UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

LAURA PACHECO COUTINHO

DANÇA, *PERFORMANCE* E ARTES VISUAIS: IMAGENS E DISCURSOS DO CORPO

Salvador
2011

LAURA PACHECO COUTINHO

DANÇA, *PERFORMANCE* E ARTES VISUAIS: IMAGENS E DISCURSOS DO CORPO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Jussara Setenta

Salvador
2011

AGRADECIMENTOS

Ao presente permanente, que sempre está comigo: Sonia Pacheco. Obrigada pelo amor, força, estímulo e reflexão coletiva nos momentos difíceis. Esta conquista também é sua. À família Pacheco, por todo o amor.

À minha orientadora, Prof. Dra. Jussara Setenta, imagem-presente que ganhei nesta Bahia. Obrigada pelo estímulo, cumplicidade, sinceridade, carinho e atenção. Levo comigo seu exemplo de sabedoria, força e lucidez e a saudade dos momentos em que tanto aprendi ao seu lado.

À Prof. Dra. Adriana Machado, pelos encontros que iluminaram minhas imagens mentais quando o excesso de informação transbordava pelos poros.

À Prof. Dra. Fabiana Britto, pelas reflexões compartilhadas e pela dedicação a este Programa de Pós-Graduação em Dança.

A todos os professores deste programa, pelo compartilhamento de instigantes abordagens de corpo e dança na contemporaneidade.

Ao Prof. Dr. Eduardo de Jesus (PUC-Minas). Obrigada pelo carinho, consideração e pela iluminada presença aqui-agora nas minhas conexões: artes visuais, dança e comunicação.

Aos artistas que escolhi para estudar: Israel Galván, Pedro G. Romero, Yalda Younes e Pilar Albarracín. Obrigada pela sensibilidade artística, apoio e generosidade. Nas conexões Espanha – Líbano – Brasil aprendi muito com vocês.

Aos professores doutores espanhóis Miguel Garcia Hernandez e José Sanchez, ao produtor Chema Blanco da Anegro e à produção da 28ª Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo, pela contribuição na disponibilização de materiais para essa investigação.

Aos artistas do espetáculo Desplante. O maior aprendizado é o amadurecimento que o exercício coletivo nos exige de lidar com as diferenças.

Ao artista Wagner Schwartz, que, mesmo de longe, contribuiu com uma etapa do processo de criação de Desplante. Obrigada pelo apoio, carinho e compreensão.

Aos *bailaores* flamencos, Miguel Alonso, Yara Castro, Leonardo Mordente e Laura Leal. Na nossa insistência flamenca, este trabalho é um passo coletivo.

Aos amigos Giltanei Amorim, Teresa Fabião e Paula Carneiro. Com a amizade de vocês tudo fica mais interessante, sincero e divertido. Seguimos juntos.

À Escola de Dança da UFBA e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela possibilidade de concretização desse estudo.

À Fundação Cultural do Estado da Bahia, que financiou o espetáculo Desplante, pelo Edital Yanka Hudska – Montagem de Espetáculo de Dança 2009.

Aos mistérios pelos quais transita o fluxo da vida e que me protegem nesta babilônia…

A todos os que contribuíram para o meu processo até aqui e daqui por diante.

PACHECO, Laura Coutinho. **Dança, *performance* e artes visuais: imagens e discursos do corpo.** Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

Este trabalho investiga o campo de enunciação da dança contaminado à *performance* e às artes visuais, por meio de estratégias artísticas compositivas híbridas que enunciam imagens e discursos do corpo. Pelo conceito do *fazer-dizer do corpo* – ideia associada à performatividade em dança (SETENTA, 2008) – propõe-se que o campo ampliado da dança produz um discurso próprio – um discurso do corpo. Trabalha-se com a ideia da imagem do corpo enquanto ação (MACHADO, 2007), considerando que o discurso do corpo enuncia imagens em ações, ideias e pensamentos num fazer artístico performativo. Sob o contexto da tradução cultural (BHABHA, 2007) – processo comunicacional performativo – observa-se como a ação artística contemporânea é capaz de subverter estratégias artísticas compositivas tradicionais e inaugurar outras, à medida que se interessa na ressignifição de imagens e discursos do corpo. Para análise, foram selecionadas obras artísticas que estabelecem um diálogo entre a contemporaneidade e a tradição flamenca, situadas entre a dança, a *performance* e as artes visuais. São elas: "*Solo*", de Israel Galván (Espanha), "*Non*", de Yalda Younes (Líbano) e "*Prohibido el cante*" e "*Dancing Dolls*", de Pilar Albarracín (Espanha). Paralelamente, foi desenvolvido o espetáculo *Desplante*, como um campo de experimentação das questões teóricas levantadas no que diz respeito ao deslocamento da tradição flamenca num diálogo com a arte contemporânea.

Palavras-chaves: Dança. *Performance.* Performatividade. Imagens. Corpo. Vídeo. Flamenco. Discursos. Fazer-dizer. Tradição. Contemporaneidade.

PACHECO, Laura Coutinho. **Dance, *performance* and visual arts: images and discourses of the body**. Thesis (MA) - School of Dance at the Federal University of Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

This work investigates the enunciation of the performance contaminated dance and the Visual Arts through hybrid artistic compositional strategies that contain images and speeches of the body. Under the concept of do-tell of the body – idea associated with performativity in dance (SETENTA, 2008) – proposes that the expanded field produces of dance itself a speech – a speech of the body. Works with the idea of body image while action (MACHADO, 2007), whereas the discourse of the body sets out images in actions, ideas and thoughts in a performative art making. Under the context of cultural translation (BHABHA, 2007) – performative communicational process – noted as contemporary artistic action is able to subvert traditional compositional artistic strategies and inaugurate others, to the measure that if interests in the ressignification of images and speeches of the body. For analysis, artistic works have been selected that establish a dialogue between the contemporary and the flamenco tradition, situated between dance, performance and visual arts. They are: "*Solo*", by Israel Galván (Spain), "*Non*", by Yalda Younes (Lebanon) and "*Prohibido el cante*" and "*Dancing Dolls*", by Pilar Albarracin (Spain). In parallel, was developed the spectacle *Desplante* as a field of experimentation of theoretical issues raised with regard to the displacement of the flamenco tradition in a dialogue with contemporary art.

Keywords: Dance. Performance. Performativity. Images. Body. Video. Flamenco. Discourses. Do tell. Tradition. Contemporaneity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “Este final de estado de cosas (redux)” (2008), do bailaor flamenco e performer Israel Galván 16

Figura 2 - Improvisação em dança flamenca 20

Figura 3 - Roda de capoeira. Vitória da Conquista/BA 21

Figura 4 - Mulheres de burca em Barcelona, Espanha. 2011 24

Figura 5 - O Lago dos Cisnes, espectáculo do Russian State Ballet, adaptação de Viatcheslav Gordeev 26

Figura 6 - Festival Internacional de Videodança do Rio de Janeiro 28

Figura 7 - “Aquilo de que somos feitos”, da Cia. Lia Rodrigues. Rio de Janeiro, Brasil. 30

Figura 8 - William Forsythe em “Solo” 32

Figura 9 - Israel Galván em “Solo...” 32

Figura 10 - Espetáculo instalação “Um alemão chamado Severino”, do Grupo Quitanda, Salvador/BA 35

Figura 11 - “Para o herói: experimento sem nenhum caráter” (2010), de Paula Carneiro. Salvador/BA 36

Figura 12 - Marina Abramovic 37

Figura 13 - Anunciada morte de Osama Bin Laden na CNN, após pronunciamento de Barack Obama. Maio/2011. 40

Figura 14 - Performance de manifestação contra as touradas na Espanha 42

Figura 15 - Performance da espanhola La Ribot 43

Figura 16 - Manifestação no Cairo em abril de 2011 45

Figura 17 - Performance da artista cubana Ana Mendieta 46

Figura 18 - Danças e folguedos populares da Bahia 48

Figura 19 - "Dinamismo di un cane al quinzaglio" (1912). Giacomo Balla. Manifesto futurista. 51

Figura 20 - Loui Fuller 52

Figura 21 - Família de gitanos andaluzes dançando flamenco no início do século 54

Figura 22 - Dançarina moderna Martha Graham.....55

Figura 23 - Dançarina moderna Isadora Duncan.....55

Figura 24 - Carmem Amaya.....58

Figura 25 - MAYA DEREN, STUDY CAMERA.....59

Figura 26 - Cronofotografia de Marey e Muybridge.....60

Figura 27 - Performer cubana Ana Mendieta, 1974.....62

Figura 28 - Trisha Brown (1966), trabalho em parceria com Nauschenberg, em que utiliza um projector nas costas.....63

Figura 29 - "The artist is present" (2010), performance de Marina Abramovic.....65

Figura 30 - Merce Cunningham (1919-2009), 1981 Fonte: Foto by Terry Stevenson.....65

Figura 31 - TV Budha (1974).....66

Figura 32 - Uma gitana andaluza.....69

Figura 33 - Bailaora flamenca Rocío Molina.....71

Figura 34 - Casal de *gitanos* no início do século XX.....72

Figura 35 - Café cantante.....74

Figura 36 - Juerga flamenca popular.....74

Figura 37 - Violão (1913), Pablo Picasso, uma tradução cubista para a guitarra flamenca.....75

Figura 38 - Cantora pop Madonna no videoclip La Isla bonita, na década de 80.....80

Figura 39 - Bailaora flamenca contemporânea Fuensanta La Moneta.....81

Figura 40 - *Performance/Dança* "Solo..."....85

Figura 41 - Israel Galván.....88

Figura 42 - Bailaor Vicente Escudero.....92

Figura 43: Vicente Escudero e suas pinturas associadas à dança flamenca.....92

Figura 44 - Israel Galván, em "Solo..."....97

Figura 45 – Yalda Younes.....99

Figura 46 - Videoperformance "Non".....101

Figura 47 - Performance "Non".....110

Figura 48 - Performance “Verônica” 111

Figura 49 - *Performance Prohibido el cante, de Pilar Albarracin* 113

Figura 50 - “Prohibido el cante” 115

Figura 51 - *Videoperformance Musical Dancing Spanish Dolls* 118

Figura 52 - Pilar Albarracin 120

Figura 53 - Processo de criação do espetáculo Desplante 128

Figura 54 - Cenas do espetáculo Desplante 130

Figura 55 - Cenas do espetáculo Desplante 133

SUMÁRIO

APONTAMENTOS INICIAIS **11**

1 O FAZER-DIZER DO CORPO EM DANÇA E PERFORMANCE **15**

1.1 O CORPO ARTÍSTICO COMO OBRA DISCURSIVA 17

1.2 A TRADUÇÃO CULTURAL COMO PROCESSO COMUNICACIONAL PERFORMATIVO EM ARTES 23

1.3 DISCURSOS PERFORMATIVOS DO CORPO: ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE EM DANÇA 28

2 A IMAGEM ENQUANTO AÇÃO DO CORPO: CONTAMINAÇÕES ENTRE DANÇA, PERFORMANCE E ARTES VISUAIS **36**

2.1 A IMAGEM COMO REGISTRO DO REAL: O DISCURSO DA MÍDIA NO PROCESSO DE PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS 38

2.2 A IMAGEM ENQUANTO AÇÃO: ASPECTOS E DISCURSOS DO CORPO 44

2.3 CONTAMINAÇÒES ARTÍSTICAS NAS VANGUARDAS MODERNAS: A VISUALIDADE DO TEMPO PELO MOVIMENTO 49

2.4 OUTRAS IMAGENS, OUTRAS MARGENS: VIDEOARTE, VIDEODANÇA, VIDEOPERFORMANCE, PERFORMANCE ART 60

3 DIFERENTES ESTRATÉGIAS COMPOSITIVAS: CONTAMINAÇÕES ENTRE ARTE FLAMENCA E ARTE CONTEMPORÂNEA **69**

3.1 FLAMENCO: UM GÊNERO ARTÍSTICO ÀS SOMBRAS DA MODERNIDADE ... 72

3.1.1 A Novidade da Tradição ou a Tradição do Novo 76

3.2 ANÁLISE DE CONFIGURAÇÕES FLAMENCAS CONTEMPORÂNEAS 82

3.2.1 Israel Galván 85

3.2.1.1 solo... (2008) 87

3.2.1.1.1 Dança/Performance 87

3.2.1.1.2 O Viés da Vanguarda da Dança Flamenca: Imagens do Passado e do Presente Traduzidos no Agora 89

3.2.1.1.3 O Tempo como Questão Compositiva: uma Dilatada Escuta Solitária da Melodia das Coisas 94
3.2.2 Yalda Younes 99
3.2.2.1 "NON" (2007) 101
3.2.2.1.1 Dança/Performance/Videodança/Videoperformance 101
3.2.2.1.1 Videoperformance: Ação Estética e Política 106
3.2.2.1.2 A Estética Flamenca de Galván em Yalda Younes 109
3.2.3 Pilar Albarracin 110
3.2.3.1 Proibido El Cante (2000) 113
3.2.3.2 Musical Dancing Spanish Dolls (2001) 118

4 SÍNTESES TRANSITÓRIAS: UM CONVITE AO DESPLANTE 123

REFERÊNCIAS 135

ANEXOS 140

APONTAMENTOS INICIAIS

Esse estudo se interessa por refletir, discutir e provocar o deslocamento de padrões e estratégias tradicionais de criação em dança, a partir de um diálogo com procedimentos artísticos contemporâneos. Para isso, investimos nosso olhar naquelas questões e configurações artísticas que desestabilizam/deslocam/subvertem estratégias artísticas tradicionais em dança, sendo capazes de arriscar e conceber outros procedimentos de criação.

Tais deslocamentos podem evidenciar processos contaminatórios[1] entre o campo da dança e outras linguagens artísticas. O recorte deste trabalho refere-se a obras que apresentam estratégias compositivas tradicionais em dança em diálogo com procedimentos de criação artísticos contemporâneos. Sob essa perspectiva, a discussão que irá se estabelecer nessa pesquisa se dará numa fronteira contaminatória entre dança, *performance* e artes visuais, considerando, também, formatos mais híbridos, como videodança e *videoperformance*.

Pode-se dizer que "artes visuais" é um termo ainda relativamente recente no campo das artes contemporâneas. Apresentam-se como uma ampliação do termo 'artes plásticas', incluindo, além da pintura, escultura etc., formatos artísticos mais atuais como vídeo, fotografia, *site specific*, instalação, entre outros. Tais formatos ampliam as possibilidades de criação e produção de imagens artísticas e, quando contaminados à área da dança, afetam, também, seus modos enunciativos a partir da linguagem do corpo.

Percebemos que o processo contaminatório entre dança e artes visuais vem se apresentando como um rico campo para experimentação artística na criação de imagens em dança e *performance*, trazendo novas possibilidades e estratégias de criação. Ao observarmos uma determinada tradição em dança, contaminada a estratégias compositivas mais contemporâneas, encontramos uma produção crítica e performativa em artes, que nos acena para outras leituras e modos de se relacionar com uma determinada tradição cultural em dança.

A abordagem dessa pesquisa, no que diz respeito às questões de tradição cultural, não mantém nenhum apego ou vínculo à ideia de "fidelidade" às "origens" de uma determinada cultura, apesar de reconhecer o valor da tradição que a mantém viva ao longo do tempo – fator que garante sua existência, permanência, continuidade e repetição de geração em

[1] A ideia de contaminação abordada nessa investigação refere-se aos estudos evolutivos do biólogo Richard Dawkins (2007), que associam processos naturais a processos culturais, referindo-se à possibilidade de replicação de uma ideia no ambiente, contaminando outros, de forma não diretiva nem autoral. Trataremos desse assunto no campo das artes, mais especificamente a partir do capítulo 2.

geração. Todo e qualquer trabalho artístico – assim como nosso corpo e como tudo que é vivo – está em permanente processo de evolução e transformação no tempo. Nesse sentido, torna-se impraticável encontrar uma "origem" precisa de uma determinada tradição cultural que tenha a dança como parte de sua expressão e ser "fiel" a ela a ponto de garantir uma perfeita "cópia" por meio de uma suposta reprodução de movimentos em outros corpos. Pois reconhecemos que são vários os contextos em que essa dança se apresenta e cada corpo é único e singular, capaz de realizar sua dança à sua maneira, considerando, também, o contexto em que vive e o modo com que "apreende" esta tradição.

Portanto, o enfoque deste trabalho é justamente a potencialidade de subversão dos modos rígidos de se observar e lidar com questões da tradição por meio da criação artística em dança, buscando outras maneiras de leituras e apreensão a partir de uma perspectiva contemporânea. Ousamos encontrar outras possibilidades de relação com uma determinada prática cultural, não tendo como foco uma ideia de "perpetuação", mas sim de provocar uma reflexão por meio de uma produção crítica a respeito de uma cultura tradicional – mesmo que, para isso, seja necessário ocupar um local de estranhamento, muitas vezes polêmico. Contextualizando tais questionamentos ao campo ampliado da dança, não há limites nem restrições para a criação artística, sendo parte do repertório todas as experiências, impressões e vivências corporais em seu cotidiano, não se restringindo somente aos passos de dança.

Apesar de estarmos nos situando num espaço de fronteiras entre linguagens artísticas a partir de uma ideia ampliada de dança – contaminada à *performance* e às artes visuais – o corpo mantém-se como nosso foco principal. Observar como se dá a construção de imagens artísticas em determinadas obras, bem como os discursos implícitos que estas carregam, e que estão diretamente associados aos seus respectivos contextos e propósitos, evidenciam o quão rico é o enfoque que investimos no campo de estudo das artes do corpo.

O debate proposto aqui instala-se nos limites entre a tradição e a contemporaneidade por diversas maneiras e enfoques. O primeiro capítulo inicia uma discussão acerca das ideias de performatividade em dança e *performance*, tendo o corpo como foco principal. Trazemos a ideia de um "fazer-dizer do corpo"[2] (SETENTA, 2008) para compreendê-lo como produtor de um discurso próprio, baseado na ação e no movimento. Entendendo o corpo como uma obra discursiva que se apresenta em seu fazer artístico, levantamos uma discussão acerca dos

[2] A pesquisadora docente Jussara Setenta traz a ideia de dança enquanto fazer-dizer do corpo a partir de abordagens da política como performatividade. Tais ideias podem ser encontradas na publicação "O fazer-Dizer do Corpo: Dança e performatividade" desenvolvida em seu doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

deslocamentos subversivos de uma determinada tradição em dança quando esta se coloca em diálogo com um fazer artístico contemporâneo.

O segundo capítulo apresenta o conceito de imagem do corpo enquanto ação desse corpo[3] (MACHADO, 2007), propondo uma reflexão acerca dessas imagens como discursos implícitos. Essa discussão é contextualizada, primeiramente, no campo da comunicação e das novas mídias, para, posteriormente, ser aprofundada no campo das artes. Focamos naqueles trabalhos artísticos em que dança, corpo, *performance* e artes visuais aparecem imbricados uns nos outros, com destaque para trabalhos artísticos das vanguardas do século XX.

A partir do terceiro capítulo, focamos mais especificamente na tradição em dança flamenca e algumas estratégias de deslocamentos num processo de criação contemporânea. A escolha do flamenco se deve à necessidade de um recorte mais específico para melhor observar como estratégias compositivas subversivas, singulares e performativas em dança são construídas num diálogo com uma determinada tradição.

Esse capítulo apresenta uma análise crítica de quatro trabalhos artísticos que estabelecem um diálogo entre o flamenco e um fazer artístico contemporâneo. As obras selecionadas apresentam-se em processos contaminatórios entre dança, *performance* e artes visuais. Os critérios para análises das obras partem dos operadores conceituais levantados e apresentados nos capítulos 1 e 2, e que, no capítulo 3, estarão diretamente associados às respectivas configurações artísticas. Vale ressaltar que foram realizadas entrevistas e pesquisa de campo com os artistas das obras analisadas.

Por fim, encontra-se organizada, após o capítulo 3 dessa pesquisa, uma síntese que reúne o resultante desse estudo e que converge as principais questões teóricas levantadas aqui. Nesta síntese, apresentamos e consideramos, também, a experiência artística do espetáculo Desplante – trabalho que foi realizado durante este processo de investigação acadêmica com o objetivo de ser um facilitador da pesquisa, colaborando com maior aproximação e relação entre teoria e prática em dança, *performance* e artes visuais.

Todas as configurações selecionadas para essa pesquisa acadêmica, bem como a prática artística realizada, promovem uma ampla reflexão e estimulam o debate entre tradição e contemporaneidade no campo das artes, tendo como foco o corpo e suas possibilidades de enunciação por meio de imagens e discursos. O modo com que cada corpo que dança e/ou performa opta por organizar informações em imagens artísticas e produzir discursos em suas

---

[3] O conceito de imagem que se trabalha nesse estudo parte dos estudos da pesquisadora docente Adriana Bittencourt associadas ao campo da dança e das ciências cognitivas, em sua tese intitulada “O processo de nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

obras envolve estratégias compositivas e criativas diferenciadas, que se articulam a partir das mediações que este faz com o ambiente. É a partir dessas referências que iniciaremos nossa discussão acadêmica.

1 O FAZER-DIZER DO CORPO EM DANÇA E PERFORMANCE

Os campos da dança e da *performance* merecem uma atenção específica quando o assunto é corpo. Focados na *ação* e no movimento, tais campos assumem o corpo como foco principal de estudo e enunciação de ideias, pensamentos, modos de organização e articulação de informações em sua relação com o ambiente.

Cada corpo dançarino/performer cria sua via de acesso e de compartilhamento das informações que assimila e produz no ambiente, podendo elaborar suas próprias ideias e concepções do que é – ou do que são – a(s) dança(s) a(s) qual(is) se dedica e como quer constituir e enunciar seu fazer artístico. As possibilidades de configurações em danças são muitas, bem como os fazeres artísticos, e cada uma delas envolve uma lógica organizativa própria que se associa a uma estrutura de pensamento (BRITTO, 2008). O sujeito cultural que assume sua autonomia na criação artística seleciona as informações que lhe interessam – tanto informações de dança quanto informações do ambiente – podendo 'perpetuar' fazeres artísticos ensinados em sala de aula de dança, por coreógrafos, professores etc., como, também, podendo subverter os procedimentos de criação artística e encontrar outros fazeres mais de acordo com o que se quer 'dizer' (SETENTA, 2008).

A relação entre corpo e ambiente é um referencial importante para alimentar esse debate e aprofundar as questões a que esse estudo se propõe: a produção de imagens em dança e *performance* associada a uma produção de discursos. A construção dessas imagens/discursos será observada por meio de estratégias artísticas compositivas nas quais tradição e contemporaneidade dialogam.

Tanto a dança quanto a *performance* – assim como a videodança e *videoperformance* – abrangem uma infinidade de estéticas[4] que se associam a estratégias compositivas diferenciadas. Estas irão variar de acordo com as opções e a singularidade de cada artista, seu repertório de criação, o contexto ao qual se relacionam, o tipo de enfoque e abordagem que dará a sua obra. Certamente, não poderíamos tentar "enquadrar" tais linguagens num modelo de compreensão único, nem classificar como cada uma delas, ocorre, pois são muitas as possibilidades de criação que cada uma permite.

---

[4] Muniz Sodré (2006) trabalha com o conceito de estética de forma ampliada para além da esfera artística, entendendo-a como um modo de acolher a experiência sensível de captação dos valores. Não se submete, portanto, ao posicionamento kantiano que a vincula a alguma ideia de essência, verdade ou julgamento do que venha a ser considerado belo e digno de valor no campo das artes.

Tampouco poderíamos tentar buscar uma abordagem que abarcasse todas essas linguagens ao mesmo tempo, ainda que considerássemos trabalhos que apresentem o corpo enquanto matéria-prima de investigação. Cada uma delas revela certas especificidades, mas que, no contexto das artes contemporâneas, suas fronteiras aparecem borradas, diluídas, esgarçadas ou até mesmo dissolvidas.

O que nos interessa, portanto, é assumir as diferenças existentes entre tais linguagens considerando-as enquanto diferentes produções de subjetividades e buscar aquele espaço intervalar em que uma se contamina a outra, um lugar à deriva, processual, intersticial, nem lá, nem cá – um espaço "entre".

Interessa-nos pensar no corpo como obra artística e nos modos que este encontra para produzir seu discurso próprio por meio de imagens artísticas em obras híbridas entre dança, *performance* e artes visuais. Compreender o corpo como obra artística capaz de produzir um discurso em seu próprio fazer – ainda que, para isso, seja preciso subverter determinados padrões e convenções, sejam eles artísticos, sociais, culturais, para inaugurar outros – é uma maneira de pensarmos como a performatividade em dança (SETENTA, 2008) pode contribuir para a reflexão e o amadurecimento das questões as quais esse trabalho se propõe. Trazemos, portanto, as ideias de Setenta (2008) para subsidiar esta discussão, a partir de sua proposta de um "fazer-dizer do corpo" e de performatividade em dança.

Figura 1 - "Este final de estado de cosas (redux)" (2008), do bailaor flamenco e performer Israel Galván
Fonte:<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Israel/Galvan/baila/flamenco/Coppola/Biblia/elpepicul/20091106elpepicul_4/Tes>.

1.1 O CORPO ARTÍSTICO COMO OBRA DISCURSIVA

Para situarmos o corpo como obra discursiva em dança e *performance*, recorremos ao conceito de *fazer-dizer do corpo*, proposto por Setenta, em seu livro "*O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*" (2008), bem como o conceito de *corpomídia*, advindo das teorias evolutivas. Interessada em discutir a dança enquanto campo de enunciação, Setenta chama atenção para um modo específico de se olhar para o corpo na dança. A autora defende a capacidade de o percebermos enquanto produtor de uma "fala" própria, organizada de um modo não verbal, mas sim por meio de ações corporais. Esta proposta não compartilha do entendimento da dança enquanto linguagem do indizível, como afirmam muitas das bibliografias da área, e traz importantes contribuições para o campo das artes do corpo.

Setenta foca nas ações performativas do corpo, carregadas de sentido e significação. É o que ela chama de 'ideias-movimento' e que, no campo da dança, podem ser consideradas enquanto enunciadoras de pensamentos, ideias, reflexões. Reconhecer a 'fala' da dança (SETENTA, 2008, p. 56) enquanto constituinte de outra matéria que não a linguagem verbal, mas sim a linguagem da ação e do movimento do corpo, favorece a proposta dessa pesquisa para se observar as imagens artísticas em dança e *performance*, enquanto construção de discursos do corpo, assim como tais linguagens como potentes campos de enunciação.

A ideia do *fazer-dizer do corpo*, de Setenta, vincula-se ao campo da linguística, mais especificamente aos estudos do J.L Austin (1990). Austin propõe o entendimento da qualidade da linguagem, ou seja, propõe a linguagem enquanto ação (AUSTIN, 1990). Isso significa que a linguagem não se refere a algo que está fora dela, a um mero processo de transmissão e veiculação de informações; mas ela se refere a ela mesma e se constitui enquanto ação que é.

Austin se debruçou sobre os chamados "atos de fala" (fala verbal) no campo da linguística. Segundo ele, uma fala pode não estar se referindo a algo exterior a ela, mas a própria fala pode ser uma ação. Nesse sentido, a fala (verbal) não tem a intenção de 'descrever' algo, mas ela mesma é ação do corpo. A esta qualidade da fala verbal enquanto ação, da linguagem enquanto ação, Austin deu o nome de performativo.

Judith Butler[5] (1997), em estudos pós-feministas, ampliou a proposta de Austin trazendo a ideia de linguagem verbal para a linguagem corporal e propondo que os 'atos de fala' poderiam se referir não somente ao campo fonético, mas, também, ao corpo, ao movimento, aos gestos. Observando o corpo na relação com o mundo e estruturas de poder, Butler amplia a ideia de Austin para o corpo, propondo que este seja entendido como enunciação performativa. O corpo evidencia pensamentos, comportamentos em suas ações, e, por meio de soluções provisoriamente encontradas, pode subverter certas práticas cotidianas que afetam o seu modo de ser e estar no mundo.

Com base nos estudos de Austin e Butler, e cruzando-os com outros campos científicos do conhecimento – com destaque para a teoria do corpomídia (que veremos a seguir) –, Setenta construiu sua proposta de performatividade em dança, bem como o *fazer-dizer do corpo*, considerando que "sendo a dança um fazer-dizer, seu processo de criação se dá através de mediações que acionam encadeamentos corpo-ambiente" (SETENTA, 2008, p. 56).

A proposta de que o corpo em dança e *performance* enuncia ideias, discursos, pensamentos, lógicas-organizativas próprias associa-se às teorias evolutivas, baseadas no estudo das relações corpo e ambiente. Segundo Katz (1994), "o corpo organiza o seu movimento na forma de um pensamento" (KATZ, 1994, p. 1). A autora considera que a dança promove uma operação cognitiva do corpo que encontra modos singulares de organização das informações biológicas e culturais, sendo o pensamento uma produção de conhecimento de todo o corpo e não somente atividade do intelecto.

Lakoff e Johnson (1999) enriquecem esta perspectiva em seus estudos sobre processos cognitivos do corpo, defendendo que os sistemas conceituais que utilizamos cotidianamente não são apenas restritos ao nosso conhecimento intelectual. Nossos conceitos formam uma base mais ampla que nossa ação intelectual e estão diretamente associados ao processo cognitivo, ao modo de agir, pensar, experimentar o cotidiano. Observar o corpo sob este entendimento associa-se à perspectiva evolucionista neodarwinista[6], que compreende a relação corpo e ambiente como instâncias codependentes, diretamente implicadas um no outro, sendo que o corpo sempre opera, processualmente, em relação ao seu contexto. O sentido de contexto, aqui, está associado ao reconhecimento que um organismo faz das

---

[5] Judith Butler apresenta o campo de fala como espaço no qual as discussões e os vocabulários de autoridade e censura se organizam na sociedade e nas estruturas de poder. Essa fala que se organiza no corpo é observada enquanto discurso que se constrói nas intermediações com o mundo.

[6] O interesse pela abordagem evolutiva neodarwinista, que tem Richard Dawkins como principal teórico, deve-se, nessa pesquisa, às aproximações entre natureza e cultura, considerando o corpo nas relações de codependência com o ambiente, estando, ambos em permanente ação processual e circunstancial.

condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens, informações. Inclui o sistema cognitivo, a memória das mensagens prévias que estão sendo processadas ou experienciadas e a antecipação de futuras outras que ainda serão trazidas à ação, mas já existem como possibilidade (GREINNER, 2005). Sob essa perspectiva, a relação corpo e ambiente é entendida como uma ampla rede contextual, estando o corpo em permanente fluxo de informação, inserido em contextos biológicos, históricos, culturais, comunicacionais, espaciais, temporais, sistemas conceituais e relacionais.

Essas ideias dão subsídio à ideia de *corpomídia* proposta por Katz e Greiner (2005)[7]. Por meio dessa ideia, o corpo é entendido como mídia de si mesmo, é o produtor de suas mediações com o mundo, e está sempre implicado e comprometido com seu contexto a todo instante. Trata-se de um conceito importante para se entender o corpo como um articulador de informações entre ele e o ambiente e não um mero recipiente depositário da informação ou algo que é atravessado por ela, como um transmissor de TV, rádio, jornal, internet.

O corpo comunica o que é no momento de sua ação, em relação com o ambiente. Ele está em permanente estado de constituição deste com o mundo. Constitui-se um resultado transitório das negociações e cruzamentos que faz com o ambiente, num permanente processo contaminatório.

> O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 131).

A proposta de *corpomídia* é tributária da semiótica peirciana nos usos dos conceitos de fluxo permanente (semiose), das teorias evolucionistas neodarwinistas e da abordagem filosófica do papel das metáforas na construção da cognição proposta por George Lakoff e Mark Johnson (KATZ, 2004, p. 21) e que, trazida para o campo das artes, enriquece os estudos sobre o campo de enunciação da dança, bem como a relação entre movimento de

---

[7]Helena Katz interessa a esse estudo por apresentar, em seu livro "Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo" (2005), o corpo bem, como a dança, sob o viés da teoria evolutiva. Christine Greiner interessa a esse estudo pelas várias abordagens conceituais que apresenta do corpo em relação à teoria evolutiva, aos estudos pós-coloniais, à imagem do corpo e à dramaturgia em dança, em seu livro "O corpo: pistas para estudos indisciplinares" (2005).

dança e ação do corpo, entre pensamento e discurso, entre estratégias compositivas e produções de subjetividades, entre lógicas organizativas e estruturas de pensamento.

Figura 2 - Improvisação em dança flamenca
Fonte: <http://www.fatshionisthenewblack.com/2011/02/ruven-afanador.html>.

Assim como Setenta, que traz a ideia do *fazer-dizer do corpo* para melhor compreender a produção de discurso no campo da dança, o teórico da *performance* Jorge Glusberg[8] também defende a necessidade de compreensão do corpo como obra discursiva. Para Glusberg, o corpo assume um centralidade no campo da *performance* que dificulta analisá-lo, pois trata-se de investir na compreensão dos "discursos do corpo". Para estudá-lo, o autor considera o corpo um signo artístico e, seguindo a linha de pesquisa da semiótica, defende a necessidade de construção de uma "retórica" diferenciada e de uma visão multidisciplinar para as artes do corpo. Afinal, o corpo não apresenta um discurso do modo com o qual o senso comum costuma considerar: o discurso pela palavra – oral ou verbal. Glusberg propõe, portanto, o entendimento do discurso do corpo pela "*retórica da ação e do movimento*".

> O discurso do corpo é, talvez, o mais complexo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade. Isso explica as dificuldades em reter sua dinâmica e seu desenvolvimento característicos. O desenvolvimento de uma ação com o corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente da tradicional: uma retórica da ação e do movimento (GLUSBERG, 1977, p. 64).

[8] Jorge Glusberg propõe o entendimento de corpo em performance enquanto obra discursiva, associando o campo de significação do corpo a um processo de semiose, em seu livro "A Arte da Performance" (2005), além de fazer um amplo histórico da performance enquanto gênero artístico contemporâneo.

Glusberg investe, portanto, numa modificação no modo de compreender a concepção de retórica, já que a tradição desta, assim como da palavra discurso, está muito vinculada à linguagem verbal. Para Glusberg, tanto o discurso do corpo quanto o seu poder de construção de uma 'retórica' subsidiam-se na ação e no movimento. Essa ideia converge com os estudos de Setenta para se estudar o corpo como obra artística, à medida que Glusberg pressupõe outra forma de se olhar para o corpo, por uma lógica organizativa distinta do entendimento de retórica tradicional e por um outro modo de se entender a construção de discurso do corpo. Tanto as propostas de Glusberg quanto as de Setenta contribuem de forma considerável para se compreender o campo de enunciação em dança e *performance*, bem como para as aproximações que pretendemos fazer nesse estudos entre discursos e imagens.

O discurso que um artista de dança constrói e apresenta por meio de ações, movimentos, imagens artísticas em seu trabalho irá variar de conforme o modo com que esse artista se relaciona com seu ambiente, como encontra soluções e estratégias para atuar em seu contexto, como seleciona e organiza as informações cotidianas em seu corpo, quais são suas preferências estéticas, como desenvolve suas ideias de dança por meio de gestos, ações, movimentos.

Sendo assim, podemos considerar que as ações do corpo estão diretamente implicadas com seu repertório conceitual – que abrange visões de mundo, posturas pessoais, atitudes, comportamentos, lógicas organizativas, estruturas de pensamento, posições políticas. Esta é uma maneira de entender o corpo numa ação ativa, autônoma, corresponsável pelo ambiente em que está inserido, e implicado diretamente seu contexto, assim como nas escolhas que faz, seja no campo pessoal, seja numa opção estética ou num modo de enunciar discursos num trabalho artístico. Isso nos enriquece: observar o campo da dança enquanto um campo de enunciação, bem como de produção de conhecimento.

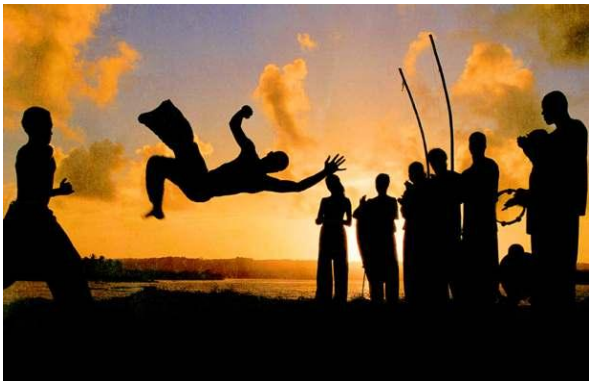

Figura 3 - Roda de capoeira. Vitória da Conquista/BA
Fonte: <http://www.nucleodenoticias.com.br/2011/01/20/vitoria-da-conquista-sedia-encontro-nacional-de-capoeira/>.

Destacamos que o campo de enunciação do corpo em dança e *performance* envolve não somente o corpo em si, mas as relações espaço-temporais que se apresentam numa ação artística no momento de sua realização, como, também, as imagens artísticas, em dança, *performance*, vídeo, que o corpo constrói no seu processo de criação. A imagem do corpo enuncia-se juntamente com outros 'elementos' de uma obra, que podem ser objetos, luzes, música, figurino, cenário e/ou ambiente, projeções audiovisuais. Todo esse conjunto de relações presentes e evidentes numa obra que tem o corpo como foco principal é considerado aqui o campo de enunciação em dança e *performance*.

Na composição artística de uma obra de dança talvez não seja possível separar as marcas dos *enunciados* como fazemos com a palavra na literatura, pois as marcas da dança estão na própria ação do movimento. Mas e se essa dança realizar ações que deixam vestígios, registros no espaço, rastros presentes de ações passadas? Esses rastros ainda seriam dança? Poderíamos entender dança e/ou *performance* sem a presença de um corpo vivo?

E se as imagens do corpo que dança fossem enunciadas sem a presença de um corpo – como numa obra de videodança ou numa *videoperformance*? Nesse caso, o trabalho artístico, apesar de apresentar-se em um outro formato, numa imagem de natureza distinta da do corpo e sem a presença explícita de um corpo, deixaria de ser dança? Poderíamos considerar que em videodança e em *videoperformance* enunciado e enunciação se encontrariam necessariamente sempre imbricados? Trata-se de enunciados do corpo no vídeo – uma questão que ainda carece de aprofundamento e discussão no campo teórico, afinal, trata-se de um campo de enunciação de formatos ainda muito emergentes, como *videodança* e *videoperformance*.

Essas são algumas das questões que instigam estudarmos o corpo como obra discursiva e associar sua produção de discursos à produção de imagens. As "falas" do corpo, sejam no enunciado ou na enunciação, aparecem sobrepostas no campo de produção de imagens em dança e *performance*, contaminadas ao vídeo. Apresentam-se enquanto "falas" desse corpo e indicam discursos, pensamentos, ideias, abordagens, pontos de vista de um processo de subjetivação singular do artista, criando campos de enunciação singulares que merecem análises específicas.

Para se observar a construção de discursos performativos do corpo em obras contemporâneas de dança e *performance*, destacamos a necessidade de trazer algumas reflexões acerca do ambiente cultural no qual se dão as diferenças entres os sujeitos culturais. Há que se considerar a cultura como um espaço comunicacional performativo, em que o sujeito atua enquanto um negociador, um mediador nas relações entre corpo e ambiente. Não é possível igualar todos os sujeitos culturais num mesmo padrão de pensamento, enunciação,

organização de ideias. As diferenças devem ser reconhecidas para que possamos perceber em determinada obra um fazer artístico performativo.

Para melhor contextualizar a ideia de performatividade e os *fazeres-dizeres do corpo* em dança e *performance* ao campo da cultura e das artes contemporâneas, apresentamos, no próximo tópico, o conceito de *tradução cultural* (BHABHA, 2007) como potencializador do debate que aqui se constitui.

1.2 A TRADUÇÃO CULTURAL COMO PROCESSO COMUNICACIONAL PERFORMATIVO EM ARTES

Observar uma dança que ocorre em seus moldes tradicionais, assim como propor um diálogo desta com a arte contemporânea, implica em assumir uma posição fronteiriça e performativa entre a tradição e a contemporaneidade, bem como entre as diversas flechas do tempo que operam nessa relação. A posição fronteiriça que ocupamos, portanto, é inerente aos processos de contaminações ambientais, culturais, artísticos.

A partir dessas considerações, iniciamos nossa reflexão acerca dos processos de tradução cultural no campo das artes, e, mais especificamente, no campo ampliado da dança. Por meio de uma redução interteórica, trazemos o conceito de tradução cultural proposto pelo sociólogo indo-britânico Homi Bhabha (2007) como uma possibilidade de enriquecermos a discussão sobre os “entre-lugares” que os processos comunicacionais promovem no campo das artes, seja na relação corpo e ambiente, seja na relação tradição e contemporaneidade, seja entre linguagens artísticas. Por redução interteórica entende-se como um modo de correlacionar áreas de conhecimento, não no sentido de aplicar ou reduzir conceitos de uma área a outra, mas de reconhecer diversificações, alternâncias, vínculos e parecenças (CHURCHLAND, 1986).

A ideia de tradução cultural refere-se aos processos performativos de comunicação realizados pelos sujeitos e propõe que, para a convivência entre eles, é necessário considerar as diferenças culturais existentes. Os processos de tradução cultural consideram a produção da diferença como parte de um processo de comunicação que exige um permanente acordo entre os agentes que constituem a cultura, envolvendo negociações transitórias e circunstanciais. A partir desses pressupostos, o sociólogo Homi Bhabha propõe que a cultura seja entendida enquanto um espaço intersticial, fronteiriço, uma espécie de *entre-lugar* no qual se dá o

convívio e a produção de diferenças entre os sujeitos. O sentido de fronteira atribuído à cultura, aqui, não é o de separação territorial e geográfica, mas sim um estado de condição do corpo, do sujeito, para a constituição de seus processos e práticas culturais.

Por se tratar de um espaço em que se reconhecem as diferenças culturais entre os sujeitos, tais espaços intersticiais da cultura são capazes de gerar certas situações conflitivas entre diferentes pontos de vista, comportamentos, visões de mundo que co-habitam um mesmo espaço cultural. Essa tensão pode desestabilizar certas estruturas de pensamentos, padrões de comportamento, visões dicotômicas, à medida que as diferenças entre os sujeitos e seus possíveis acordos exigem uma reflexão de posturas, ações, valores culturais e sociais.

A ideia de tradução cultural implica em compreender os processos culturais como processos comunicacionais realizados no instante do presente, ou seja, na possibilidade performativa que uma ação cultural tem de ser ressignificada a partir da relação presente que se estabelece entre os sujeitos culturais.

Sendo assim, a ideia de tradução cultural entende que determinado processo ou prática cultural não é entendido a partir de um determinado conhecimento prévio, preestabelecido. Ao contrário, propõe uma outra escala de temporalidade, uma espécie de copresença de diversas temporalidades, heterogêneas, em que o passado, o presente e o futuro podem coexistir, pois o que está em questão não é uma ideia linear, progressiva, causal do tempo, mas sim os regimes de significação que operam na relação sujeito, tempo e cultura. Trata-se de pensar no campo da enunciação das práticas culturais.

Figura 4 - Mulheres de burca em Barcelona, Espanha. 2011
Fonte: Foto Laura Pacheco, 2011

Bhabha propõe, portanto, um regime de temporalidade múltipla para os processos culturais – idéia que se aproxima da perspectiva evolutiva, a qual, por sua vez, também

reconhece as muitas instâncias temporais que operam, simultaneamente, nos processos culturais e biológicos. Pensar a cultura sob esse enfoque é considerar que, nesse exato instante, ocorrem no corpo vários processos em escalas e aspectos espaço-temporais diversos – biológicos, culturais, psicológicos, sociais. Sendo a dança o produto da ação cognitiva do corpo (BRITTO, 2008), ela também opera sob a mesma lógica.

Trazer este conceito para discussão no campo da dança e das artes nos amplia as possibilidades de observar como a ação presente do corpo/sujeito pode resignificar determinada prática cultural, comportamento, valores, bem como questões geralmente "relegadas" ao passado, à tradição cultural. A tradução cultural implica, portanto, ação performativa comunicacional com grande potencial de resignificação de signos.

Homi Bhabha põe em questão os próprios meios de produção de linguagem e sua produção de significação inerente ao contexto das práticas culturais. Nas análises dos discursos coloniais e pós-coloniais, investiga o campo da cultura como local de produção das diferenças – diferenças essas que exigem permanente negociação entre corpos-sujeitos culturais.

À medida que alguma prática cultural e/ou artística, considerada "do passado" ou de uma determinada tradição cultural, é resignificada, ela pode ser reinterpretada e vista sob uma perspectiva diferente daquelas predominantes do senso comum, ou já previamente estabelecidas. As discussões pós-coloniais de Homi Bhabha no campo da cultura associadas ao campo das artes – no caso, o autor faz mais associações ao campo da literatura – apresentam questões enriquecedoras para se pensar, questões que envolvem tradição e contemporaneidade em artes.

Essa visão é importante para estabelecermos uma visão crítica a respeito dos discursos que as danças tradicionais carregam no senso comum, bem como ampliar a discussão para temas como tradição, contemporaneidade, temporalidade, performatividade, estratégias artísticas compositivas, de criação e de subversão no campo da dança, da *performance*, das artes visuais, das artes em geral.

Devemos reconhecer que uma determinada prática vinculada a uma tradição cultural é geralmente tida como algo 'carregado' de passado, devido ao seu forte vínculo temporal e histórico. Assim, ela carrega, também, discursos que foram se propagando ao longo do tempo e que se constituíram como senso comum. O perigo é que, muitas vezes, tais discursos replicam (pré) conceitos já estabelecidos, distorções e visões superficiais a respeito de uma determinada cultura, povo, região, bem como das práticas artísticas que nela ocorrem. Homi

Bhabha questiona a representação historicista e realista da cultura, colocando em cheque os processos de significação que constroem o discurso sobre essa ou aquela prática cultural.

Defendemos o conceito de *tradução cultural* como um forte operador conceitual nesta pesquisa pela possibilidade que nos traz de uma leitura crítica para observarmos o campo artístico como um lugar possível de negociações processuais, conflitos, diferenças, acordos transitórios, e de um fazer performativo. Por meio dela, enriquecemos nossa discussão sobre o local da arte como lugar de produção de enunciados e construção de discursos que se constituem no instante do fazer artístico e que está envolto numa ampla rede cultural, que envolve aspectos políticos, históricos, sociais, econômicos, comportamentais.

Figura 5 - O Lago dos Cisnes, espectáculo do Russian State Ballet, adaptação de Viatcheslav Gordeev
Fonte: <http://amazingprojects.wordpress.com/2010/12/>.

O conceito de tradução cultural também contribui para o debate entre tradição e contemporaneidade no campo da dança, no sentido de promover um diálogo não polarizado entre um e outro, e sim constituir-se como um entre-lugar onde as diversas visões e regimes de temporalidades que operam entre a tradição e contemporaneidade são associadas. Nesse sentido, já antecipamos uma questão sobre esse debate: Seria possível reconhecermos estratégias compositivas em dança que convergem informações tradicionais e contemporâneas num fazer artístico performativo?

Uma informação de dança fundamentada numa técnica tradicional e estética própria como o balé, por exemplo, enquanto tradição erudita, ou o flamenco, enquanto tradição popular, poderia ser enunciada de um outro modo, sob uma outra lógica organizativa, e inaugurar um novo contexto no campo de enunciação da dança em relação à tradição? Uma lógica organizativa da tradição que não implicasse uma tradução literal no sentido de busca da

ideia de autenticidade ou originalidade no processo de traduzir uma coisa em outra, mas que também não negasse o vínculo com essa tradição?

Dançarinos que assumem um fazer performativo contemporâneo e estabelecem um diálogo com a tradição em dança, sem, entretanto, recusá-la, subvertem modos tradicionais de composição e acabam por reinventar estratégias de criação artística na elaboração de seus discursos corporais. Como ocorre num processo de tradução cultural, que "põe o original em funcionamento para descanonizá-lo" (MAN *apud* BHABHA, 2007, p. 313). Artistas que exercitam esse tipo de fazer em suas criações efetivam processos de tradução cultural, potencializando o campo da dança e da *performance* enquanto terreno fértil para elaboração de estratégias e práticas de subjetivação. Por meio da natureza performativa da comunicação, que se constitui a ação de tradução cultural, podemos apresentar a dança e a *performance* como campos de enunciação nos quais o tempo está diretamente associado ao movimento de significação.

> A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem in actu (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem in situ (énoncé, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou "canta", continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas. O "tempo" da tradução consiste naquele movimento de significado, o princípio e a prática de uma comunicação que, nas palavras de Paul de Man, 'põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente (BHABHA, 2007, p. 313).

O processo de tradução cultural é, pois, performativo: um processo comunicacional que se constitui no próprio ato do fazer, inaugurando a possibilidade de uma coexistência entre diferentes temporalidades, na medida em que questões consideradas "do passado" são colocadas em cheque no próprio ato "presente" da tradução.

A proposta de Bhabha apresenta-se enriquecedora para se pensar nos processos contaminatórios da dança, situados num *entre-lugar*: entre corpo e ambiente, corpo e contexto, corpo e cultura; como, também, entre *performance* e artes visuais, entre tradição e contemporaneidade. Sua proposta, focada no campo da cultura, quando trazida para o campo das artes contemporâneas complexifica as discussões acerca dos processos artísticos contaminatórios, bem como os entendimentos de temporalidade que envolvem os processos culturais e artísticos.

Figura 6 - Festival Internacional de Videodança do Rio de Janeiro
Fonte: Foto divulgação

1.3 DISCURSOS PERFORMATIVOS DO CORPO: ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE EM DANÇA

A ideia de contemporâneo que pretendemos assumir nesse estudo não se refere a uma data específica, vinculada a um tempo cronológico, definido e atual – como se contemporâneo se referisse a algo que ocorre no momento presente, e a tradição, ao passado. A ideia de contemporâneo está, sim, muito vinculada ao tempo, mas não de modo progressivo e cronológico. Recorremos às reflexões do filósofo Giorgio Agambem[9], que demonstram-se ricas para uma reflexão sobre o contemporâneo nas artes, sobre a arte contemporânea e sobre a dança contemporânea.

Em seu livro "O que é contemporâneo?" (2009), o autor apresenta uma ideia do termo, de forma metafórica e até mesmo poética, vinculada a uma condição do corpo humano em estar na escuridão. Utiliza-se da neurologia da visão para explicar a condição do contemporâneo. Para ele, contemporâneo associa-se a um modo de ver e, consequentemente, a uma atitude perante o mundo.

A visão humana diante de um ambiente de escuridão traz a percepção de que escuridão é ausência de luz. Entretanto, Agambem lembra que ela não é ausência de luz, mas uma atividade de células periféricas de nossa retina que são desinibidas na ausência da luz. Estar na escuridão é, portanto, uma condição do corpo humano. É um modo de percepção possível

[9] Giorgio Agambem trata da ideia de contemporâneo no campo da filosofia, em seu livro "O que é contemporâneo? e outros ensaios" (2009), associando a uma ação poética do sujeito contemporâneo, como uma escrita nebulosa exercida nas entrelinhas do presente, entre a escuridão e a luz.

do corpo em determinadas circunstâncias, à medida que a atividade celular periférica da visão desinibe a capacidade de nossa percepção da luz em relação ao ambiente.

Partindo dessa relação da capacidade de visão atrelada à condição do corpo, Agambem considera que é condição do contemporâneo enxergar em meio à escuridão, ainda que de maneira turva. Manter-se sobre o tempo presente não para enxergar a luz de seu tempo, mas para enxergar as trevas. É aquilo que está por ser desvendado, desvelado, o "vir a ser". Trata-se de uma metáfora para pensarmos na própria condição humana em sua limitação e impossibilidade de se alcançar a total clareza e controle sobre os processos vitais, bem como os fenômenos em sua completude e em suas origens.

"Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa 'ver as trevas', 'perceber o escuro'?" (AGAMBEM, 2009, p. 63). O escuro do presente nos possibilita perceber aquela luz que procura nos alcançar, mas não pode fazê-la, pois ela nunca é acessível na totalidade. Por isso, é necessário, para o contemporâneo, neutralizar as luzes de sua época. Assim, ele enxergará a escuridão – que, no entanto, não é separável daquelas luzes. Agir em meio à escuridão, às dúvidas, às incertezas naturais e inevitáveis de qualquer processo é condição do contemporâneo. Ser contemporâneo "é, antes de tudo, uma questão de coragem" (AGAMBEM, 2009, p. 65).

O autor complexifica a discussão ao trazer a temporalidade e o anacronismo como questões para se refletir sobre o contemporâneo.

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEM, 2009, p. 59).

A relação anacrônica com o tempo também se manifesta na qualidade do performativo: ela implica aquela ação que se enuncia na presentidade do presente e anuncia outros modos para o fazer artístico (SETENTA, 2008). Tais modos, pelo fato de muitas vezes subverterem padrões atuais e inaugurarem outros, produzem uma espécie temporalidade múltipla, como acontece com os artistas que se destacam enquanto vanguardas: é como se eles enunciassem um outro tempo, algo deslocado do presente que antecipa um futuro, mas que, no entanto, está conectado com o presente, ainda que de forma obscura.

Figura 7 - “Aquilo de que somos feitos”, da Cia. Lia Rodrigues. Rio de Janeiro, Brasil.
Fonte: Foto divulgação.

No campo híbrido das artes, espaços fronteiriços e contaminatórios vão se constituindo na provisoriedade do presente, situando-se num *entre-lugar*: entre a escuridão e as luzes do instante em que ocorrem. A imprevisibilidade do presente, assim como o anacronismo, é condição da ação performativa – e também da contemporaneidade.

Por se constituir num amplo campo de possibilidades, algumas ainda obscuras e desconhecidas, a performatividade traz, em sua qualidade, uma atitude contemporânea. Provoca estranhamentos ao desestabilizar crenças, padrões tradicionais, modos de operar convencionais; gera instabilidades na medida em que o enunciado é a própria ação que se constitui no fazer artístico.

Dançarinos considerados vanguardistas do século XX, alguns ainda da arte moderna, outros considerados pós-modernos e/ou contemporâneos, como Loui Fuller, Maya Deren, Antonin Artaud, Kazuo Ono, Vicente Escudero, William Forsythe, Trisha Brown, Merce Cunningham, Marina Abramovic, Melati Suryodarmo, entre vários outros, revelavam processos de criação performativos e contemporâneos em suas obras. Criaram estratégias compositivas que subvertiam técnicas e procedimentos tradicionais em dança e/ou *performance* aos quais estavam habituados a praticar, ousando investigar por outros caminhos, alguns, arriscando contaminações entre dança, teatro, *performance*, tecnologias.

Entendendo que os discursos do corpo em dança e *performance* são construídos de forma diretamente associada e comprometida às suas ações, tais artistas criaram suas próprias lógicas organizativas em meio à escuridão, à imprevisibilidade, às incertezas dos processos presentes. Renunciaram aos modos previsíveis de criação já facilmente reconhecíveis e

propuseram novas conexões em seus discursos performativos, enriquecendo o processo evolutivo e histórico da dança. Foram – e são – contemporâneos.

Propomos, também, uma associação entre a proposta de entendimento do que venha a ser contemporâneo, de Agambem, ao pensamento de Bhabha no que diz respeito às questões de temporalidade e cultura. O conceito de tradução cultural de Bhabha reforça a ideia de contemporâneo como estando implicado a uma coexistência de tempos diversos e que, no caso de uma ação do corpo em dança e *performance*, associada a uma determinada tradição cultural, é resignificada à medida que é atualizada na ação presente.

Podemos pensar numa sobreposição de temporalidades, uma coexistência entre tradição e contemporaneidade na qual não há exclusão ou recusa de uma pela outra, mas uma releitura por meio de um diálogo entre uma e outra – que, por sinal, nem sempre é consensual, podendo ser, também, conflitiva. Uma tradição cultural aqui não é entendida enquanto um passado morto, mas enquanto uma reinvenção num processo de tradução cultural.

Numa reflexão de possíveis diálogos entre tradição e contemporaneidade em dança podemos fazer uma analogia entre a *performance* do artista espanhol Israel Galván e um trabalho do bailarino William Forsythe. Coincidentemente ou não, ambos possuem obras com o mesmo nome: *"Solo"*. Em 1996, Forsythe criou esse trabalho no qual apresenta uma coreografia que evidencia um corpo com domínio técnico extremamente apurado de uma dança tradicional: o balé. O mesmo acontece no trabalho de Galván – entretanto sua técnica vem de uma tradição popular: o flamenco. Forsythe e Galván surpreendem à medida que deslocam formas de lidar com a tradição em dança – seja do balé, seja do flamenco. Deslocam os modos tradicionais de se criar, compor e construir enunciados num diálogo com a tradição.

Optando pela ausência de trilha sonora, o bailarino William Forsythe apresenta um corpo com movimentos de dança que se apropriam do balé, mas encontra outras soluções no modo de organizar as informações no corpo. Por meio de rupturas, caminhos imprevisíveis, dinâmicas próprias, não segue a lógica organizativa de uma composição coreográfica tradicional.

Figura 8 - William Forsythe em "Solo"
Fonte: <http://thiskineticitch.wordpress.com/2009/04/19/review-william-forsythes-solo-1995/>.

A imagem do corpo do bailarino sugere um discurso performativo, que não se submete à técnica, mas que, mesmo tendo tamanho conhecimento desta, a subverte, abdicando também das sapatilhas e do 'figurino' clássicos tradicional.

Já o *bailaor* flamenco Israel Galván, em seu *"Solo..."* (2005), também exibe um profundo conhecimento na execução de sapateados e movimentos próprios da técnica flamenca. Entretanto rompe com a linearidade coreográfica do flamenco, instala pausas longas, suspensões, efeitos de dilatação do tempo pelo movimento. Sua dança explora movimentos de caráter "*explosivo-fixo*" – termo utilizado pelo filósofo francês Didi Huberman (2008), a respeito da "estética flamenca" de Galván. Trata-se de movimentos que, após uma ação explosiva, param numa pausa brusca e prolongada, trazendo uma espécie de efeito fotográfico do corpo do artista em cena.

Figura 9 - Israel Galván em "Solo..."
Fonte:<http://fr-fr.facebook.com/pages/Israel-Galv%C3%A1n/229428997068682?sk=wall>.

Galván também realiza esta sua *performance* sem nenhum acompanhamento musical. O único som é o emitido pelo seu sapateado, além de outras ações do corpo que saem da boca, da respiração, das mãos. Inaugura um novo modo diferenciado de se perceber a tradição flamenca. O som produzido pelos seus pés deixa as marcas de seu movimento, registros de seu sapateado, como pegadas que ficam impressas no solo negro. Aqueles vestígios ecoam o tempo de ações frescas, que não estão mais em cena, mas que, enquanto rastros, ainda estão.

Trata-se de uma performatividade que apresenta vestígios de ação do corpo como enunciados de uma ação passada – não mais imagens vivas como a de um corpo que dança, mas imagens que funcionam como uma obra pintada ou impressa. Galván considera que se aproxima de um "flamenco de artes plásticas" (GALVAN, 2008) –, talvez sua parceria com o artista visual Pedro Romero – videasta, fotógrafo, arquivista, pintor, artista contemporâneo – explique um pouco isso. Galván também traz para o diálogo com a dança, o cinema, as artes plásticas, as novas tecnologias.

Na mesma Bienal em que a *performer* Marina Abramovic merecia destaque com várias de suas obras em vídeo, expostas no último andar da galeria, Galván reinventava sua tradição flamenca no térreo da galeria – tradição essa geralmente restrita a determinados nichos de circulação correspondente ao "mercado cultural flamenco", como os festivais de dança flamenca espalhados pelo mundo. A dança de Galván era reconhecida enquanto um trabalho de *performance* pelos curadores da Bienal.

Trata-se de um artista vanguardista cujo trabalho iremos analisar mais a fundo no terceiro capítulo. Por agora, o que nos interessa destacar é que Galván, ao apresentar-se numa estética do *entre-lugar* a partir da dança flamenca, nos revela um estranho estreitamento entre a tradição e o contemporâneo, sem anular um ao outro – assim como Forsythe.

A questão que se coloca aqui não é de simplesmente mudar a composição artística no sentido de inverter um ou outro passo de dança de lugar, de mudar o figurino, ou a música. Trata-se de reconhecer a mudança de uma estrutura de pensamento para a criação em dança, a partir de uma tradição como o balé ou o flamenco, bem como investigar outros modos/estratégias para construção de uma obra. Essa mudança afeta diretamente o trabalho artístico desde sua concepção, produzindo enunciados de modo diferenciado junto a outras estratégias e lógicas organizativas.

Tanto Forsythe quanto Galván criam um deslocamento das formas canônicas de tradições em dança, revelando composições artísticas no ambiente da performatividade, exemplos de um processo de tradução cultural em dança, à medida que questionam a existência de um contexto dado e inaugurando outros.

> No ambiente da performatividade, o fazer artístico é a ação inteligente do corpo, o seu próprio significado, pois o movimento é ato do corpo e se apresenta comprometido com as enunciações produzidas no seu fazer. As falas/ações que se tornam visíveis são o dizer possibilitado por inúmeros acordos que o corpo realiza para enunciar as soluções provisoriamente encontradas para certas condições/posições do seu estar no mundo. Numa ação performativa, esses acordos vão atuar para questionar a existência de um contexto dado, e, além disso, para inaugurar novos contextos. Assim, apresentado, esse fazer-dizer dá conta de um processo de criação com sujeitos-agentes (SETENTA, 2008, p. 57).

O processo de tradução cultural é, pois, performativo: um processo comunicacional que se constitui no próprio ato do fazer, inaugurando a possibilidade de uma coexistência entre diferentes temporalidades, na medida em que questões consideradas "do passado" são colocadas em cheque no próprio ato "presente" da tradução. Esta relação entre tradução cultural, performatividade e temporalidade traz importantes contribuições para avaliarmos as diferentes estratégias compositivas e de criação em dança e *performance*.

Um dançarino contemporâneo que assume uma prática performativa parece estar mais aberto, mais disponível para lidar com informações não familiares, estrangeiras ao seu repertório e encontrar maneiras singulares de elaborar no corpo os questionamentos aos quais se propõe (SETENTA, 2008).

Não nos referimos aqui a qualquer dança, mas sim àquela prática na qual o artista assume a postura de um sujeito propositor e questiona sua prática, investigando outros modos de enunciação no campo das artes – modos esses que subvertem lógicas organizativas, ressignificando seus movimentos. Ainda que sejam "passos" de dança, estes são organizados de uma maneira específica e singular, apontando para uma criação artística contemporânea, num diálogo crítico com seu cotidiano e seu contexto.

Outros tipos de produzir/criar/compor imagens em dança aparecem nesses novos contextos de criação, o que parece modificar também os modos do corpo apresentar/elaborar/apresentar seus discursos e imagens em dança.

O interesse deste trabalho está, também, em compreender o campo de enunciação da dança e da *performance*, a partir de um entendimento de que o corpo é produtor de discursos. Nossa próxima investida é pensar como esses discursos do corpo podem ser enunciados/observados/construídos por meio de imagens – imagens do corpo, imagens em dança e *performanc*e. Trata-se de pensar a imagem como ação do corpo, imagem que evidencia aspectos e estados corporais que se constituem nos acordos transitórios que o corpo estabelece com o ambiente (MACHADO, 2008). Este é o tema que iremos aprofundar no próximo capítulo.

Figura 10 - Espetáculo instalação "Um alemão chamado Severino", do Grupo Quitanda, Salvador/BA
Fonte: Foto Aldren Lincoln

2 A IMAGEM ENQUANTO AÇÃO DO CORPO: CONTAMINAÇÕES ENTRE DANÇA, PERFORMANCE E ARTES VISUAIS

Neste capítulo, ampliamos a discussão iniciada anteriormente acerca do campo de enunciação em dança e *performance*, trazendo para o debate a proposta de que estes discursos do corpo sejam observados e constituídos enquanto imagens que carregam enunciados implícitos. Para tal, partimos dos estudos da docente Adriana Machado (2007) e de sua pesquisa de doutorado "O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo" (2007, p.28), em que a autora propõe um entendimento de que as imagens do corpo enunciam aspectos e processos biológicos e culturais, constituídos na relação deste com o ambiente. Associamos as ideias de imagem em dança de Machado às propostas de performatividade em dança de Setenta (2008) para estabelecer uma reflexão entre imagem, ação e discurso do corpo.

Figura 11 - "Para o herói: experimento sem nenhum caráter" (2010), de Paula Carneiro. Salvador/BA
Fonte: Foto Aldren Lincoln

Por meio do entendimento de imagem enunciativa do corpo (MACHADO, 2007) pretende-se complexificar o estudo apresentado aqui a respeito da 'fala' da dança como discurso do corpo. Neste capítulo, propomos que os discursos do corpo em dança e *performance* sejam entendidos enquanto enunciações imagéticas. Não se trata de uma enunciação visual da dança, a ponto de consideramos a dança uma espécie de "arte visual". O conceito de imagem proposto por Machado, a partir dos estudos de Damásio (2005) e que trazemos para nossa discussão, não se restringe ao campo visual, mas vai além dele, abrangendo outras modalidades de percepção sensoriais do corpo.

Consideramos que o discurso do corpo, enunciado nas imagens que o constituem, bem como nas imagens que constrói, evidencia ações singulares e subjetivas produzidas nos processos comunicacionais. Trata-se de imagens processuais e constitutivas, formadas e transformadas nas mediações entre corpo e ambiente. Em dança e *performance*, essas imagens podem ser observadas nas opções estéticas, nos modos de compor e articular informações no campo artístico. Compreender o campo de enunciação da dança contaminado à *performance* e as artes visuais por meio de imagens e discursos do corpo no contexto da tradução cultural é um modo de reconhecer como os discursos estão inseridos num amplo contexto de produção de subjetividade.

Figura 12 - Marina Abramovic
Fonte: **<**http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://images.20h59.com/>.

O *fazer-dizer* artístico constitui-se enquanto produção de subjetividade e está associado a uma ampla rede relacional entre corpo e ambiente. As mediações que o corpo faz com o ambiente constituem modos subjetivos de enunciação e estão diretamente atrelados a um contexto específico de produção capitalística, que envolve estruturas produtivas de subjetividade em larga escala. Para se refletir sobre o poder enunciativo das imagens na arte contemporânea, portanto, há que se considerar, inclusive, o ambiente no qual estas imagens estão sendo produzidas na atualidade, bem como a ideia que impera no senso comum quando o assunto é “imagem”. É o que veremos a seguir.

2.1 A IMAGEM COMO REGISTRO DO REAL: O DISCURSO DA MÍDIA NO PROCESSO DE PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS

Antes de apresentarmos a noção de imagem do corpo que interessa a este trabalho no campo das artes, propomos aqui uma breve reflexão crítica a respeito da produção de imagens tecnológicas na contemporaneidade, em sua maioria vinculadas ao campo midiático. Consideramos importante essa discussão pelo fato de reconhecermos como tais imagens estão diretamente associadas à produção subjetiva da cultura capitalística da qual fazemos parte e como a relação entre corpo e ambiente contribui e afeta a produção dessas imagens também na produção artística.

O interesse dessa pesquisa pelas contaminações entre dança e *performance* ao campo do vídeo torna ainda mais importante uma reflexão acerca das imagens tecnológicas, afinal, a evolução da linguagem audiovisual mostra-se fortemente atrelada às imagens produzidas pelos meios de comunicação. Em sua tradição, a linguagem do vídeo veio se apresentando a serviço de interesses midiáticos, mercadológicos, capitalísticos. Entretanto a arte, enquanto ação política e poder subversivo e desestabilizador de certas convenções, veio se apropriando de tecnologias – restritas, até uma determinada época, aos meios de comunicação – criando outras possibilidades de enunciação para o campo do vídeo, por meio de novas estratégias artísticas compositivas.

Através de uma observação atenta ao papel da mídia na enunciação das imagens tecnológicas – fotográficas, videográficas, digitais – podemos ver o quanto o campo de produção das imagens, sejam artísticas, sejam da mídia, evidencia discursos implícitos atrelados aos interesses de que as realiza num contexto de produção subjetiva, em escala micro ou macro. Esta produção subjetiva escorre para o campo da arte, num processo de contaminação entre os modos de produção artística e os de produção midiática, quando as imagens tecnológicas passam a assumir parte dos processos de criação artística, criando novos formatos na arte contemporânea como a videoarte, a videoperformance e a videodança, entre outros.

Esses novos formatos nos trazem outros entendimentos de apropriação e construção de imagens artísticas, diferente de tempos atrás, quando ainda emergiam a fotografia e o cinema, bem como os primeiros experimentos no trânsito entre dança e tecnologia. As condições de produção das imagens tecnológicas, na atualidade, são outras, o que altera nossos modos de perceber e construí-las, justamente pela capacidade de reprodutibilidade técnica que as

imagens tecnológicas atuais possibilitam: uma reprodução em série, em larga escala e proporção, de alcance planetário. Isto cria um novo espaço de produção de subjetividade no campo artístico, mais próximo ao mercado e à produção capitalística. Trata-se de reconhecer os contextos comerciais, econômicos, sociais, políticos, culturais que envolvem os modos de circulação da informação para se pensar os componentes subjetivos que afetam a criação artística contemporânea e que estão associados a um contexto cultural global bastante amplo e complexo.

O sujeito contemporâneo está situado numa era da produção de imagens digitais tecnológicas veiculadas e produzidas em larga escala, que provocam drásticas modificações nos modos de perceber as imagens bem como sua relação com o tempo. As inúmeras redes sociais e circuitos comunicacionais que operam simultaneamente em tempo real na circulação de informação e imagens, produzidas não somente pela mídia, trazem uma outra percepção espaço-temporal para o sujeito contemporâneo em seu cotidiano, que acaba por promover novos arranjos espaço-temporais.

> [...] perceber o tempo e as várias formas com que se manifestam os regimes e arranjos temporais na contemporaneidade é também tentar traçar (em linhas tênues) um mapa ou diagrama da complexidade da vida social. Mapas dinâmicos de territórios em movimento. Podemos perceber que, nesse movimento de complexificação, muitas das mudanças ocorridas na contemporaneidade têm uma forte conexão com a crescente incidência das inúmeras tecnologias nas situações socioculturais da vida cotidiana, que acabam por promover esses novos arranjos temporais (JESUS, 2008, p. 63).

A produção de uma infinidade de objetos processadores e veiculadores de imagens, como câmeras fotográficas, celulares, filmadoras, projetores, equipamentos nos mais variados formatos e recursos, hoje acessíveis às mais diversas classes sociais, potencializa a circulação, a produção e o consumo das imagens tecnológicas, seja em tempo real ou não, modificando experiências subjetivas em escalas espaço-temporais na nossa relação com o mundo.

Chamamos atenção para uma noção de imagem, muito vinculada às imagens da mídia, que vincula esta como sendo um “retrato fiel da realidade”. Essa associação entre imagem tecnológica midiática à reprodução da realidade impregna o entendimento do senso comum acerca das imagens tecnológicas. Trata-se de imagens construídas e apropriadas, a maioria das vezes, por grandes veículos de comunicação, aqueles mais poderosos, de alcance nacional e internacional, que se utilizam das estratégias de enunciação baseadas num discurso sensacionalista, manipulado pela lógica do mercado da informação em escala global. O interesse é a venda da informação em larga escala. A ideia de que as imagens retratam a

veracidade, “a” realidade, “o” fato, é uma das estratégias de conquista da mídia para garantir um maior consumo, à medida que esta ideia traz mais credibilidade ao veículo, revestido sob uma suposta noção de imparcialidade na transmissão da informação.

Figura 13 - Anunciada morte de Osama Bin Laden na CNN, após pronunciamento de Barack Obama. Maio/2011.
Fonte:<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2011/05/02/obama-anuncia-que-osama-bin-laden-esta-morto-924360483.asp>.

Os chamados “mass-mídia” – as mídias voltadas para a massa –, ao propagarem suas imagens em mercadorias, informes, noticiários, revistas, programas de TV, parecem evidenciar discursos implícitos, vinculados a interesses políticos e comerciais do sistema de produção capitalista do qual fazem parte. Imagens de violência, guerra e catástrofe, por exemplo, carregam o discurso do medo, do pânico, do terror, da falta de segurança da vida contemporânea. Imagens e assuntos enunciados de maneira impactante se utilizam de estratégias capazes de impressionar e estimular o consumo – mesmo que através do sensacionalismo apelativo. Enfim, seja como for, constituem-se parte da subjetividade da cultura capitalística contemporânea, tão atrelada ao poder das imagens.

É nessa lógica do mercado que podemos observar o quanto as imagens produzidas pelas novas – e velhas – tecnologias encontram-se impregnadas de discurso: o discurso da produção capitalista, da lógica da compra e da venda, o discurso do consumo – não só de mercadorias, mas de ideias, valores, opiniões, interesses político-partidários, muitas vezes de alcance internacional. Trata-se de reconhecer discursos implícitos presentes em imagens produzidas através das tecnologias atuais – imagens que enunciam ideias e ideais, propósitos, pensamentos, julgamentos.

Talvez a ideia de imagem como registro da realidade esteja tão associada aos meios de comunicação devido ao fato de estes participarem, de forma incisiva, da grande parcela avassaladora de produção de imagens tecnológicas na sociedade contemporânea. Entretanto esta sociedade não é considerada aqui como mera vítima consumidora dessas imagens. Justamente por suas ações se constituírem num processo de subjetivação, os sujeitos culturais detêm autonomia para selecionar e consumir as informações que estão disponíveis e que lhes interessam.

Os processos de subjetivação implicam num entendimento de sujeito enquanto um agente corresponsável pelos processos culturais os quais seu tempo atravessa, de acordo com seu modo singular de ser/estar/agir no mundo (SETENTA, 2008). Tais processos de subjetivação constituem-se nas relações cotidianas do corpo com a cultura, a cidade, os espaços culturais, bem como na relação com os demais sujeitos. Trata-se de um sujeito que se constitui em sua própria experiência, num processo provisório de racionalização, em que sua "subjetividade é uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si" (FOUCAULT, 2004, p. 262). Tal processo abarca todo um contexto no qual o sujeito está inserido e também participa – incluindo, portanto, os processos midiáticos.

Sendo assim, devemos considerar que, se por um lado, há um público consumidor de determinadas imagens tecnológicas, este é, também, produtor de outras, podendo compartilhá-las em rede e torná-las públicas. A leitura que fazemos da mídia, portanto, é que – mesmo estando vinculada a grandes veículos de massa com produtos informativos que se pressupõem como registro do real – ela deve ser vista sob uma perspectiva crítica. Isso implica em a considerarmos como de natureza processual relacional, que se constitui nesse espaço intervalar entre os agentes envolvidos. As imagens tecnológicas são, portanto, construídas e apropriadas por diversos agentes – sujeitos culturais que, num processo de comunicação, atuam no processo midiático de forma autônoma e não como meros receptores passivos e ingênuos.

Neste contexto, as imagens tecnológicas – bem como as imagens do corpo – produzem subjetividades. Mesmo sendo de naturezas diferentes – tecnológicas e biológicas – enunciam-se enquanto potentes campos de investigação na produção de subjetividades e enunciação de discursos, o que impede de tratá-las como um resultado de uma realidade, visto que são processuais e as realidades são muitas. Constituem-se, portanto, nos processos de negociação na relação corpo e ambiente, enunciando visões singulares de mundo.

Figura 14 - Performance de manifestação contra as touradas na Espanha
Fonte: **<**http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL636900-5602,00.html>.

Entretanto a maior parte dos estudos de comunicação midiática costuma tratar o corpo de um repórter como um mero transmissor da informação, parecendo um canal ou veículo de transmissão tecnológica. Ignora que diferenças entre a natureza do corpo e a natureza dos canais de comunicação. Estes últimos são meros operadores técnicos e/ou tecnológicos, bem como as imagens que produzem. Já o corpo exige uma mediação específica e diferencial com o ambiente, e não atua como um mero transmissor da informação, pois toda sua mediação com o mundo está impregnada de suas visões particulares, singulares, únicas. Portanto, o corpo não transmite, ele traduz informações. Trata-se de compreendê-lo como um tradutor, um articulador, um propositor, e não um mero transmissor que desloca a informação de um lugar para o outro.

Por mais que os *mass-mídia* busquem a objetividade e imparcialidade a qualquer custo, devemos reconhecer que toda e qualquer imagem tecnológica que é produzida e publicada em um determinado contexto é carregada de intenção e propósito. As imagens tecnológicas estão, portanto, impregnadas de significação e sentido, capazes de enunciar discursos implícitos vinculados a interesses e contextos específicos.

Já a natureza do corpo, sendo biológica, bem como sua imagem, merece uma análise diferenciada sobre os discursos que é capaz de enunciar – olhar esse diferenciado das imagens tecnológicas. Consideramos importante pontuar essa diferenciação entre ambas as imagens para refletir sobre trabalhos artísticos em que a imagem do corpo e a imagem tecnológica – fotográficas, videográficas, cinematográficas – aparecem imbricadas e participam de um mesmo processo de criação artística. Afinal, a presença das imagens tecnológicas numa configuração em dança e *performance* – ou, ainda, videodança e *videoperformance* – altera o campo de enunciação dessas linguagens, bem como seus formatos.

Figura 15 - Performance da espanhola La Ribot
Fonte: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=295>.

Chamamos atenção para a impossibilidade de se encontrar uma única leitura para os discursos e imagens – tanto as da mídia quanto as artísticas. Pois, assim como as imagens da mídia, as imagens artísticas também partem de diferentes propósitos, produzem variados discursos, seguem lógicas organizativas distintas, atravessam interesses, opções estéticas e políticas específicas.

Nosso interesse, portanto, é levantar uma discussão crítica acerca das imagens artísticas em dança e *performance* naqueles processos que se apropriam da tecnologia para enunciar seus discursos do corpo. Para isso, temos que considerar o lugar que a imagem ocupa no processo de significação e enunciação numa configuração artística, com todas as nuances de sentido que o termo imagem está comprometido, seja na tradição, seja na contemporaneidade.

Considerando as especificidades da natureza das imagens corporais, apresentamos, no próximo subcapítulo, o viés pelo qual pretendemos abordar o tema das imagens do corpo – já que ele é o foco central das questões aqui levantadas nesse entendimento ampliado do campo da dança.

2.2 A IMAGEM ENQUANTO AÇÃO: ASPECTOS E DISCURSOS DO CORPO

Diferente das imagens midiáticas, fotográficas, videográficas, cinematográficas, a imagem do corpo constitui-se enquanto matéria biológica, informação física de outra natureza em permanente fluxo de transformação no tempo e no espaço, sendo parte de um processo evolutivo. Como propõe Machado (2007), a imagem do corpo constitui-se de uma natureza específica da informação na qual "a transitoriedade é papel principal". Sob esse conceito, não é possível vinculá-la à ideia de objetividade nem de representação fiel de uma dada realidade.

Segundo o neurocientista Antônio Damásio (2004), podemos ampliar o entendimento do conceito de imagem para além do sentido da visão. Ele propõe a compreensão de imagem do corpo como uma informação física. Esta informação física está associada a uma ampla rede de circuitos e conexões do corpo em relação com o ambiente, inclui uma série de circuitos neurais além de toda uma representação de padrões mentais, mapas e pensamentos.

Para Damásio, a imagem corporal é um "padrão mental" que afeta o campo das percepções e das sensações. Abrange não somente a visão, mas todas as outras modalidades sensoriais provenientes de nosso corpo, como auditiva, olfativa, gustatória, somato-sensitiva ou somato-sensória – que inclui percepções como a muscular, vestibular, visceral, o tato, a temperatura, a dor.

Damásio (2004) considera a existência de imagens que não são visíveis ao aspecto externo do corpo. Trata-se de imagens que o corpo produz mentalmente e que estão diretamente comprometidas com nossas percepções e pensamentos. Para o autor, o funcionamento biológico do corpo é capaz de produzir imagens mentais, ou seja, o pensamento opera por fluxo de imagens. Estas imagens estão carregadas do nosso sistema conceitual, aqueles que nos situam no campo da linguagem, da mediação, da comunicação com o mundo. A ideia de imagens corporais de Damásio, portanto, vai muito além da nossa apreensão visual.

> Essas palavras impressas que agora você tem diante dos olhos são primeiramente processadas por você como imagens verbais, antes de promoverem a ativação de outras imagens, desta vez não verbais, com as quais "os conceitos" que correspondem às minhas palavras podem ser exibidos mentalmente. Dessa perspectiva, qualquer símbolo que você possa conceber é uma imagem, e pode haver pouco resíduo mental que não se componha de imagens. Até mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de cada instante mental são imagens, no sentido exposto acima: imagens sômato-sensitivas (DAMÁSIO, 2004, p. 403).

Machado (2007) aprofunda-se nas pesquisas de Damásio trazendo-as para o campo da comunicação e da dança. A autora propõe que o corpo seja entendido enquanto imagem em movimento, cujas imagens, por estarem vinculadas aos nossos sistemas conceituais e processos físicos e biológicos, revelam-se sempre comprometidas com as nossas ações.

Figura 16 - Manifestação no Cairo em abril de 2011
Fonte: **<**http://veja.abril.com.br/multimidia/galeria-fotos/imagens-do-dia-01-de-abril>.

Machado considera que as imagens do corpo são ações e aspectos desse corpo, constituem-se e se enunciam no instante do presente. Trata-se de considerações que nos permitem analisar as imagens em dança de forma complexa e mais aprofundada, considerando, inclusive, os diferentes estados corporais que se enunciam no corpo numa obra de dança ou de *performance*. A autora atrela a dança às imagens do corpo, de forma imbricada e codependente. Dessa forma, Machado propõe que observemos corpo e imagem em dança como uma fita de informações que não se separam, ressaltando que a imagem no corpo torna-se uma das possibilidades de comunicação e acesso ao mundo.

Para além das imagens mentais, Machado destaca as ideias de Damásio no que diz respeito às imagens do corpo que se tornam visíveis ao mundo externo, ou seja, imagens enquanto aspectos visíveis do corpo. São aquelas imagens que revelam aspectos do corpo, estados e ações corporais. Estas imagens são as que mais nos interessam neste estudo, pois são elas que se enunciam enquanto informação acessível numa obra artística. O importante é destacar que as ações do corpo, bem como seus estados corporais, que se tornam perceptíveis por imagens do corpo, estão associadas a uma complexa rede de informações físicas e conceituais, que envolvem ideias, pensamentos, organizações particulares e individuais.

As imagens corporais que se apresentam para o mundo podem ser consideradas aspectos de nosso ser: enunciação de uma série de processos físicos, biológicos e culturais na relação de evolução e adaptação do corpo com o ambiente. Trata-se de compreender as

imagens corporais enquanto ações processuais, que ocorrem num permanente estado provisório de constituição.

Figura 17 - Performance da artista cubana Ana Mendieta
Fonte:<http://4.bp.blogspot.com/_vXHLnL9mdIw/TI-KRr2kDXI/AAAAAAAAADU/0UrX2fGV10o/s1600/3.jpg>.

Pensar na imagem do corpo enquanto transitória e relacional – e não algo fixo e imutável – nos possibilita uma reflexão interessante sobre a relação entre imagem corporal e representação – não a representação no sentido de "estar pára" ou no "lugar de", pois isso impossibilita investigá-la enquanto informação física do corpo. Mas representação de todo um circuito neural, de ações físicas na relação entre corpo e ambiente, uma representação que se revela num jeito próprio de organização e enunciação do corpo.

> As imagens são representadas enquanto informações que se constituem enquanto corpo e funcionam como índices de seus estados. Tais estados vão se dando nos acordos que cada corpo vai realizando com o ambiente onde se encontra e são irreversíveis. O corpo, assim, é imagem em fluxo no tempo. As imagens emergem como modos de sua própria percepção. Imagem no corpo é sempre uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade. Ou seja, quando se fala em imagem, há que se levar em conta, sobretudo, o movimento presente nas ações do corpo (MACHADO, 2007, p. 12).

Percebemos que o conceito de imagem do corpo associado ao campo da neurociência e das teorias evolutivas, entendendo-a como "ação em movimento", "ação em fluxo no tempo", aspectos do ser, enriquece a discussão sobre o campo de enunciação em dança e *performance.* A partir da ideia de imagem enunciativa proposta por Machado, investimos na

ideia de que as imagens constituem parte do campo da enunciação da dança e da *performance* e revelam como o corpo pode ser percebido enquanto obra artística discursiva.

Imagens enunciativas apresentam-se por meio de ações do corpo, "noticiam" estados e percepções, tornam explícitos e visíveis os processos relacionais desse corpo com o ambiente e que, sob determinadas opções artísticas e estéticas, evidenciam comportamentos, pensamentos, ideias, proposições subjetivas e culturais.

Para melhor compreendermos como se propõe nesta pesquisa a associação entre imagens e discursos do corpo, recorremos aos estudos dos neurocientistas Lakoff e Johnson (2002) sobre as metáforas do corpo. Trazemos o termo *procedimento metafórico* – conceito proposto por Rengel (2007) a partir dos estudos desses neurocientistas –, que investiga a conexão entre nosso sistema sensório-motor e nosso sistema conceitual. Esse conceito enriquece nossas discussões acerca do campo de enunciação da dança, bem como a relação que se propõe entre discursos do corpo e imagens artísticas, à medida que atrelamos a enunciação de imagens do corpo aos seus discursos por meio dos procedimentos metafóricos que se efetivam em corpos-sujeitos.

Por *procedimento metafórico* entende-se a ação do corpo de intermediar sua percepção sensório-motora para o campo da abstração e da subjetividade, por meio de uma mediação subjetiva e singular com o mundo. Trata-se de uma ação do corpo na relação com a cultura, o ambiente e sua capacidade de abstração subjetiva e conceitual. A ideia de metáfora, aqui, vai além do sentido empregado pela linguística enquanto figura de linguagem verbal. O entendimento de metáfora é compreendido enquanto procedimento comunicacional que o corpo realizar ao pensar, conceituar, agir.

> O procedimento metafórico faz um transporte, uma intermediação entre os domínios sensórios-motores = perceber, sentir, transpirar, mover, tocar, pegar, etc. e os domínios das experiências subjetivas = julgamentos morais, juízos de valor, relações de afeto, etc. Essa intermediação faz sentir/abstrair que "pegar uma idéia" é como se a pegássemos com sensações, raciocínio, reflexões, com alívio "físico" de ter entendido, ou seja, um ato abstrato, pode-se dizer (RENGEL, 2007, p. 79).

Sendo o nosso sistema conceitual inerentemente metafórico, não há como se pensar numa comunicação corporal que prescinda das metáforas, sejam elas linguísticas, gestuais, artísticas. Lakoff e Johnson, em *Metáforas da vida cotidiana* (2002), defendem que o sistema conceitual associa-se às experiências vivenciadas pelo corpo; os pensamentos estão

diretamente implicados às suas percepções em relação ao ambiente e aos contextos em que se insere – por isso, são relativos.

Sob essa perspectiva, a ideia de imagem enquanto apreensão fiel da realidade não adquire consistência, já que não existe uma única realidade, uma única verdade intransponível, essencial, suprema, pois as diferentes verdades que existem no mundo são construídas a partir de procedimentos metafóricos subjetivos que variam de acordo com o referencial e o modo de cada um agir, pensar e perceber o mundo.

Figura 18 - Danças e folguedos populares da Bahia
Fonte:<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Folguedos/dancas.htm>.

Podemos pensar, portanto, na enunciação das imagens produzidas em dança e em *performance* enquanto traduções culturais singulares operadas na relação entre corpo e ambiente que se organizam a partir do repertório cultural de cada artista, seu sistema conceitual, suas percepções, sensações, interpretações, associações, pontos de vista, visões de mundo subjetivas. Mais uma vez, corpo e ambiente inscrevem-se como fenômenos imersos e coevolutivos. Sendo a dança uma forma de pensamento do corpo (KATZ, 2004) e as imagens enunciativas do corpo evidências de suas próprias ações nas mediações que realizam com o mundo (MACHADO, 2008), aproximamos imagem enunciativa ao *fazer-dizer* do corpo.

Se o *fazer-dizer do corpo* é entendido enquanto ‘fala’ da dança e ação do corpo num processo artístico performativo, conforme defende Setenta, e sendo a imagem do corpo suas próprias ações, conforme propõe Machado, propõe-se que os discursos do corpo constituem-se e se apresentam como imagens enunciativas – imagens que enunciam ideias e pensamentos, constituindo o campo de enunciação da dança e da *performance*.

2.3 CONTAMINAÇÒES ARTÍSTICAS NAS VANGUARDAS MODERNAS: A VISUALIDADE DO TEMPO PELO MOVIMENTO

As vanguardas modernas estimularam processos de contaminações entre diferentes linguagens artísticas, ampliando, com isso, as possibilidades de criação de imagens. Por processos contaminatórios em dança e *performance* – nosso foco principal, por estarem mais focadas no corpo – devemos considerar todas as informações que o corpo acessa e produz no ambiente, seja no seu contexto artístico de atuação, seja nos âmbitos social, cultural e político onde ele atua. Numa estreita aproximação entre natureza e cultura, os processos de contaminação no âmbito artístico seriam como um vírus que se propaga: informações artístico-culturais que se replicam sem sentido diretivo nem autoral, mas constante e inevitável (BRITTO, 2008).

Conforme apresenta o biólogo Richard Dawkins (2007), a ideia de contaminação seria um processo presente não somente no campo da biologia, mas, também, na cultura, sendo as informações culturais capazes de se replicarem no meio em que circulam. Compreender a dança em um processo contaminatório implica entendê-la em permanente modificação e contaminação, articulando-se no mundo à maneira de um sistema cultural: ou seja, através de trocas contaminatórias. Trata de considerarmos o caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes, gerando efeitos que se propagam ao longo do tempo.

As contaminações entre dança, *performance* e artes visuais se proliferaram ao longo do século XX, com destaque para aqueles trabalhos considerados de vanguarda, tanto os da primeira quanto os da segunda metade do século. O entendimento de vanguarda, termo que deriva do francês *avant-garde,* relaciona-se a “aquilo que está a frente”. Interessa-nos as vanguardas artísticas justamente pelo anacronismo temporal que parecem propor, bem como a proliferação de contaminações artísticas entre o campo das artes visuais ao da dança e da *performance.* Entender as vanguardas artísticas como ações performativas de sujeitos culturais que parecem estar à frente de seu tempo, conforme pressupõe seu significado, implica trazer uma ideia de tempo futuro para a “presentidade do presente”, termo utilizado por Setenta (2008) para dimensionar a ação performativa do corpo.

Destacamos, aqui, estratégias compositivas que se enveredaram por parâmetros compositivos performativos e transformaram o modo tradicional vigente de criar/compor/enunciar imagens e discursos do corpo.

O século XX foi marcado por movimentos artísticos que reverberaram em profundas transformações no modo de se criar e compor imagens, modificando drasticamente os parâmetros de criação, representação, composição, enunciação dessas nos entre-lugares da dança, da *performance* e das artes visuais. Movimentos como Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Cubismo, no início do século, bem como expressões artísticas como a *pop art*, arte conceitual, *performance art*, dança contemporânea, videoarte, videodança, *videoperformance*, já na segunda metade, inauguram novas percepções do homem na relação com o mundo, evidenciando outros padrões artísticos compositivos nos modos de enunciar imagens no campo das artes.

A fotografia, já no final do século XIX, dispara outros modos de perceber e construir imagens, afetando todo o campo de produção e reprodutibilidade de imagens ao longo do século. Através dela, torna-se possível percebermos "a visualidade do tempo pelo movimento" (JESUS, 2008, p. 136).

Com a fotografia, passa a ser possível para a criação humana explorar a percepção visual por meio do controle da velocidade na captação da imagem pela câmera. Por meio das possibilidades tecnológicas que o progresso da era moderna permitiu, a fotografia traz a possibilidade de manipulação do tempo por meio do movimento na imagem, através de acelerações e desacelerações de velocidade, efeitos ainda inéditos no campo da pintura. Esse procedimento reverbera, futuramente, também no cinema, na dança, no vídeo.

Conforme os estudos do pesquisador docente Eduardo de Jesus[10], em sua tese intitulada *Timescape: espaço e tempo em artemídia* (2008), esse efeito na produção das imagens artísticas do século XX, iniciado pela fotografia, apresenta uma noção de simultaneidade temporal, à medida que traz a possibilidade da visualidade do tempo pelo movimento. Isso provoca mudanças radicais no modo de perceber e produzir imagens nas obras artísticas visuais, que passam a explorar a relação visão, tempo e movimento.

[10] Eduardo Antonio de Jesus debate as mudanças nas relações espaço-temporais em obras artísticas contemporâneas a partir das novas tecnologias em sua tese intitulada "Timescape: espaço e tempo em artemídia" (2008).

Figura 19 - "Dinamismo di un cane al quinzaglio" (1912). Giacomo Balla. Manifesto futurista.
Fonte: <http://entrelinhas.livejournal.com/53219.html>.

Jesus considera que as contaminações entre os modos de criar imagens nas fotografias começam a afetar a pintura, como, por exemplo, em movimentos como o Futurismo e o Cubismo. Estes inauguram um tipo de proposição de simultaneidade temporal em relação à composição imagética, ao quebrarem com noções de perspectiva do Renascimento. Passam a explorar outras visões espaço-temporais através de efeitos de movimento na imagem. A fotografia mostra, portanto, à pintura a possibilidade de enunciar o próprio tempo, a passagem do movimento: seja pelo efeito de movimento "borrado", seja pelo efeito de sobreposição de imagens.

Segundo Jesus, este modo de explorar a visualidade nas imagens artísticas – que vai se estender também às imagens cinematográficas, através dos efeitos de montagem, cortes, sobreposições, estiramento da imagem no tempo, acelerações, desacelerações, distorções – altera nossos modos de percepção do tempo, de modo a não observá-lo como mera sucessão linear de acontecimentos, mas um ritmo irregular e descontínuo.

> Em vez de percebermos o tempo numa sucessão linear dos acontecimentos, passamos, com o cinema, a experimentar um ritmo irregular e descontínuo, "feito de empurrões com as suas superposições e montagens" (apud BOLZ, 1992:95). Essa temporalidade típica do cinema e da própria experiência da modernidade, segundo Benjamin, nos ensina a viver em descontinuidade. A percepção dos choques e do fluxo de imagens no cinema, de acordo com Bolz, fez com que fosse possível exercitar 'descontinuidades num estado de distração' o que leva a percepção a tomar choque como rotina (JESUS, 2008, p. 136).

As relações entre corpo e ambiente, considerando as alterações da percepção do sujeito em relação ao tempo cotidiano moderno, emergem aqui como questões artísticas a

serem investigadas. As exigências do progresso moderno, dos processos de industrialização, do avanço tecnológico da era moderna afetam diretamente os modos de produção artística, desde sua criação até as relações de produção e circulação no mercado.

No campo da dança, entre o fim do século XIX e início do XX, destacamos alguns experimentos entre dança e tecnologia, que também trazem a visualidade do tempo pelo movimento como questão compositiva. A dança de Loüi Fuller, bailarina americana que nasceu em 1862 e faleceu em 1928, destacou-se pela exploração das possibilidades tecnológicas da época na produção de imagens em dança. Considerada uma importante referência nas contaminações iniciais que se deram entre dança e tecnologia, investigou o movimento por uma vertente diferenciada de outras bailarinas modernas, como Isadora Duncan e Marta Graham.

Figura 20 - Loui Fuller
Fonte:<http://postdance.wordpress.com/2006/07/15/loie-fuller-movimiento-y-luz-%E2%80%93-danza-y-luminosidad/>.

Fuller apresentou um corpo para além da própria pele, explorando efeitos de movimento por meio da luz elétrica, com refletores que projetavam luzes em figurinos de longos tecidos. Em seu trabalho intitulado Serpentine (1986) não é possível apreender os contornos do corpo da bailarina, mas sim os efeitos do movimento do corpo, em que os tecidos dão um efeito de prolongamento dos braços, com luzes multicoloridas projetadas em seus trajes. Fuller inaugura um novo conceito de ‘movimento’ em seu fazer-dizer performativo, utilizando-se dos recursos tecnológicos e criando imagens que enunciavam o contexto da temporalidade moderna. Para Pimentel (2008), esse modo de Fuller performar aproxima-se do que hoje chamamos de *performance*.

> O conceito de ‘movimento’ para Fuller não significava apenas o corpo dançante, mas o movimento da luz, da cor e do tecido. Quando Fuller dançava, luz, cor, roupa e corpo estavam fundidos pelo movimento singular de uma imagem visual e multimídia. Fuller constrói a ‘imagem em movimento’ usando uma iluminação multicolorida criada, projetada no tecido sempre em movimento [...].
>
> Fuller impressionava o público do início do século ao explorar um novo modo de apresentar as imagens em dança, por meio da visualidade, da investigação e produção de imagens em dança que iam além do corpo, e que se estendiam também aos efeitos tecnológicos da época: a eletricidade e os efeitos visuais da própria fotografia emergente. A performance de Fuller era chamada dança, mas necessitava de um título mais apropriado, já que dança na época se realizava num estilo muito restritivo, estando mais próxima da fotografia com suas máquinas de princípios do século XIX (PIMENTEL, 2008, p. 127-129).

Não somente a dança, mas todo o campo da arte moderna são alterados pelas novas possibilidades de produção de imagens das vanguardas do século XX. Modificam-se processos e padrões clássicos e tradicionais de criação, composição e construção de imagens em dança, pintura, escultura, a partir das novas relações temporalidade e produção que a fotografia e o cinema inauguram no campo das artes. As vanguardas artísticas passam a evidenciar uma temporalidade própria da experiência da modernidade, imprimindo um novo ritmo de vida para o homem, tornando o tempo uma questão compositiva na produção artística moderna.

Os efeitos de percepção da imagem artística por meio da alteração do tempo e do movimento também são explorados na dança flamenca. Contemporânea da dança de Loüi Fuller, a dança flamenca emergia às sombras da modernidade, desenvolvia-se distante de espaços institucionalizados da arte, cujos corpos sentiam os efeitos da era e do progresso moderno em uma cultura marginalizada do campesino e do proletariado *gitano* andaluz do sul da Espanha.

Didi-Huberman, em seu livro “El bailaor de soledades” (2008), a respeito de um trabalho do dançarino flamenco Israel Galván, traz algumas considerações entre a temporalidade moderna, o cinema e a dança.

> Na mesma época que Bergson fustigava a ilusão do mecanismo cinematográfico, Étienne-Jules Marey e os primeiros cineastas inventavam a temporalidade moderna, uma temporalidade que, a imagem da dança – e em primeiro lugar a de Loüi Fuller, cuja famosa Serpentine deve muito, entre outras fontes, a bata de cola do baile flamenco -, se compunha a vez de continuidades e descontinuidades, de fluidezes e paradas (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 96).

Esta temporalidade moderna, feita de continuidades, descontinuidades, fluidezes e paradas, aparece na constituição da estrutura e dos aspectos estéticos da dança flamenca. Princípios de movimentos dessa dança como *remate, desplante, golpe, llamada, corte, escobilha* apresentam-se enquanto ações de movimento do corpo que parecem jogar com a temporalidade, como num processo de montagem cinematográfica.

Huberman arrisca algumas aproximações entre o flamenco de Galván e o processo de montagem cinematográfica: ambas enunciam suas imagens em uma temporalidade polifônica, compostas por tempos e contra-tempos, tempos sincopados, acelerações e desacelerações de velocidade pelo movimento, cortes, rupturas, paradas, suspensões. Uma descontinuidade tão presente na temporalidade moderna quanto na estrutura do baile flamenco, que, nos inícios da era moderna, apresentava um corpo andaluz com uma bagagem corporal, histórica e cultural, associada à errância nômade dos deslocamentos ciganos do passado, bem como do proletário andaluz que tentava se adaptar às exigências dos processos de urbanização e modernização.

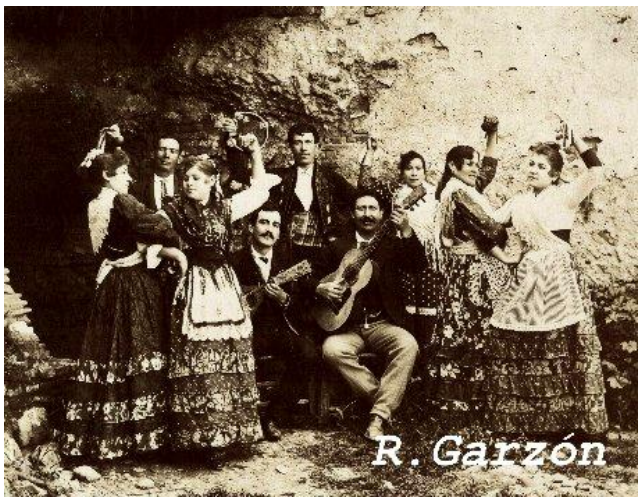

Figura 21 - Família de gitanos andaluzes dançando flamenco
Fonte: <http://flamencocuiaba.blogspot.com/2010/04/glossario-flamenco.html>.

O paradoxo corporal e temporal do flamenco é percebido, também, no tipo de movimentação que realiza duas extremidades do corpo – mãos e pés – em velocidades distintas: os pés, percussivos, em movimentos cortantes, velozes e bruscos; as mãos, em movimentos ondulados, em arabescos, rebuscados, contorcidos, remetendo aos mudras indianos, histórias ciganas já contadas e recontadas que se perpetuam no tempo.

Se, por um lado, a dança de Fuller e a dança flamenca exploram a visualidade do tempo pelo movimento – como também o cinema, a fotografia, a pintura futurista –, por outro,

dançarinas modernas, como Isadora Duncan e Martha Graham, lançam-se por outras lógicas organizativas e estratégias compositivas.

Assim como Fuller, Duncan também já não se interessava pela estrutura narrativa do balé, nem sua ação dramática que, desde o Renascimento, mantinha seu propósito de retratar e contar uma história, instruindo e oferecendo prazer ao espectador (CORRADINI, 2010, p. 29). Abdicando das sapatilhas de ponta, estas dançarinas modernas estavam mais interessadas em partir de outros estímulos para a construção de suas imagens em dança – Duncan optou por investigar os movimentos da natureza, por meio da imitação das imagens desta; Graham optou por enveredar-se por movimentos, investigando a própria respiração: expansão-contração, tensão e ao relaxamento, fluxo.

Figura 22 - Dançarina moderna Martha Graham
Fonte:**<**http://www.goodreads.com/author/show/47790.Martha_Graham>.

Figura 23 - Dançarina moderna Isadora Duncan
Fonte:<http://revistazena.com.br/isadora-duncan/>.

É interessante ressaltar que as estratégias compositivas da dança moderna apresentavam, ainda, o caráter subjetivo e introspectivo de entendimento de corpo enquanto indivíduo – ideia típica da era moderna –, um corpo encapsulado em seu *self* particular, em seu mundo interior, que tinha a natureza como lugar ideal (CORRADINI, 2010). Talvez esse entendimento de sujeito seja, ainda, os resquícios do idealismo romântico que antecedeu à modernidade. O que destacamos aqui é o fato de estas dançarinas modernas estarem interessadas em investir em outros modos de se pensar a criação/composição em dança, deslocando a tradição do balé para outros formatos, investindo num fazer performativo.

Também num exercício de deslocamento – da tradição teatral –, o artista vanguardista francês Antonin Artaud investe num tipo de questionamento que já evidenciaria alguns

indícios de aproximação do campo da dança à *performance*. Poeta, ator, dramaturgo, suas propostas conceituais para o teatro propunham maior aproximação com o teatro oriental de Bali, devido às contaminações entre o caráter ritualístico presente nas apresentações e o corpo que se expressava por um teatro que também era dança, música, teatro. Propunha, de forma radical, a ruptura com as formas tradicionais do teatro ocidental e sua representação de personagens dos dramas novelísticos baseados na primazia da palavra. Estava mais interessado nas investigações do corpo, para além da palavra, de suas dimensões "espirituais" e dos estados corporais, reivindicando uma maior aproximação entre arte e vida. Esses foram alguns aspectos que indicam características de um gênero que um dia iria ser chamado de *performance*: a exacerbação dos estados corporais por meio de uma certa visceralidade, a aproximação entre arte e vida – bem como entre público e obra –, bem como o caráter ritualístico de uma obra artística.

> Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura, e, do outro lado, a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e de exercer a vida (ARTAUD, 1985, p. 18).

A radicalidade da proposta de Artaud de investigar a cena teatral por meio de uma investigação do corpo talvez já pareça acenar para as imagens-ações do corpo-*performer* que vemos hoje na produção artística contemporânea, seja em dança, seja em *performance*. Um corpo constituinte na relação com o ambiente, sujeito cultural agente que atua criticamente em seu contexto, onde não há a possibilidade de enclausuramento do *self*.

O século XX também é marcado pelo reconhecimento da arte popular como sendo uma arte que merece, também, espaço no mercado da arte. Mesmo sendo considerada de valor inferior à chamada arte culta, a arte popular se destaca por enunciar aspectos considerados "específicos" de determinadas culturas, pontuando diferenças regionais e culturais, bem como "representando" o ideal de nação almejado pelos "Estados Nacionais" ao longo desse século.

Começam a despontar para fora de seus nichos restritos de circulação regional algumas danças tradicionais populares, movidas por interesses mercadológicos, turísticos, comerciais. A dança do ventre egípcia, o samba e a capoeira brasileira, a salsa cubana, as danças ciganas das mais diversas partes do mundo, as danças africanas, enfim, todas elas passam a atrair curiosos, alcançando maior visibilidade – nos circuitos turísticos, nas pesquisas etnográficas de fotógrafos e antropólogos, nas telas de cinema e no mercado da arte, em geral, que pouco a pouco vai se estabelecendo de outra maneira no mundo moderno.

Nesse contexto, as contaminações entre arte culta e arte popular vão se tornando cada vez mais frequentes, e esta última passa a alcançar algum *status* – principalmente quando artistas modernos, considerados da arte culta, voltam seus olhos para o popular.

Um exemplo são os "Parangolés", obra do artista brasileiro Hélio Oiticica, que se apropria das vestimentas do carnaval e do samba carioca para a criação de uma obra de vanguarda que é considerada, até hoje, uma obra contemporânea. Já no estilo "produto tipo exportação", destacamos, aqui, a cantora brasileira Carmem Miranda que torna-se o ícone brasileiro nos Estados Unidos com seu samba popular mesclado a uma dança 'exotizada', com movimentos de braços que fazem referências às danças árabes, e um figurino que explora a imagem estereotipada da baiana – e, ainda, uma cesta de frutas na cabeça, cheia de bananas – produto 'made in Brazil'.

É nesse contexto que emerge, também, a dança flamenca no sul da Espanha – entre os limites da considerada arte moderna e arte popular, entre o purismo estético-ortodoxo da tradição e as vanguardas artísticas espanholas do século XX. Destacamos, aqui, alguns processos contaminatórios que ocorreram na primeira metade do século entre a dança flamenca e as artes visuais.

Artistas de vanguarda, como Salvador Dalí, Picasso, Man Ray, Garcia Lorca, Picabia, voltam os olhos para a tradição flamenca, explorando o imaginário popular espanhol em suas obras plásticas. Em pinturas cubistas, futuristas, surrealistas, além, ainda, dos experimentos fotográficos, trazem percepções distantes das representações realistas da arte flamenca, por meio da exploração de formas, simetrias e da visualidade do tempo pelo movimento.

Destacamos os *bailaores* flamencos Vicente Escudero, Argentinita e Carmem Amaya como aqueles que apresentaram maior abertura para um diálogo entre dança, tradição e artes visuais. Vicente Escudero, um dos principais vanguardistas desta dança flamenca no século XX, participou ativamente de movimentos de vanguarda como cubismo e surrealismo. Publicou livros e considerava Pablo Picasso seu principal mestre de dança.

Já Argentinita estabeleceu maior parceria com o campo do cinema, protagonizando filmes de dança espanhola realizados pelo pintor cubista Marius de Zayas, que, além de inspirar-se no flamenco como motivo em suas pinturas, promoveu o flamenco internacionalmente (2008: Catálogo da exposição Flamenco, Vanguarda e Cultura Popular).

A *bailaora* Carmem Amaya também chegou a protagonizar diversas películas de cinema, sendo a primeira dançarina flamenca a assumir o sapateado como de direito também da mulher, usando, inclusive, calça comprida – feito que, na época, era 'permitido' somente

aos dançarinos, ficando relegados às dançarinas os movimentos de tronco, braços, mãos e os giros, ressaltados pelas roupas tradicionais de fartos babados.

Figura 24 - Carmem Amaya
Fonte: <http://www.junglekey.com/wiki/definition.php?terme=Carmen_Amaya>.

Carmem Amaya e Argentinita, assim como outras advindas de danças populares, como a brasileira Carmem Miranda, com o samba, ou a egípcia Naima Akef, com a dança do ventre, que também foram protagonistas de películas cinematográficas, conquistaram sucesso internacional pelas telas do cinema. Entretanto executaram coreografias de danças tradicionais como num teatro, cabendo aos cineastas trabalharem os ângulos de câmera e fotografia.

Já a dançarina moderna Maya Deren, fotógrafa e cineasta ucraniana radicada em Nova York, explora o diálogo entre dança e cinema de forma mais arriscada e inovadora, à medida que compõe coreografias especificamente para a câmera, explorando outros modos compositivos de imagens em dança. Por meio da possibilidade de captura, dos registros de imagens do corpo sob diversas óticas e através do processo de montagem, Maya Deren realiza com a câmera de cinema e a película fotoquímica trabalhos como *A Study in Choreography for Camera* (Um Estudo Coreográfico para a Câmera, 1945). Construído a partir dos movimentos da dança, com giros de câmera, o filme desestabiliza a percepção do olhar do público, criando efeitos de vertigem do movimento e de simultaneidade temporal. Os trabalhos dessa artista evidenciam já uma estética muito parecida à da videoarte. Entretanto ainda realizava seus trabalhos em películas, e, juntamente com outros artistas de vanguarda, alimentou o campo de produção do cinema experimental.

Figura 25 - MAYA DEREN, STUDY CAMERA
Fonte:<http://artfem.tv/id;11/action;showpage/page_type;video/page_id;a_study_in_choreography_for_camera_by_maya_deren_flv/>.

A imagem do cinema também encontra a dança em filmes realizados pelos considerados pais do cinema, como Thomas Edison, e coreógrafos da época, como Ruth St. Denis e Ted Shawn. O filme "Animated Picture Studio (data entre 1894 a 1912) é uma espécie de metalinguagem protagonizado por Isadora Duncan, cujo tema trata de um filme dentro de outro filme e o desejo de uma dançarina em ser filmada" (SANTANA, 2006).

As tecnologias de criação de imagens na era moderna inauguram, também, a possibilidade de reprodução das imagens artísticas, com cópia, a impressão fotográfica e a obra reproduzida em série. Isso modifica a produção de imagens na obra de arte, gerando um choque nos conceitos de "aura", "essência", "pureza", autenticidade, originalidade da obra artística (BENJAMIN, 1936), consideradas, até então, fundamentais no julgamento de valor de um trabalho. Esse fenômeno industrial afeta os padrões tradicionais de se produzir imagens visuais e afeta a dança, principalmente por meio do cinema e da fotografia.

Abrem-se novos contextos e produções de subjetividade para o sujeito moderno. Afeta-se o campo estético, político, filosófico da arte, assim como as lógicas de produção, circulação, reprodução, recepção do trabalho artístico. Forma-se um terreno fértil para novas estratégias de elaboração de subjetividades na arte moderna, evidenciando estratégias compositivas contaminadas às novas tecnologias e à lógica de um mercado recente de arte que se estabelece ao longo do século.

O que era uma composição imagética inicialmente estimulada pela alteração da produção de imagens pela manipulação do tempo e do movimento – como fizeram a fotografia e o cinema – será, algumas décadas depois, acentuado pela linguagem audiovisual.

Esta desperta questões da imagem mais vinculadas aos meios de comunicação de massa, produzidas pelas TVs em escalas globais de reprodução.

> Da cronofotografia de Marey e Muybridge ao cinema, podemos perceber como as novas possibilidades tecnológicas abriram, num primeiro momento, uma nova visualidade do tempo pelo movimento. Depois, passaram a tomar o tempo quase como matéria-prima para o desenvolvimento das obras, como é o caso do cinema e posteriormente do vídeo, de forma ainda mais enfática (JESUS, 2008, p. 136).

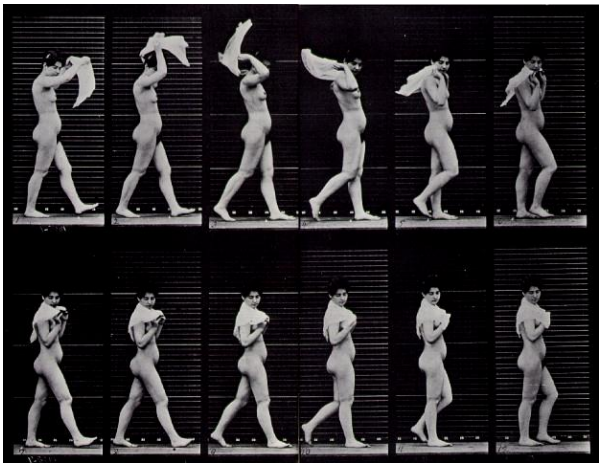

Figura 26 - Cronofotografia de Marey e Muybridge
Fonte: <http://arunbains.blogspot.com/2010/02/walk-cycle.html>.

Discutiremos, no subcapítulo a seguir, alguns processos de contaminação entre dança e *performance* com o campo do vídeo – linguagem dotada de grande potencial de criação e subversão artística capaz de inaugurar novos procedimentos compositivos na criação de imagens e discursos do corpo – que, desde a segunda metade do século XX, vem produzindo amplas transformações nos *fazeres-dizeres do corpo* contemporâneo.

2.4 OUTRAS IMAGENS, OUTRAS MARGENS: VIDEOARTE, VIDEODANÇA, *VIDEOPERFORMANCE, PERFORMANCE ART*

Destacamos, aqui, experimentos artísticos de vanguarda que amplificam as possibilidades criativas de enunciação de discursos do corpo, por meio da *performance art* e da contaminação desta com a dança e o vídeo, trazendo outras possibilidades de criação de imagens artísticas, afetando os campos de enunciação de uma obra. É na segunda metade do

século que a *performance art* passa a ser reconhecida como gênero artístico e a imagem audiovisual incorporada em trabalhos artísticos, permitindo outros modos de criação e composição de imagens em dança e *performance*.

Nesse contexto, destacamos, também, o cinema experimental – que se multiplica com a chegada do vídeo, especialmente a câmera portátil da Sony lançada em 1963 – o chamado Portapack. Estamos no contexto do pós-guerra, no qual uma ebulição de conflitos de toda ordem – cultural, social, econômica, política, filosófica, artística – instala-se no mundo. Tal contexto conflui para que se proliferem diversas manifestações artísticas de vanguarda, tanto na Europa como na América e no Oriente, as consideradas movimentos de contracultura.

Marcado de forma política e ideológica sobre o contraste entre o capitalismo democrata dos Estados Unidos e o comunismo ditador da Rússia, o mundo vive uma crise de paradigmas em que eclodem diversos movimentos sociais, como a batalha pelos direitos civis, a crítica ao militarismo estatal, as reivindicações contra a censura, os contrastes provocados pela Guerra Fria, o sonho utópico pela liberdade, entre outros (BANNES, 1999).

A arte de vanguarda do contexto pós-guerra traz questões desse contexto, estreitando a relação arte e vida, bem como arte e política. Destacamos um bairro de classe média em Nova York, nos Estados Unidos, conhecido como Greenwich Village, que se tornou polo concentrador de importantes experimentações artísticas de vanguarda, cujos efeitos ecoam até hoje. Trata-se de trabalhos que se tornaram referência para muitas das reflexões e práticas artísticas contemporâneas atuais.

As artes visuais, mais do que nunca, voltam-se para o corpo, colocando-o como foco de investigação, experimentação, questionamento. Nesse sentido, artistas plásticos passam a se interessar cada vez mais por explicitarem a ação do corpo como parte da obra plástica, considerando a presentidade da ação, bem como sua duração no tempo, parte constitutiva da obra. O artista plástico-*performer* passa a considerar não somente o registro final de sua ação – seja ela pintura, escultura, vídeo, desenho –, mas, principalmente, a ação do corpo e sua duração como parte da obra.

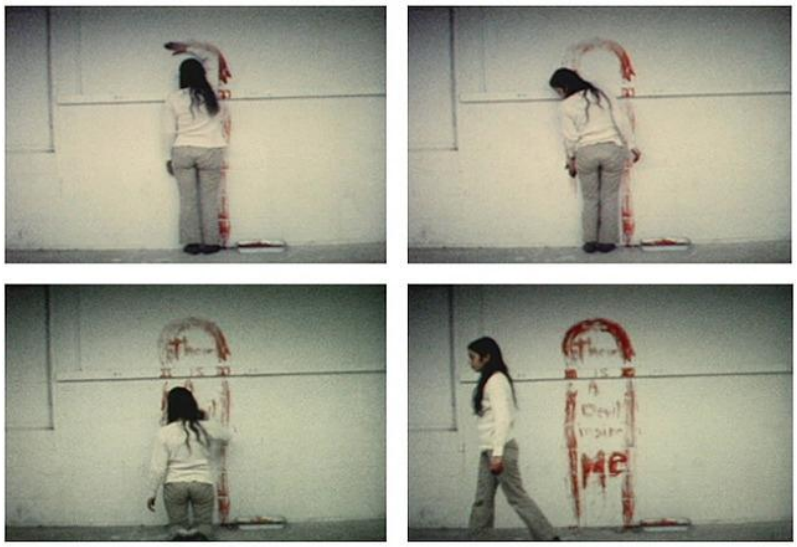

Figura 27 - Performer cubana Ana Mendieta, 1974.
Fonte: Film stills from Untitled (Blood Sign #1)
<http://www.artnet.com/artwork/426090013/film-stills-from-untitled-blood-sign-1.html>.

O interesse no corpo enquanto obra artística visual, plástica, imagética é um dos fatores que possibilita o reconhecimento da *performance* enquanto gênero artístico – que passa a ser denominada *performance art*. Ela emerge como arte transdisciplinar, imbricada às artes visuais, à música experimental, ao teatro, no contexto dos movimentos de contra-cultura. Coloca em crise a relação público e obra, bem como arte e vida. Critica as convenções sociais, explora a resignificação das ações do corpo. "[...] A *performance* funciona como operadora de transformações: desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise, e desde as imagens corporais cristalizadas até sua quebra especular" (GLUSBERG, 2005, p. 66). Desta maneira, Glusberg propõe que o campo da *performance* seja compreendido como um "fenômeno arte-corpo-comunicação".

Nesses espaços intersticiais que se constituem enquanto processos de tradução cultural, os modos discursivos da *performance art* vão se contaminando ao campo da dança, das artes visuais, do vídeo, e vice-versa. O corpo inaugura diferentes modos de enunciar discursos e imagens, o que traz outros parâmetros para a criação em dança. Contextualizar a *performance art* enquanto gênero artístico torna-se uma maneira de refletirmos sobre a construção de discursos do corpo num contexto mais amplo que abrange não só a evolução da dança, mas, também, das artes visuais e em que a ação do corpo é papel central.

Morris (2006) discute alguns aspectos estéticos associados às questões de espaço e tempo que emergem em trabalhos artísticos de vanguarda nas décadas de 60 e 70. O autor aprofunda-se nos estudos da escultura contemporânea e cria um termo denominado "presentness" para apresentar um entendimento de espaço diferenciado, associado a algo

flexível, maleável, que é definido pela duração da ação no tempo. Não há tradução vernacular em português para o termo “presentness” – o mais próximo seria presença como atualidade em processo (MORRIS, 2006). Segundo o termo de Morris, o espaço é visto como uma imagem artística moldável que pode ser alterada pelas ações do corpo na relação com o objeto – ações essas que modificam a produção de imagens na obra artística em que “agora, as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata” (MORRIS, 2006, p. 402).

Trata-se de um paradigma inaugurado pelas vanguardas do fim do século XX que atentam para a duração da ação no tempo e no espaço por meio da experiência artística. Um parâmetro que se difere das questões modernistas de inovação e radicalismo estilístico. Consideramos que esse conceito que Morris traz do campo da escultura contemporânea aproxima-se do conceito de performatividade em dança contemporânea quando Setenta propõe o entendimento de ação do corpo performativo enquanto presentidade do presente.

Destacamos aqui os trabalhos da dançarina e *performer* contemporânea Trisha Brown, que desenvolve importantes experimentos na relação corpo e espaço, com atenção para a duração da ação no tempo e no espaço, como propõe Morris. Trisha Brown explora sua dança em espaços alternativos, em ruas, calçadas, prédios, trazendo a cidade e o cotidiano como campo e matérias de investigação em dança. Em seu fazer performativo, subverte procedimentos compositivos tradicionais em dança, experimentando uma lógica compositiva coreográfica fragmentada, imprevisível, aberta ao acaso. Cria espaço, também, para os experimentos com as imagens audiovisuais, o vídeo e o projetor, na parceria com Nauschenberg**.** É uma artista propositora que atua no trânsito entre dança, *performance* e novas tecnologias.

Figura 28 - Trisha Brown (1966), trabalho em parceria com Nauschenberg, em que utiliza um projector nas costas.
Fonte: Foto - Peter Moore.

Não somente a *performance art*, mas, também, a videoarte e outros experimentos de vanguarda do movimento contra-cultura passam a assumir a imprevisibilidade, o risco, o acaso, como parte do processo da criação. Essa abertura dos artistas para lidar com os imprevistos faz com que eles assumam o processo de criação como parte da obra, não se preocupando em prever os resultados do trabalho. Os artistas da *performance art*, apresentam um fazer-dizer do corpo capaz de desestabilizar códigos e convenções, num interesse pela contaminação com as demais linguagens e pela abertura para novos modos e estratégias discursivas do corpo. Dançarinos que se enveredam pelo campo da *performance* enunciam imagens em ações do corpo, por meio de movimentos desassociados da lógica organizativa dos passos de dança, mas propondo uma lógica da ressignificação de gestos e movimentos, bem como a fragmentação. Evidenciam um corpo transgressor, questionador, político, crítico-reflexivo.

> [...] as performances tentam resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo em descoberta a distância real que existe entre as convenções e os programas instituídos e o corpo tomado como elemento do processo artístico (GLUSBERG, 1997, p. 94).

Nas manifestações do Greenwich Village, artistas como Trisha Brown, John Cage, Merce Cunningham, grupo Fluxus, Steve Paxton, Bill Viola, Nam June Paike, Yoko Ono, Vito Acconci, dentre vários outros, foram fundamentais para o reconhecimento de novos parâmetros no fazer artístico híbrido entre dança, *performance* e artes visuais.

Destacamos, também, a *performer* sérvia Marina Abramovic, considerada artista do gênero, nascida nos Balcãs, em Belgrado. No momento de efervescência do pós-guerra, Abramovic propôs uma série de *performances* ao lado de seu companheiro na época, Ulay. Testavam o corpo em estado de risco, os limites físicos do corpo e seus diferentes estados corporais provocados por suas ações.

Atualmente, Abramovic é considerada a principal representante do gênero, participa e alimenta um ostentoso mercado da arte contemporânea. Suas obras – bem como os produtos que fabricam dela, como camisas, bottons, sacolas etc. – movimentam lucros exorbitantes, além de um público consumidor voraz. Hoje, podemos dizer que os trabalhos de Marina não carregam mais o radicalismo de décadas atrás, nem o risco de expor seu corpo aos limites entre vida e morte. Talvez, a potencialidade atual de seu trabalho esteja mais no status que conquistou e no marketing que se faz ao redor dessa figura ímpar, do que a radicalidade de outrora.

Dentre as ações mais atuais da artista destacamos a exposição “The artist is present” (2010), realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, onde a *performer* ficou sentada em silêncio por mais de 700 horas, enquanto visitantes revezavam-se sentados em uma cadeira em frente a ela. Sua carreira já completa 40 anos, incluindo *videoperformances*, *performances* solos e coletivas, fotografias e instalações.

Figura 29 - “The artist is present” (2010), performance de Marina Abramovic
Fonte:< http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/ask-an-art-critic3-7-11.asp>.

A videoarte, ainda na década de 60, emerge, enquanto gênero artístico, revelando uma produção crítica subversiva a partir dos usos convencionais de equipamentos tecnológicos audiovisuais. TVs, monitores, projetores, rádios são incorporados nos processos artísticos, não ficando mais restritos apenas aos veículos de comunicação de massa.

Figura 30 - Merce Cunningham (1919-2009), 1981
Fonte: Foto by Terry Stevenson

A utilização institucional do equipamento do vídeo pelos meios de comunicação passa a ser questionada e é subvertida num fazer artístico. Artistas passam a ressignificar objetos como TV, atribuindo novos sentidos, contextos, usos, numa aproximação até mesmo com a ideia de performatividade, revelando um fazer artístico performativo – e, trazendo o termo proposto por Setenta para o campo das artes visuais, poderíamos pensar até mesmo num *fazer-dizer* do vídeo.

No trabalho "TV Budha" (1974), videoarte do sul-coreano Nam June Paik – artista representativo da videoarte que participou do movimento neo-dadaísta dos anos 60, juntamente com o grupo Fluxus – este faz uma apropriação crítica da TV a partir de uma escultura metálica da imagem de Budha meditando de frente para o aparelho. A imagem da TV revela a imagem do próprio Buddha num circuito de câmera fechado, passando *em loop.* O vídeo traz o tempo como questão compositiva, um tempo que passa sem passar, e que, no jogo entre as imagens, revela densidade numa multitemporalidade aberta e estruturada em torno do presente. Destacamos, também, trabalhos do artista Vito Acconci, especialmente em "Pryings" (1971) e em "Centers" (1972), assim como os trabalhos de Paik, Cage *e Cunningham,* nos anos 70, como em "Merce by Merce by Paik" (1978), TV Cello (1971), com Charlote Moormam, entre outros.

Figura 31 - TV Budha (1974)
Fonte: <http://www.google.com.br/imgres?q=TV+Buddha>.

No Brasil, a *videoperformance* da artista Letícia Parente, em Marca Registrada (1975), é uma das experimentações brasileiras que servem de referência nos trabalhos desta época que transitam entre vídeo, *performance* e corpo. Letícia borda na sola do seu pé, com uma linha preta, as palavras "Made in Brazil", utilizando o vídeo numa ação performativa, numa escritura crítica que revela seu posicionamento singular em relação a questões da atualidade.

Já o videodança tem como um de seus primeiros representantes o dançarino americano Merce Cunningham, um dos pioneiros da dança no campo das novas tecnologias na relação com o vídeo, propondo novos parâmetros compositivos nessa mediação. “O videodança refere-se a novas propriedades que emergiram daquele sistema, novas lógicas internas de funcionamento que surgiram nessa mediação entre a dança e o vídeo e que Cunningham pôde perceber e destrinchar” (SANTANA, 2006, p. 31). Um dos aspectos que merece destaque nos trabalhos de Cunningham trata-se da eliminação da hierarquia espacial como, também, entre os dançarinos, entre as artes e até mesmo entre as partes do corpo que dança. Valorizou todos os pontos do espaço – e não apenas o centro, como até então se valorizava (SANTANA, 2006).

Observar como se deu – e se dá – a contaminação da dança com experimentos de vanguarda – é necessário para uma melhor reflexão sobre como o corpo passa a se posicionar como foco do discurso em outras linguagens que não a dança; em como o corpo atua como sujeito do discurso diante/com a câmera, de forma performativa; em como cria novos parâmetros para criação/composição/enunciação de imagens entre dança, *performance* e vídeo; e como questiona e subverte padrões compositivos tradicionais e como produz outras estratégias discursivas. Ações vão se resignificando umas às outras, evidenciando a complexidade dos processos comunicativos intrínsecos ao papel do *performer*/criador/dançarino.

Muitos dos trabalhos artísticos que se apropriam do vídeo e fazem do meio a mensagem apresentam um “fazer-dizer” performativo, em que imagens enunciativas evidenciam discursos de um sujeito propositor em artes. Uma aproximação entre o conceito do fazer-dizer do corpo, proposto por Setenta (2008), a um fazer-dizer do vídeo, parece coerente se considerarmos as estratégias compositivas do vídeo que subvertem sua lógica tradicional para inaugurar outras, fazendo da presentidade do presente o local de enunciação de um sujeito propositor da arte contemporânea.

> A atitude do sujeito da dança/arte contemporânea é a de propor deslocamentos, estranhamentos, indagações, (re)formulação, que revelam implicações políticas no processo de enunciação de um agir performativo. Estando o corpo como obra de arte e foco principal de atenção, será ele mesmo quem será capaz de revelar suas próprias idéias-movimento em forma de discursos, considerando as singularidades, os contextos e as condutas pessoais próprias nos mais diferentes corpos (SETENTA, 2008).

A arte contemporânea configura novos modos de enunciação de imagens e discursos do corpo. Explicita diferentes visões de mundo na diversidade das distintas propostas estéticas. Afeta paradigmas artísticos, trazendo novas implicações políticas no *fazer-dizer do corpo* do artista contemporâneo.

3 DIFERENTES ESTRATÉGIAS COMPOSITIVAS: CONTAMINAÇÕES ENTRE ARTE FLAMENCA E ARTE CONTEMPORÂNEA

Nos *entre-lugares* da dança, da *performance* e do vídeo iremos discutir e analisar, nesse capítulo, propostas de alguns artistas, *performers* e dançarinos, que propõem um diálogo entre arte contemporânea e uma determinada tradição cultural em dança – mais especificamente o flamenco. Dentro do enfoque dessa pesquisa, torna-se necessário investir numa reflexão sobre o próprio gênero artístico do flamenco, bem como estimular uma leitura crítica sobre os muitos discursos que o envolvem. Estimular uma aproximação entre flamenco e arte contemporânea implica, justamente, reduzir o abismo entre arte culta e arte popular.

Figura 32 - Uma gitana andaluza
Fonte: http://www.aeveurovision.com/2010/02/05/concha-piquer-homenajeada-por-eva-santamaria/

Algumas iniciativas de instituições espanholas, festivais de dança/arte contemporânea, bem como de arte flamenca, eventos artísticos, museus, centros de arte e universitários despontam com grande potencial para essa aproximação, ao promoverem um campo de discussão, reflexão e circulação de trabalhos interessados nessa contaminação.

Algumas iniciativas merecem destaque aqui, como a exposição Intervalo, promovida pela Caja Sol Madri, em 2008, com a artista espanhola contemporânea, *performer* e bailarina La Ribot. A artista foi convidada para conceber obras que promovessem o diálogo entre flamenco e arte contemporânea e elaborou quatros trabalhos em vídeo. Todos eles situam-se

no campo intersticial da dança, *performance* e artes visuais. No vídeo Cuarto de Oro (2008), La Ribot convida a reconhecida *bailaora* flamenca Cristina Oyos, em um trabalho de videoperformance/videodança. Nele, a flamenca – já uma senhora – opera a câmera enquanto dança flamenco dentro de um quarto com aspectos de decoração rústica e tradicional. A edição final mostra que La Ribot priorizou aquelas imagens que evidenciam o estado corporal flamenco, em closes e imagens instáveis.

Na relação entre as vanguardas artísticas modernas do início do século e o flamenco, destacamos a exposição "Guía La noche española – Flamenco, vanguardia y cultura popular – (1865-1936)", comissariada por Pedro Romero e realizada entre os anos de 2007 e 2008 no Museu Reina Sofia, em Madri. A exposição apresenta importantes relações entre as artes visuais das vanguardas entre os séculos XIX e XX, incluindo movimento como o cubismo e o surrealismo, bem como fotografia. Questiona o porquê de momentos de crise artística e social evidenciarem a busca por imagens representativas do imaginário espanhol no campo das artes. Nesse contexto, o flamenco emerge associado às vanguardas artísticas, na pintura, na fotografia, e até na dança – através de Vicente Escudero e Argentinita –, revelando uma aproximação entre arte culta e arte popular.

Outra iniciativa que merece destaque é o evento "Bailar las Sombras – Jornadas de Arte y danza", concebido e proposto pelo pesquisador docente Miguel Garcia Hernandez, realizado na Universidade Complutense de Madri, também em 2008. O evento propõe uma associação entre o trabalho do *bailaor* Israel Galván – considerado uma das principais vanguardas da dança flamenca da atualidade – e diversas linguagens artísticas, como cinema, dança/arte contemporânea, *performance*, artes visuais. O evento traz, também, uma apresentação ao vivo da *performance* chamada "Bailar la sombras" (2008), realizada por Galván em parceria com Miguel para este evento. Esta *performance* constitui um desdobramento de outra, intitulada "Solo..." – que analisaremos nessa pesquisa. Em "Bailar las sombras", o artista apresenta uma configuração artística em que dança, *performance* e imagens digitais em tempo real convergem num mesmo procedimento criativo. O evento, com duração de cerca de uma semana, incluía a presença de profissionais respeitados para debater o tema em questão, e contou, além do trabalho artístico, com palestras, mostra de vídeos e cenas de espetáculos, filmes, *performances*, ocorrendo não somente na Espanha, mas também em alguns países da América Latina.

Por último, destacamos também o evento "Flamenco Empírico" realizado anualmente em Barcelona, comissariado por Juan Carlos Lérida. Trata-se de "um ciclo aberto à experiência que permite comprovar o estado atual de evolução e transformação da arte

flamenca" (LÉRIDA, 2008). Segundo Lérida, esta é uma vertente dos artistas que sentem "necessidade de escavar os espaços próprios, gerados a partir de reconhecer, estudar, questionar, reflexionar e reestruturar pautas estabelecidas", cujas experiências impulsionam a realização de uma "linguagem contemporânea destapando novas teorias, qualidades e formas" (LÉRIDA, 2008). A escolha de Barcelona, e não de alguma cidade de Andaluzia, deve-se à necessidade de descentralização dos espaços habituais de exibição do flamenco, como estratégia para modificar os modos de enunciação das obras e recepção do público em relação a trabalhos mais experimentais de flamenco.

Todas essas iniciativas acenam para novas possibilidades, presentes-futuras, para o diálogo entre flamenco e arte contemporânea, afetando o campo de enunciação dessa arte, bem como sua produção de discursos e imagens.

Figura 33 - Bailaora flamenca Rocío Molina
Fonte:<http://www.lamoncloa.gob.es/Presidente/Actividades/ActividadesNacionales/2010/011210TelegramaFelicitacionRocioMolina>.

Trazemos, a seguir, uma discussão acerca do enfoque de estudos que investiremos na relação entre flamenco e arte contemporânea, na intenção de evitar a propagação de discursos equivocados e promover a enunciação de outros mais coerentes com o tom e o interesse dessa pesquisa.

3.1 FLAMENCO: UM GÊNERO ARTÍSTICO ÀS SOMBRAS DA MODERNIDADE

Pensando nos discursos que se propagam sobre flamenco e buscando constituir um campo crítico para se pensar a tradição desta dança, tecemos o cruzamento de alguns discursos a respeito do 'flamenco', considerando seu contexto de emergência e sua evolução ao longo do tempo, com enfoque na dança.

À etimologia da palavra 'flamenco' são atribuídos diversos significados, com destaque para um dos mais divulgados que se refere a uma aproximação com a expressão hispano-árabe *fallah mengu*, que significa campesino errante ou camponês sem terra (GAMBOA, 2005). Entretanto existem várias outras hipóteses, e não se pode comprovar exatamente qual delas seria a correta, apenas concluir que se trata de um vocábulo de pouco menos de 150 anos que remete a uma cultura marginal desenvolvida em Andaluzia, advinda de um processo evolutivo de séculos.

Foi no final do século XIX e início do XX que artistas flamencos, contemporâneos à era moderna de Graham, Duncan, Fuller, Artaud, despontam no mercado da arte burguesa: dançarinos, músicos e cantores populares de uma arte considerada tradicional e popular, que, aos poucos, tornava-se produto de consumo burguês, apresentando-se como um investimento lucrativo em potencial pela lógica capitalista. Entretanto era vista como arte inferior por um motivo muito óbvio: os que a praticavam vinham de classes baixas da burguesia industrial, cujas manifestações artísticas de caráter popular não mereciam o mesmo prestígio que aquelas vinculadas a algum academicismo europeu, ou a chamada arte culta.

Figura 34 - Casal de *gitanos* no início do século XX
Fonte: <http://www.lapalanganamecanica.com/2010/11/donde-estan-los-meones.html>.

Desde aquela época o corpo flamenco já evidenciava imagens e discursos que enunciavam um forte vínculo entre arte e cotidiano, corpo e ambiente, gesto e poesia popular ordinária, cotidiana, rude, urbana, porém de grande valor poético, simbólico, cultural. Trata-se do campo de enunciação da dança popular, envolto numa multiplicidade de agenciamentos de subjetivação, ligados por uma ampla rede de relações contextuais, ambientais, culturais, capazes de legitimar ou não seus discursos artísticos.

O flamenco constituiu-se enquanto movimento romântico que negava a idealização do modo de vida burguês, apresentando-se como parte de um processo sociocultural que ocorreu em praticamente toda a Europa, resultado de mudanças sociais e efeitos de trânsito do Antigo Regime para a sociedade burguesa capitalista do século XIX (STEINGRESS, 1991: p. 38). À margem dos discursos oficiais e acadêmicos da história da arte culta, o flamenco constituiu-se como uma arte popular (sub)urbana.

É nesse contexto de virada de século, do XIX para o XX, que o flamenco vive a chamada Idade de Ouro, por volta de 1869 a 1919 – época em que a arte dos *gitanos* andaluzes conquista camadas da burguesia nos chamados *cafés cantantes* do sul da Espanha – espécie de tabernas onde ocorriam apresentações artísticas – sendo os(as) dançarinos(as) de flamenco uma das maiores atrações para o público desses cafés (GAMBOA, 2005).

É nessa mesma época que se conclui a linha ferroviária que une Paris com Madri e Andaluzia com o resto da Espanha, permitindo outras novas possibilidades de mobilidade, assim como a maior circulação das informações culturais de um lado para o outro. Artistas flamencos não possuíam formação oficial. Seu lugar de trabalho são os *cafés cantantes*, festas, ruas e alguns restritos teatros e, assim, a arte popular passa a conquistar um espaço no mercado da arte na era moderna (2008: Catálogo da Exposição Flamenco, vanguarda e cultura popular).

Mudar o enfoque da segregação que coloca dança popular de um lado e dança contemporânea do outro é uma maneira de inserir a dança popular num contexto mais complexo e rico do que aquele que a visão folclórica e colonialista costuma ‘rotular’ tais danças. É uma maneira, também, de se abolir os abismos no entendimento do que venha a ser flamenco e arte contemporânea – afinal, esta separação parece guardar uma certa semelhança com a dicotomia entre arte culta e arte popular.

Trazendo Rolnik para essa discussão, em sua crítica contundente à separação que se faz entre ‘cultura popular’ e ‘cultura erudita’, podemos pensar em como a produção de subjetividade em dança associada a uma cultura capitalística que permeia toda a cultura pode contribuir para analisarmos o campo da tradição e da contemporaneidade em dança.

> Não existe, a meu ver, cultura popular e cultura erudita. Há uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica. É isso que tento dizer ao evocar os três núcleos semânticos do termo cultura. Não há coisa mais horripilante do que fazer a apologia da cultura popular, ou da cultura proletária, ou sabe-se lá o que do gênero. Há processos de singularização em práticas determinadas e há procedimentos de reapropriação, de recuperação, operados pelos diferentes sistemas capitalísticos (ROLNIK, 1986, p. 30).

Figura 35 - Café cantante
Fonte:<http://www.elembrujo.org/index2.html>.

Figura 36 - Juerga flamenca popular
Fonte:<http://www.deflamenco.com/especiales/pohren/index.jsp>.

A visão dicotômica que polariza arte culta e arte popular impregna a maior parte das bibliografias sobre história da dança. Institucionalizam o clássico como aquele que merece maior valor e reconhecimento e deixam a dança popular às sombras da modernidade, reduzindo-a a mero folclore popular. É nessa perspectiva que o flamenco é, geralmente, inserido.

Diferente dos artistas da chamada "dança moderna", os *gitanos* flamencos não estavam preocupados em 'romper' com as tradições clássicas do balé – até por que esta nem era uma informação cultural muito acessível àquela classe social. Os propósitos, talvez, fossem outros. Muitos artistas flamencos não eram sequer alfabetizados – e muitos ainda não o são – e começam a ter algum tipo de prestígio nos *cafés cantantes*, quando esta arte começa a despertar o interesse burguês. Entretanto há que se reconhecer que houve contaminações entre a dança flamenca, o balé clássico e outras danças populares espanholas, o que permitiu uma maior sistematização do baile flamenco à medida que sua dança ia sendo reconhecida enquanto gênero artístico com valor de mercado.

A primeira apresentação de dança intitulada "Flamenca" é datada do ano de 1886, em Sevilla, sul da Espanha. Considerada por alguns como uma dança moderna, de caráter tradicional, popular, marginal, o flamenco, antes de tornar-se uma mercadoria artística, era

somente manifestações artísticas consideradas protoflamencas, performadas por gitanos andaluzes. Trata-se de um povo cuja genealogia apresenta um hibridismo cultural diversificado entre mouros, árabes, espanhóis, africanos, judeus, cristãos. O flamenco desenvolve-se nas formas de canto e baile em meados do século XIX, sendo considerado uma arte urbano-plebeia de setores da sociedade agrícola andaluza em processo de urbanização (STEINGRESS, 1991).

Desde suas primeiras manifestações, apresenta-se, enquanto uma atitude política anarquista, contra certas estruturas econômicas e políticas da região, bem como as autoridades que as representavam no contexto da urbanização e industrialização da era moderna,– e que, por sinal, eles não se sentiam representados politicamente em suas necessidades básicas nesse processo.

Enquanto gênero da modernidade, não há como desvincular sua estética tradicional do contexto sócio-político-econômico que impregnou ações do corpo em seu cotidiano. Contextualizar o flamenco, inicialmente, enquanto arte suburbana e popular é importante para se reconhecer os diferentes discursos que se propagaram sobre ele ao longo do tempo. Entretanto o flamenco também flertou com vanguardas artísticas do século XX – a pintura de Picasso e Miró, a fotografia de Man Ray, as *performances* de Vicente Escudero e Ocaña – o que já mostrava as possibilidades de abertura para contaminações entre a tradição e a arte moderna – e agora a arte contemporânea na atualidade.

Figura 37 - Violão (1913), Pablo Picasso, uma tradução cubista para a guitarra flamenca
Fonte:<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.estadao.com.br/fotos/>.

3.1.1 A Novidade da Tradição ou a Tradição do Novo

A opção de enfoque dessa pesquisa, ao assumir uma abordagem pós-colonial sob o viés da tradução cultural para tratar do diálogo entre flamenco e arte contemporânea, torna-se uma necessidade para desobscurecer os discursos superficiais que ainda circundam ao redor das manifestações/danças populares nas quais o flamenco se inclui.

Sob este enfoque, pretendemos estimular uma leitura crítica dos discursos dicotômicos que separam tradição e contemporaneidade – discursos esses que se propagam no espaço-tempo, por toda uma rede de circulação da informação, incluindo jornais, programas de TV, internet, rádio, informações turísticas, bibliografias de história, geografia, cultura, literatura, cultura espanhola, flamencologia, entre outros.

O risco que se corre ao estudar manifestações culturais tidas como tradicionais e populares é cair num reducionismo que as simplifique como mero folclore, restringindo-as ao entretenimento e minando o grau de complexidade que possuem. Separar num discurso dialético o que seja arte culta e arte popular não contribui para uma complexificação entre as artes tradicionais e as artes contemporâneas, entre as danças tradicionais populares e as danças contemporâneas.

A questão que se coloca, portanto, refere-se ao campo de enunciação da dança, e quais discursos estão implícitos nas imagens corporais e artísticas enunciadas nesse *entre-lugar* da tradição e da contemporaneidade em dança flamenca. Como alterar os discursos clichês que reforçam o estereótipo das imagens desta dança e aproximá-los de uma feitura performativa, crítica, questionadora no campo da arte contemporânea? Como investigar seus princípios de movimento e suas complexas estruturas rítmico-temporais sem as amarras dos estereótipos que contaminam as imagens enunciativas dessa tradição? Como deslocar o flamenco da visão reducionista que o classifica como mero folclore?

Trata-se de, primeiramente, limpar as lentes para se observar as práticas culturais tradicionais tidas como já conhecidas e buscar outros modos de acessá-las e, principalmente, ressignificá-las, a partir de uma leitura contemporânea. Essa resignificação se constitui no instante presente em que ocorre e se reinscreve nos entre-lugares da cultura enquanto ação performativa. Um corpo que dança algo tradicional e popular como o flamenco é capaz de constituir e enunciar novas imagens e discursos, desde que seu interesse esteja desvinculado da ideia de manutenção ou garantia de um discurso identitário de ‘essência’, ‘originalidade’, ‘pureza’, estando aberto ao deslocamento da tradição por modos de criação artística talvez

ainda desconhecidos. Seria possível pensamos numa “novidade da tradição” ou a tradição como “novo”?

Sob a ótica da tradução cultural, Bhabha propõe um entendimento de ‘novo’ não como algo inédito, mas sim uma espécie de ressignificação de uma ação que é parte de um processo tradutório, num movimento de deslocamento, migração, relocação, reinscrição da experiência cultural. Isso implica em olharmos a tradição não numa ideia progressista de ruptura com o passado, mas sim como algo em um permanente processo no tempo presente. Esta proposta não se vincula à ideia de original e cópia, à lógica da mimese ou à busca de uma fonte original. O novo da tradução cultural traz a questão da representação como algo inato a ela mesma.

Trazendo essa reflexão para a discussão entre tradição e contemporaneidade, observaremos que as imagens em dança, mesmo aquelas associadas a uma determinada tradição popular com fortes cargas de passado, são potentes carregadoras de novas significações. Isso impede a segregação das danças tradicionais, sejam elas populares ou não, como práticas estanques, mas sim capazes de outras possibilidades de configuração – principalmente se abertas para um diálogo com um fazer artístico contemporâneo e performativo.

Se essas imagens de dança estiverem inseridas num contexto artístico que implique subversão de estratégias e regras compositivas tradicionais, para a criação de outras, tais imagens de dança podem potencializar ainda mais seu poder sígnico de ressignificação de gestos, hábitos, práticas, movimentos, impedindo a propagação dos discursos culturais identitários de ‘pureza’, ‘originalidade’, ‘essência’ que limitam a criação artística para fora das suas margens já conhecidas pela tradição.

As reflexões de Britto (2008) estimulam a tessitura da rede teórica empenhada nessa pesquisa ao apresentar a dança como informação estética e forma de conhecimento que se entrecruza com diversas matérias culturais.

> As possibilidades de desenvolvimento da dança, como informação estética e forma de conhecimento, estão relacionadas com o alcance explicativo da teoria produzida sobre ela, pois disso dependem suas condições de interlocução com as outras matérias culturais, considerando a predominância da forma escrita como o modelo padrão de transmissão informativa da atualidade (BRITTO, 2008, p. 31).

A flamencologia, enquanto teoria explicativa que trata do flamenco no campo acadêmico, ainda é um referencial importante do qual partem muitos estudos na atualidade

sobre esta arte, seja no campo da música, dança, canto, poesia, seja na antropologia ou na sociologia. Entretanto ela também precisa ser revista sob uma visão crítica para trazê-la para o campo da dança, considerando as múltiplas temporalidades que operam no corpo, a partir de uma perspectiva evolutiva e pós-colonial.

No campo da flamencologia, recorremos à leitura crítica do sociólogo Gerhard Steingress (2005). O autor questiona a abordagem feita pela flamencologia tradicional, ressaltando a necessidade de revisão do olhar romantizado com que esta trata o *gitano*[11] andaluz. Ele aponta que, por ter sido escrita e desenvolvida por estudiosos acadêmicos "apaixonados" por flamenco, há no discurso da flamencologia tradicional, uma visão idealista e romântica do *gitano* andaluz como um homem livre, sonhador, libertário, em perfeita comunhão com a natureza. Para Steingress, obras literárias espanholas também trazem o flamenco sob esse prisma 'romantizado', afetando diretamente a representação social do que venha a ser a imagem do corpo flamenco, que dança, canta e performa.

Steingress nos alerta para uma leitura crítica para esse excesso de romantismo e idealismo que há nos discursos de flamencologia, defendendo, pelo viés da sociologia e da cultura, o posicionamento político que há na estética flamenca tradicional, enquanto arte moderna que emerge nos fins do século XIX – posicionamento perceptível nas letras de *cante* flamenco, nas quais o campesino andaluz apresenta uma visão crítica de seu cotidiano enquanto marginalizado às sombras dos progressos da era moderna. Trata-se de reconhecer que a estética flamenca tradicional emerge num corpo que vive em condições de exclusão social, marginalização, preconceito e perseguição. Nessa observação, podemos perceber como comportamento e gesto transformam-se em dança na criação de uma técnica específica como o flamenco.

Houve, também, contaminações da dança flamenca com outras danças populares espanholas regionais, a escola bolera, além do balé – sem contar com os costumes espanhóis e também de *gitanos* andaluzes no modo de vestir.

Huberman reconhece alguns aspectos que ele considera como sendo parte de uma estética flamenca, como a presença do aspecto trágico na relação com os fenômenos cotidianos, percebidos claramente na arte flamenca, em seus *cantes jondos*, que tratam de morte, dor, perda, exclusão, marginalização, preconceito racial, apresentando fortes traços de contaminação aos lamentos árabes que lhes antecederam no processo evolutivo do *cante* flamenco – e que o corpo que dança também enuncia essa carga dramática. Huberman aponta,

[11] Gitano é uma palavra em espanhol que corresponde ao cigano andaluz, um termo muito utilizado no flamenco.

também, a intensidade como uma qualidade do corpo flamenco, bem como a relação entre risco e ritmo em sua dinâmica estrutural.

A intensidade do corpo que dança flamenco aparece nas imagens-ações do corpo: em ações de trepidação, sapateado, contorção, explosão, desvio e na ação permanente de criar dinâmicas rítmico-sonoras-corporais por meio do movimento. São ações que alteram o estado corporal pela própria exaustão física e que se equilibram com sensações outras, associadas a movimentos suaves e fluidos, muito nas ondulações de braços e mãos. A intensidade do corpo flamenco, antes enunciada por corpos *gitanos* andaluzes, evidencia um corpo de movimentos densos, que enunciam o peso dessa vida encarnada. São movimentos que oscilam entre o gesto e o passo de dança e, à medida que se propagam ao longo do tempo, instalam-se como padrões de movimento de dança, que vão passando de um corpo para outro.

A densidade da dança flamenca é ressaltada pelo *bailaor* flamenco Israel Galvan. Em entrevista concedida a essa pesquisa, ele responde assim à seguinte pergunta: "Como você definiria um corpo que dança flamenco?":

> É muito importante para um corpo flamenco que ele esteja "pegado abaixo", à terra. Embora, às vezes, ele esteja mais 'corrido por el aire'. É uma mescla – creio eu – de saltar e voltar abaixo. Creio que o peso e a densidade do movimento no flamenco é algo muito importante. Quanto mais pausado e mais abaixo, mais flamenco. Por exemplo, os velhos e as velhas gitanas, quando bailam, transmitem outra energia (comparados aos jovens). E por isso, todos dizem: 'Olha, que flamenco!' (GALVÁN, 2008).

O que, muitas vezes, impede nossa percepção de notar a complexidade existente na estrutura musical e na dança dessa arte é a busca pela cópia de um padrão de "dançarina espanhola". A presença do clichê e do estereótipo ainda é muito forte e, muitas vezes, nublam nossa percepção do corpo em si. As imagens representativas da *bailaora* flamenca chegam em anúncios publicitários de pacotes turísticos, anúncios publicitários, embalagens de azeites de oliva, quadros de decoração de restaurantes espanhóis, garrafas de vinhos importados espanhóis, *videoclipes* de música pop espanholas, obras artísticas, pintura, desenho, fotografia, filmes espanhóis – como os do grande cineasta espanhol Carlos Saura, que investiga as contaminações entre cinema e dança flamenca – e até em *videoclipe* de cantora pop, como aconteceu em *La Isla Bonita*, clip da década de 80 da cantora norte-americana Madonna.

Figura 38 - Cantora pop Madonna no videoclip La Isla bonita, na década de 80
Fonte:<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://media.trinome.com/projets/>.

A análise crítica da produção de imagens enunciativas em dança, associada ao flamenco, é fundamental para evitar que façamos leituras referentes sobre determinada manifestação ou configuração artística, carregados de (pré) conceitos; para que evitemos buscar um sentido 'autêntico' de cultura 'nacional', enquadrando corpos em estereótipos e modelos pré-concebidos que parecem 'achatar', igualar, homogeneizar todos eles, assim como já faz a lógica do mercado.

Para a dança flamenca – assim como outras danças consideradas populares –, esta leitura homogeneizadora ainda é bastante predominante no senso comum, muito estimulado principalmente pelo contexto da globalização, que segue a explorar as manifestações artísticas culturais consideradas regionais como marcas de um país ou de determinada cultura como se fossem verdadeiras símbolos de 'identidades nacionais' estereotipadas.

Sob este contexto, a imagem do corpo – assim como da dança flamenca – chega ao estrangeiro como símbolo de fetiche, estranho, exótico. E é neste sentido que as imagens produzidas na dança flamenca, assim como a imagem do corpo flamenco, merecem ser tratadas sob outra ótica, num discurso diferente dos propagados pela corrente dominante dos poderes políticos, da mídia e dos interesses mercadológicos. Cabe ao artista contemporâneo questionar e subverter essa lógica de representação simplista que achata e nubla as diferenças culturais.

Figura 39 - Bailaora flamenca contemporânea Fuensanta La Moneta
Fonte:<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.lavozdigital.es/cadiz/prensa/noticias/>.

A arte contemporânea parece ser um viés interessante por onde discursos cristalizados, homogeneizados, predominantes, superficiais, podem ser revistos, transformados, reinterpretados, dando à cultura, à dança e ao corpo um amplo potencial de complexidade, entendimento e produção de conhecimento. Se, no passado, o flamenco era visto, e ainda é, apenas como mero folclore, hoje, a arte contemporânea, com suas ações de deslocamento e resignificação, esgarça as margens rígidas de determinados padrões de composição artísticas, trazendo outras perspectivas para um fazer artístico contemporâneo que dialogue com determinada tradição em dança.

O que permite a permanência da tradição no tempo é justamente a sua repetição – não no sentido de fazer igual, mas de reencenar-se. A permanência não é entendida aqui enquanto algo associado à conservação e estabilidade, mas à ideia de continuidade dos processos de transformação, como algo que não para de acontecer (BRITTO, 2008, p. 42). A tradição nunca se repete da forma como foi anteriormente, pois o fluxo da temporalidade é unidirecional e irreversível. Conforme aponta Britto (2008), "o tempo é condição de existência dos modos relacionais" (*apud* PRIGOGINE, 1990), "tudo o que dele deriva está inscrito no fluxo da temporalidade e engendra história – implica duração e permanência" (BRITTO, 2008, p. 41).

Sendo assim, a ação da dança apresenta-se como uma possibilidade de permanência da ação do corpo no tempo. Este entendimento é interessante para pensarmos na permanência das danças tradicionais populares bem como sua ação contaminatória ao longo do tempo. Mesmo com o passar dos anos, elas permanecem vivas, sendo a própria memória do corpo a responsável pela evolução dessas danças.

> Uma vez que a dança se faz existente pela ação de um corpo que cria movimentos, e dura apenas enquanto este corpo atua dançando, a sua historicidade é relativa ao corpo que dança, enquanto sua evolução, à coerência instaurada pela sua ação contaminatória. Por isso, o reconhecimento tardio de uma dança não significa que se lhe tenha atribuído um sentido que não houvesse sido estabelecido com seu contexto original. Significa, ao contrário, que um tal sentido não apenas existiu como, inclusive, era coerente – do contrário não teria permanecido como memória [...] (BRITTO, 2008, p. 94).

Pela ação da regularidade, a dança se inscreve na história de diversas maneiras, a depender de quem escreve, como escreve, sob que perspectiva e com quais intenções. Trata-se de pensar nos discursos sobre dança. E são muitos os discursos sobre ela. Nesse sentido, torna-se importante o investimento em uma leitura ampla, crítica e contextual sobre a dança – associando a outras matérias do conhecimento – para se compreender sob quais contextos os discursos sobre flamenco que chegam até nós estão sendo propagados e como podemos traduzir o flamenco de maneira crítica numa criação artística contemporânea.

3.2 ANÁLISE DE CONFIGURAÇÕES FLAMENCAS CONTEMPORÂNEAS

Este capítulo concentra análises e reflexões a respeito de propostas artísticas de três *performers* contemporâneos: Israel Galván, Yalda Younes e Pilar Albarracin. Foram selecionadas quatro configurações para análise, que podem ser consideradas trabalhos de dança/performance, ou, ainda, de videodança/videoperformance.

O espanhol Israel Galván e a libanesa Yalda Younes são *bailaores* flamencos contemporâneos que transitam entre a *performance*, a dança e as artes visuais. Deslocam modos tradicionais de criação e composição flamenca, em ações performativas que extrapolam suas margens e inaugurando novos contextos. Subverterem modos compositivos tradicionais investindo na criação de novas estratégias artísticas que viabilizem o que querem expressar artisticamente.

Já Pilar Albarracín destoa do perfil artístico de Galván e Yalda, por não se tratar de uma profissional do flamenco. Pilar é uma *performer* sevillana cujos trabalhos constituem-se enquanto ações que transitam entre o vídeo, a fotografia, a instalação, a *performance*. A lógica organizativa da dança não faz parte de seu vocabulário. Entretanto explora o campo da

performance como um potente produtor de discursos do corpo, em que, em determinados trabalhos, a dança emerge por uma visão crítica e irônica.

Pilar nos oferece a possibilidade de observar como as imagens e os discursos do corpo associados à tradição flamenca podem ser tratados por um outro viés: o da paródia. Por meio da exploração crítica dos estereótipos e clichês vinculados ao corpo feminino flamenco, Pilar enuncia um discurso polêmico sobre a cultura andaluza. Por meio da exaltação e da ironia, escancara e critica, ainda que de forma debochada, certos hábitos, comportamentos e alguns modelos de representação cultural que se inserem no corpo por meio de práticas culturais. A artista infiltra-se nos 'rótulos' e estereótipos e exalta-os para criar um estranhamento, mesmo que debochado e irônico. É nesse contexto, enquanto prática cultural, que o flamenco emerge nos trabalhos de Pilar.

Para este exercício de análise e crítica tomamos como subsídio o aparato teórico articulado por essa pesquisa, com destaque para os quatro operadores conceituais principais que tomamos como referência. São eles: ***fazer-dizer* do corpo**, da pesquisadora brasileira e orientadora dessa dissertação, a Profa. Dra. Jussara Setenta (2008), a proposta de ***imagem enunciativa,*** da Profa. Dra. Adriana Machado (2007) e os conceitos de ***tradução cultural* e de *entre-lugar,*** do sociólogo indo-britânico Homi Bhabha (2007).

Para o estudo de procedimentos artísticos contemporâneos em que estratégias compositivas da dança e da performance se contaminam, trazemos a proposta do *fazer-dizer do corpo* (SETENTA, 2008) para se discutir performatividade no campo ampliado da dança.

Pela proposta de Setenta, considera-se o fazer-dizer do corpo como a possibilidade que o corpo que dança – e performa – tem de produzir sua própria "fala" em seu fazer artístico. Ou seja, o corpo "diz" enquanto "faz". Não se trata de pensamos em um 'dizer' do corpo no sentido verbal, mas de entender que o discurso do corpo pode ser observado sob um outro enfoque mais abrangente: "um discurso mais aberto e proliferador de significados do que o verbal" (SETENTA, 2008, p. 41) e que se sustenta na linguagem corporal da ação e do movimento. A partir do fazer-dizer do corpo torna-se possível ampliarmos as discussões referentes ao campo de enunciação da dança, aproximando a ideia de discurso do corpo ao de imagem – tanto do corpo quanto em dança –, entendendo tais imagens como enunciações subjetivas do corpo.

A discussão a respeito das imagens enunciativas no campo ampliado da dança parte dos estudos de Machado (2007). A ideia central é que as imagens do corpo sejam entendidas enquanto ações – físicas, biológicas, culturais – que enunciam aspectos do corpo, como, também, ideias, pensamentos, sensações, estados corporais. Essa proposta traz o entendimento

de imagem como algo transitório e processual – compreensão esta que difere do senso comum, que a trata como mero registro de apreensão da realidade. Machado concentra seus estudos nas imagens do corpo, considerando que essas evidenciam ações do corpo decorrentes de processos transitórios nas relações entre corpo e ambiente. Destacamos, também, as contribuições dos estudos acerca de imagem do corpo do neurocientista Antônio Damásio (2005), nos quais Machado subsidiou boa parte de seus estudos para pensar as imagens corporais em dança.

Na ótica sob a qual essa pesquisa percorre as ideias do *fazer-dizer do corpo*, bem como de *imagens enunciativas*, contribuem para a complexificação e entendimento do campo de enunciação da dança e da *performance* – linguagens artísticas que tornam o corpo foco central do discurso.

Já o conceito de *tradução cultural*, bem como o de *entre-lugar*, propostos pelos estudos culturais pós-coloniais do sociólogo indo-britânico Homi Bhabha, contextualiza e aprofunda questões referentes à tradição e à contemporaneidade, cultura, corpo e performatividade. A tradução cultural, trazida para o campo artístico, trata do próprio processo comunicacional performativo em artes. Constituído por sujeitos-agentes, a tradução cultural considera as particularidades e singularidades dos artistas, bem como as diferentes visões de mundo que operam nessa relação – o que permite o reconhecimento dos diferentes modos de enunciação dos discursos do corpo numa obra artística, que irá variar de acordo com as opções/intenções estéticas e políticas de cada artista.

E*ntre-lugar* é um termo dos estudos culturais de Bhabha, e é entendido como um espaço fronteiriço onde convivem as diferenças culturais. Esse espaço intervalar, intersticial, é perceptível também no campo das artes, como o lugar fronteiriço onde dança, *performance* e artes visuais convivem, considerando as diferenças culturais entre os artistas, bem como as diferentes estratégias compositivas e de criação a que recorrem na elaboração de seus discursos performativos no campo ampliado da dança.

Trazemos, também, alguns cruzamentos com as reflexões do historiador francês George Didi-Huberman[12], que, em seu livro *El Bailar de Soledades* (2008), realiza importantes considerações acerca do trabalho do bailaor Israel Galván, a partir de uma perspectiva multidisciplinar com estudos que associam flamenco à filosofia, arte, teatro, cinema, dança.

---

[12] George Didi-Huberman contribui para a produção de conhecimento em dança flamenca sob uma ótica diferenciada, trazendo questões da filosofia contemporânea, cinema, tauromaquia, em seu livro "El bailaor de Soledad" (2008), sobre o espetáculo "Arena" (2005), do bailaor Israel Galván.

Ainda como material de enriquecimento das análises, contamos com as entrevistas dos artistas em questão, além de pesquisa bibliográfica em catálogos de exposições, como "Guía La noche española – Flamenco, vanguardia y cultura popular – (1865-1936)", e em resenhas e artigos críticos publicados nos catálogos de exposições e material de divulgação dos próprios aos trabalhos artísticos dos performers em questão, com textos de Romero (2004), Medina (2004) e Rosa (2004).

3.2.1 Israel Galván

Figura 40 - *Performance/Dança* "Solo..."
Fonte: Foto: Gabriele Mangeri

Israel Galván, natural de Sevilha, capital da Andaluzia, é filho de pais *bailaores*. Foi criado em ambiente flamenco e aos 18 anos ingressou na famosa Compañía Andaluza de Danza. Hoje, tem sua própria companhia e é considerado o principal artista de vanguarda na dança flamenca. Sua parceria com o dramaturgo e artista visual Pedro Romero, já há mais de dez anos, vem delineando um flamenco mais aberto para a experimentação artística e para um diálogo mais próximo com a arte contemporânea, o que faz com que Galván, em entrevista concedida a esta pesquisa, chame seu trabalho em parceria com Romero como "um flamenco de artes plásticas".

A parceria da dupla iniciou-se desde o primeiro espetáculo de sua companhia, intitulado "¡Mira! Los zapatos rojos" (1998), em que se baseou na obra *Metamorfosis*, de Kafka. Em seguida, vieram os espetáculos *La edad de Oro* (2005), *Tábula Rasa* (2006), *Arena* (2007), *Solo* (2007), *Este final de estado de cosas (redux)* (2008). Todos eles revelam

um modo particular de Galván de se investigar o corpo flamenco, bem como estratégias compositivas no cruzamento entre dança, *performance* e artes visuais.

Galván interessa a esse estudo pela liberdade que se dá ao realizar experimentos flamencos de forma mais desapegada de padrões rígidos de criação da tradição em dança flamenca. Entretanto não a ignora – ao contrário, considera-a como matéria-prima de estudo, para, então, deslocá-la, subvertê-la, transgredi-la e reinventá-la.

Uma de suas principais referências de estudo é o *bailao*r flamenco Vicente Escudero, que, já na década de 30, exercia um fazer artístico transgressor para a época. Galván parece seguir uma mesma linha de investigação artística parecida à de Escudero: aborda a tradição flamenca por meio de uma leitura singular e contemporânea, colaborando decisivamente com a proposta de estudo dessa pesquisa de mestrado em dança: o diálogo performativo e crítico entre tradição e contemporaneidade no campo ampliado da dança possibilita a reinvenção da tradição, por meio de novas releituras e procedimentos de criação e composição artística.

Críticos de arte europeia consideram o trabalho de Galván "transgressor" e "revolucionário" – como, por exemplo, destacou a jornalista brasileira Lívia Deodato em matéria publicada no Caderno 2 do jornal Folha de São Paulo, em 22 de novembro de 2008. Na ocasião, Galván estava pela primeira vez no Brasil, a convite da Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo, para apresentação de seu trabalho intitulado *Solo...* A Bienal intitulada *"Em vivo contato"* explorava o tema da *performance*, dedicando o andar térreo do prédio a uma série de trabalhos na área, com espaço amplo para crítica e reflexão. Entretanto Galván era o único dançarino que apresentava um trabalho de dança entendido pela curadoria enquanto *performance*.

Por que justamente um dançarino de flamenco, uma arte considerada tão tradicional e rígida em suas regras e técnicas de composição artística, estaria no principal evento de arte contemporânea brasileira, geralmente focado em artes visuais, e não em dança? A resposta talvez tenha a ver com o modo performativo de seu fazer artístico. *Solo...* não foi divulgado nos catálogos da Bienal enquanto dança, mas sim como *performance*, gênero híbrido, questionador e desestabilizador de convenções sociais, culturais, artísticas. É no fazer-dizer do corpo do artista, no modo de ele se movimentar e organizar as informações da dança numa lógica organizativa própria, que encontramos a desestabilização da tradição flamenca.

3.2.1.1 *Solo...* (2008)

3.2.1.1.1 Dança/Performance

> *Penso que se eu não for flamenco, não sou um dançarino contemporâneo. Considero-me um dançarino de flamenco, com a liberdade de hoje.*
> Israel Galván

Uma das importantes estratégias de investigação da dança/arte contemporânea é a valorização e exploração do processo artístico como obra de arte. Essa estratégia evidencia novas possibilidades de investigação do *fazer-dizer do corpo* num processo artístico. Um artista que assume esse viés de investigação permite-se um maior grau de liberdade de criação, bem como maior disponibilidade para lidar com o risco e com o imprevisível, deixando emergir do próprio processo de criação novas direções por caminhos até então desconhecidos.

Explorando a potencialidade da obra enquanto processo, Israel Galván compôs a criação artística de *Solo...* evidenciando a postura ousada de um artista contemporâneo, ao desapegar-se da rigidez dos modos tradicionais da criação em dança flamenca. Galván revela-se como um sujeito propositor pensante de sua obra, e não um exímio executor técnico de passos já configurados por um outro coreógrafo que não seja ele mesmo, assumindo maior autonomia na criação. Como explica o próprio *bailaor* sobre o processo de *Solo..*, "a ideia é que um *bailaor* está sempre só em seu ensaio [...] É como um convite a um laboratório meu, ao meu ensaio que me deixo ver. Tem a ver com esse processo".

Segundo ele, o tipo de ação de movimento que lhe direcionou no processo de criação de *Solo...* foi a ação de "depuração" do movimento do corpo que dança flamenco. "Em Solo..., o que faço é a depuração de um bailaor, é somente o baile. Não há guitarra nem nada. [...]. Esta é uma maneira de depurar o flamenco" (GALVÁN, 2008).

Neste propósito, Galván opera como um tradutor de signos e códigos convencionais da tradição. Entre alguns parâmetros estéticos da dança flamenca (DIDI-HUBERMAN, 2008), transita entre o foco e o desvio, a fluidez e a quebra, o gesto "explosivo-fixo" e o esfacelamento das imagens corporais do flamenco, arremessando-nos, também, a imagens para as quais não encontramos uma correspondência fiel no vocabulário dessa tradição.

Em *Solo...*, vemos no canto esquerdo do tablado um homem de negro, só, em penumbra. Seu traje é simples: calça e camisa de botão, sem nenhuma referência ao típico traje masculino tradicional de um bailaor flamenco. Nenhum lenço, colete ou calça de cós alto. Sua postura também não lembra a esguia e esbelta de um toureiro em seus campos de batalha sangrenta – postura essa presente na dança dos *bailaores* flamencos que seguem a tradição à risca. O tablado em que ele está também é negro e está sustentado por estruturas metálicas, além de rodeado por potentes microfones que captam o menor ruído. A arena sonora está montada.

No início, o silêncio é total. Mas os sapatos flamencos nos pés e os vários microfones acoplados ao chão já indicam que qualquer canto é som em potencial. Tudo na cena é preto e branco – nada vermelho. Um branco se amontoa no canto direito do tablado, formando um quadrado. Do lado oposto, uma cadeira e um punhado de areia formam um outro quadrado.

Na *performance*, o artista não leva guitarra flamenco nem o canto – acompanhamentos indispensáveis para qualquer apresentação de flamenco tradicional. Em *Solo...* é apenas um corpo – que parece evocar todas aquelas outras "presenças". Apresentava-se de forma singular e única – porém múltipla e polifônica.

O artista abandona qualquer rigor em relação às normas tradicionais de criação em dança flamenca: não segue um compasso externo, além daquele dado pelo seu próprio corpo. Compõe um fazer-dizer polifônico: ele mesmo propõe e modula temperaturas, imagens, ambiências, nuances, sons, assumindo copresenças heterogêneas e simultâneas. Na instabilidade de suas múltiplas presenças, cria deslocamentos permanentes que vão se configurando numa ação de transformação contínua e imprevisível.

Figura 41 - Israel Galván
Fonte: Foto - Félix Vasquez

Esse modo peculiar de produção de som e imagens é o modo performativo que Galván encontra ao reorganizar as informações da dança no corpo, partindo da tradição flamenca. Seu fazer artístico exige reflexão, questionamento, investigação, adaptação, transformação: uma escuta solitária de seu próprio corpo. Sua *performance* apresenta-se enquanto fazer performativo, à medida em que abala crenças do que venha a ser uma dança flamenca ou a representação de uma tradição cultural. Desestabiliza códigos, conceitos e valores rígidos no campo da tradição, traduzindo à sua maneira o modo como seu corpo afeta e é afetado no ambiente em que está.

> Trabalhar com a idéia do performativo provoca uma certa instabilidade de informações muito assentadas entre os praticantes da dança. Abala crenças sobre representação. Aponta para desvios. Revolve as idéias. Desmistifica ideais. Propõe uma atenção sobre a ação que não tem como objetivo expressar algo fora dela (existente antes). Nesse sentido, a própria possibilidade de traduzir elementos discutidos no ambiente da linguagem para o ambiente do corpo que dança pode ser tomada como uma empreitada performativa (SETENTA, 2008, p. 29).

3.2.1.1.2 O Viés da Vanguarda da Dança Flamenca: Imagens do Passado e do Presente Traduzidos no Agora

O conceito de imagem do neurocientista Antônio Damásio (já tratado no capitulo 2) parece enriquecer a reflexão sobre a criação e a composição artística de Galván em *Solo...* Segundo Damásio, imagem corporal não se restringe somente a uma percepção da visão. Constitui-se, também, de som, olfato, temperatura, enfim, de todas as nossas modalidades sensoriais (DAMÁSIO, 2005). Observar um corpo que se movimenta compreendendo imagem como percepção, ação e aspectos do corpo (MACHADO, 2007) parece enriquecer as análises e a observação de trabalhos em dança e *performance* – linguagens artísticas que elegem o corpo como matéria de investigação, construindo discursos sobre suas próprias imagens: as corporais.

Os significados que essas imagens corporais irão revelar em dança e *performance* constituem-se num *entre-lugar*, na relação entre corpo e ambiente, corpo e contexto, corpo e cultura. Talvez uma das potencialidades do flamenco de Israel Galván esteja na complexidade com que realiza a produção de imagens corporais. Seu corpo parece orquestrar imagens

visuais, imagens acústicas, imagens-rastros, imagens-ritmos. Nas palavras do artista: “ritmos livres e espaciais”.

Segundo Machado (2007), as imagens do corpo constituem-se enquanto aspectos desse corpo, e referem-se a ações que se enunciam provisoriamente. Por esse entendimento, poderíamos associar as imagens corporais enunciadas por Galván como estados corporais diferenciados. Em *Solo...*, onde Galván “se deixa ver como num ensaio”, o *performer* evidencia a presença de diferentes estados corporais, e que parecem estar correlacionados às variadas imagens corporais que cria para compor o trabalho. Observa-se um corpo em diferentes posturas, sensações, qualidades de movimento, diversos graus de intensidade, várias direções na relação com o espaço. A ideia de estados corporais colocada aqui parece se aproximar do que Galván chama de “personagens”.

> São como personagens e, de vez em quando, você muda esses personagens: um é mais enérgico, outro mais vital, outro mais velho, outro mais animal. É o que eu vejo no flamenco: diferentes personagens. Num solo sem música, sem nada – creio que este meu trabalho dure cerca de 40 minutos – necessita-se de uma variedade de formas e de diferentes estados. É como uma sinfonia de movimentos, de música com o corpo, de ritmo, e tem que encontrar, tem que tirar tudo de onde não há. São vários gestos (GALVÁN, 2008).

Talvez, quando o artista fala de “personagens”, refira-se às imagens mentais que tem como referência em sua investigação na depuração do baile flamenco. Porque o flamenco, enquanto manifestação artística cultural popular, abraça as diferenças em sua prática, atingindo uma infinidade de corpos distintos, pessoas de diferentes idades, pesos e medidas. Depurar o baile flamenco seria, também, investigar as diferentes dinâmicas de movimento associadas ao ritmo e ao tempo, e que acionam diferentes estados corporais, seja pela trepidação do corpo na ação de sapatear e nos movimentos bruscos e de corte nas sequências coreográficas, seja nas ações que exploram movimentos lentos, ondulatórios e contorcidos, entre diversos outros.

As imagens corporais da dança flamenca evidenciam uma ampla diversidade à medida que é aberta para qualquer padrão de corpo que queira dançar – diferente do balé, por exemplo, que exige um ideal clássico de beleza – um corpo magro e esbelto.

O flamenco vincula-se a um outro padrão estético. Talvez por se tratar de uma manifestação artística popular e numa dinâmica da coletividade, não se importa com padrões de corpo tão rígidos/restritivos. Talvez o padrão de imagem corporal em dança flamenca esteja mais relacionado às qualidades de movimento – densidade, precisão, contensão e

explosão, torsões de tronco, contorções de braços e mãos, à intenção de “interpretação” das letras de *cante*, entre outros. Está mais vinculado a essa lógica do que propriamente algo vinculado ao aspecto físico do corpo no sentido de “estar magro” ou “estar gordo”, ser alto ou ser baixo, estar jovem ou não.

A riqueza de pesquisa de movimentos dos ‘personagens’ dos quais Israel investiga em sua depuração da tradição parece trazer a observação e a percepção de seu corpo, bem como de outros, como aspecto de investigação artística. Ao exemplificar sua investigação por um corpo “mais velho”, “outro mais vital”, parece falar de estados corporais, de intensidades, frequências, dinâmicas de movimento, velocidades, pesos, vibrações, imagens diversas que se enunciam nos diferentes corpos flamencos.

Para estudar as qualidades de movimento desses ‘personagens’ o artista investiga, também, *bailaores* flamencos antigos. Reconhece as linhas e posturas da dança de *bailaores* mais vinculados à tradição como Mario Maya, Farruco, Escudero. Constrói, assim, um discurso do corpo que traduz imagens flamencas do passado num presente atualizado.

Mesmo recorrendo aos *bailaores* do passado, seja em danças, coreografias, imagens, fotografias, películas cinematográficas, pinturas, Israel Galván seleciona para depurar. As imagens visuais passam pelo seu ‘filtro’, sua lógica própria de investigação, percepção e entendimento do movimento. Acessa e investiga o passado para transformar e reinterpretá-lo. Ao “repetir” um gesto do passado no presente do agora, o dançarino o traduz em outra imagem. Pois as imagens do corpo não podem ser repetidas no modelo cópia, mas cada refazer é uma modificação no tempo-espaço (MACHADO, 2007).

Das figuras do passado que seleciona para investigação de seu flamenco de vanguarda, Vicente Escudero (1892-1980) pode ser considerada uma das principais referências. Artista revolucionário e vanguardista, Escudero transitava entre o campo da dança e das artes visuais das vanguardas do início do século, participando ativamente dos movimentos Surrealista, Cubista e Dadaísta.

Conhecido por subverter as tradições do baile flamenco, não se continha com as regras de criação do flamenco tradicional, propondo o deslocamento e a contaminação com outros procedimentos. Além de dançarino, era, também, pintor e ator, e considerava Picasso um dos mestres de sua dança. Escreve e publica dois livros intitulados “Mi baile” (1947) e “Pintura que baila” (1950), onde explicita a aproximação entre a pintura e sua dança, sendo considerado um dos principais teóricos do baile flamenco. Interessado em aproximar-se das vanguardas artísticas, mudou-se para a França, desenvolvendo trabalhos ao lado de figuras como o fotógrafo Man Ray. Em uma de suas *performances* realizada em um concerto na sala

Pleyel de París, o artista apresenta um baile flamenco-gitano, com o acompanhamento de dois dínamos de diferente intensidade. O som era produzido a partir de um motor industrial, onde o artista explorava a improvisação artística num diálogo entre o homem e a técnica mecânica da máquina. Remetia à rítmica como marca do tempo e referência principal para um sapateado. Interessado em quebrar a métrica que produzia o som elétrico, Escudero compôs uma obra que, segundo ele, tratava-se de uma combinação ritmo-plástica, numa referência à lógica do compasso flamenco.

Vicente Escudero pode ser considerado um dos precursores em subverter as normas do baile flamenco tradicional, encontrando novos modos de produzir imagens e discursos do corpo em dança flamenca.

Figura 42 - Bailaor Vicente Escudero
Fonte: <http://www.flamenco-world.com/artists/pedro_g_romero/pedrogromero21022008-1.htm>.

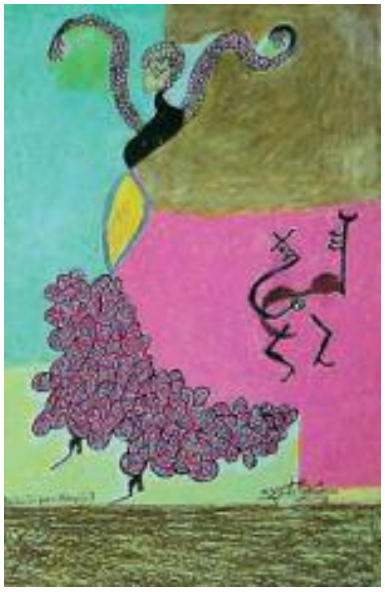

Figura 43: Vicente Escudero e suas pinturas associadas à dança flamenca
Fonte: Exposición Vicente Escudero "Pintura que baila" – Teatro Zorrilla

Assim como fez Escudero, Galván também investe numa ação de tradução cultural e de reinvenção da tradição, deslocando parâmetros tradicionais do flamenco. Em *Solo...*, seu corpo flamenco investiga as ações de um *bailaor*. Entretanto remete, também, à imagem de um músico flamenco. O corpo de artista enuncia uma complexa estrutura e ambiência sonora. Dá o tom, o ritmo, a dinâmica sonora. Entra e saí da lógica exata de um compasso, subverte qualquer lógica de compasso musical preestabelecido. Abusa dos compassos livres e espaciais. Galván amplifica-se. Seu tocar de palmas *em Solo...* é preciso e denso, e, quando interrompido, segue como eco na memória do corpo e bem como na nossa percepção, fundindo-se a ação posterior, o sapateado, desenhando uma escritura coreográfica rítmica e

entrecortada por diversas temporalidades – culturais, sonoras, artísticas. Passado-presente num mesmo espaço-tempo de ocorrência. O som transforma-se em dança.

Numa referência ao *cante* flamenco – oriundo de um processo evolutivo de lamentos árabes longínquos de séculos e séculos de história – Galván balbucia em *Solo*... sons guturais, vocais – aquele estado da voz ainda primitivo, em que a linguagem das palavras ainda não se formou, apenas a voz como discurso-imagem de um estado corporal. O som como imagem acústica e sensorial constrói o campo de enunciação em dança e *performance* flamenca. Numa espécie de copresença de temporalidades, o artista enuncia discursos do passado reescritos na presentidade do presente, de forma única, singular e performativa.

Seus gestos emergem enquanto imagens enunciativas, potentes de significação, que, muitas vezes, aproximam-se à imagem já conhecida da dança flamenca. Entretanto, em sua multiplicidade polifônica e imagética, nos desvia desse local de reconhecimento e nos arremessa para outra direção, em ritmos espaciais e espaços imprevistos, criando outros contextos em seu *fazer-dizer do corpo*. Gestos ressignificam-se para além das imagens da tradição. O corpo visto como signo apresenta imagens em processo de semiose – um processo autogerativo, imagens que geram outras imagens. "As características específicas de cada semiose são dadas pelo tipo de propósito que as guia e pelas maneiras, sempre circunstanciadas, para atingi-lo" (SANTAELLA, 1992, p. 113). Se entendemos a imagem do corpo enquanto signo, os gestos revelam-se numa cadeia sígnica. No contexto de criação artística contemporânea em dança e da *performance*, os gestos passam, portanto, por processos de resignificação da tradição.

Compreender o corpo enquanto obra artística na dança e na *performance* exige um aprofundamento de investigá-lo em suas especificidades, enquanto campo de enunciação que se constitui por signos, gestos, imagens, relações, (re) significações – um amplo campo onde os discursos se constituem nas artes e na cultura. Conforme pontua o teórico Glusberg, o campo da *performance* requer a ação de resignificação de gestos e atitudes do corpo humano.

> Face à linguagem do corpo, evoca-se o problema da legitimidade de uma análise com o objetivo de investigar o tema do corpo na arte. Se, segundo F. Rastier, chamamos comportamento ao conjunto de todos os gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano, ambos os aspectos implicam, no terreno da *performance*, uma metalinguagem que os toma a sua observação e os re-significa, isto é, agrega novos significados a eles (GLUSBERG, 1997, p. 57).

Ao deslocar e resignificar os movimentos do corpo, até então vinculados à tradição flamenca, Galván trabalha a imagem do corpo enquanto potencialidade gestual, expressa na fala que se segue: “Acredito que o que mais me baseio é no gesto. Gosto de explorar as possibilidades, as formas de se colocar uma mão; como pode-se mudar a intenção de um movimento [...] Penso na potencialidade da gestualidade” (GALVÁN, 2008). Ao observar o gesto e traduzi-lo, o artista enuncia imagens em dança por um viés crítico. Entram nesse âmbito, inclusive, os supostos clichês do flamenco, que, traduzidos por Galván, transformam-se em imagens-pensamentos, relacionadas a comportamentos, hábitos culturais e informações do ambiente.

> São vários gestos. Aquele em que puxo minha sobrancelha com os dedos, por exemplo, vem desse hábito de mulheres no flamenco levantarem sua sobrancelha quando bailam. Quando faço daquela outra maneira, levantando-a com meu próprio dedo, acaba sendo também uma pequena crítica ao flamenco (GALVAN, 2008).

Sob uma perspectiva crítica e, às vezes, numa ironia discreta, o *performer* interessa-se pelo movimento, não somente enquanto passo de dança, mas do gesto enquanto “hábito”, comportamento cultural dos sujeitos que a praticam e que, na evolução cultural, torna-se parte de uma imagem de dança. Trata-se de uma visão crítica da imagem do corpo que dança como sendo parte da cultura na relação corpo/ambiente.

3.2.1.1.3 O Tempo como Questão Compositiva: uma Dilatada Escuta Solitária da Melodia das Coisas

Georges Didi-Huberman, filósofo francês e historiador da arte, investe num estudo a respeito do trabalho de Israel Galván, especificamente o espetáculo *Arena* (2007), em seu livro “*El bailaor de Soledades”* (2008). O autor analisa essa obra de Galván traçando cruzamentos com o campo da filosofia de Nietzsche e Deleuze a aspectos da cultura espanhola, como a tauromaquia, a dramaturgia teatral de Brecht, a lógica da montagem cinematográfica. *Solo...* segue uma proposta conceitual e estrutural diferente do espetáculo Arena. Entretanto alguns aspectos observados por Huberman na “nova estética flamenca” inaugurada por Galván merecem ser colocados aqui, pois também são percebidos na criação e composição artística de *Solo...*

Pelo enfoque desse trabalho estar associado ao campo de enunciação da dança e da *performance*, focamos na produção de discursos e imagens do corpo para compreender as estratégias compositivas performativas propostas por Galván num entre-lugar das linguagens artísticas. Dentro das inúmeras relações apresentadas por Huberman selecionamos aquelas em que podemos estabelecer alguma relação mais específica com a questão temporal, tendo em vista que este é um dos pontos-chaves desta pesquisa para a compreensão das imbricações entre a tradição e a contemporaneidade.

Em sua escuta do corpo, Galván delineia uma dinâmica coreográfico-sonora fundada no que Huberman chama de "ciência de ritmos", à medida que estrutura sua escritura coreográfica por uma espécie de "montagem de heterogeneidades". Segundo Huberman, trata-se de uma estratégia compositiva da estética flamenca de Galván na relação com as imagens e sons do corpo – e que muito se assemelha à estratégia de composição cinematográfica.

A montagem a qual Huberman se refere está associada à construção de imagens em movimento por meio da lógica da montagem cinematográfica, e quem o autor destaca Eisenstein, Pasolini e Tarkovski. Todos esses cineastas exploraram a visualidade do tempo pelo movimento, por meio da duração da ação nas imagens cinematográficas.

A lógica da montagem cinematográfica desses cineastas, ao ser comparada à estrutura compositiva de Galván, evidencia algo que oscila entre composição, decomposição, recomposição; acentuações e fluidez, turbulência e parada, quebras e suavidades; revelando um certo anacronismo temporal (HUBERMAN, 2008).

Em *Solo...*, esta lógica organizativa fica evidente e parece ser um dos princípios compositivos que regem o "paradoxo musical" (HUBERMAN, 2008) presente na coreografia de Galván. O *performer* revela um anacronismo temporal em sua estrutura musical flamenca

Galván mergulha na base rítmica do flamenco, subverte-a e cria o que Huberman chama de "ciência dos ritmos". Ao embaralhar, suspender, romper, acelerar, dilatar o tempo explorando o som associado à visualidade pelo movimento, cria "ritmos espaciais": aqueles que não cabem numa métrica musical convencional, mas que trazem percepções diferenciadas e deslocadas do tempo no instante da ação. Faz da sua ciência rítmica a própria estratégia performativa: ação política que desloca, desestabiliza, desvia o previsível compasso marcado e anarcotizante do cotidiano.

> O ritmo brota com freqüência como rebelião do corpo singular contra o obrigado passo do corpo social: produz seu descompasso solitário contra o compasso de todos. [...] O homem é o único animal que sabe ir a

> contratempo de um compasso pré-existente; é, portanto, o animal rítmico por excelência (HUBERMAN, 2008, p. 168).

O paradoxo musical que Galván apresenta em sua estrutura coreográfica associado à sobreposição e reinterpretações de imagens de dança do passado no momento presente parece evidenciar uma copresença de temporalidades em seu trabalho – o que nos permite considerar o tempo como uma das questões compositivas de sua obra. A visualidade do tempo pelo movimento – marca de experimentos artísticos de vanguarda do início do século XX no campo das artes visuais – torna-se investigação criativa da obra.

Outro aspecto que merece destaque nesta relação com o tempo como questão compositiva em seu trabalho são aqueles instantes em que o artista deixa vestígios de sua ação em imagens visuais durante a obra. São como imagens-rastros, resultantes das relações de seu corpo com objetos que deixam vestígios dessas ações.

Uma delas parte da relação do corpo com o pó branco que forma um quadrado perfeito e simétrico ao lado esquerdo do palco. Este quadrado mantém-se intacto até o momento em que Galván começa a indicá-lo enquanto presença instigante na cena. O foco de seus movimentos, bem como de seu olhar, direciona-se para o quadrado – cria-se uma tensão em relação àquele ponto do espaço. O espaço parece se tornar uma questão. Os movimentos do artista anunciam o reconhecimento de uma fronteira: o lado de fora e o lado de dentro. Galván está de fora. Mas o outro lado o atrai.

Até que ele adentra esse novo espaço. Vai do preto ao branco. As bordas brancas do quadrado se esfumaçam. Começa ali a ocupação desse espaço, até então restrito e intocável. E, ao ocupar, vão se esgarçando as fronteiras locais. O corpo do artista esparrama brancura. Invade e transborda as margens, esgarça, espirra o branco para fora das bordas, desprende-se, desorganiza, desestabiliza os limites espaciais pela sua ação corporal.

O espaço é visto, então, como flexível, maleável – imagem artística moldável que é alterada pelas ações do corpo com o objeto – ações essas que modificam a produção de imagens na obra artística. Apesar de o corpo ser o foco principal, a ação de Galván ao borrar o espaço de ocupação do objeto (pó branco) no tablado negro apresenta corpo e objeto como coautores na produção de imagens na obra. Imagens que só foram alteradas mediante a ação do corpo naquele outro contexto.

A ação dos pés do *bailaor* em contato com o pó branco afeta a qualidade de movimento do *bailaor*, bem como produz outras imagens na contaminação entre dança e o espaço em que ocorre – uma imagem que vai se constituindo no instante-já da ocorrência,

registro de uma ação presente, mas, ao deixar rastro, é passado simultaneamente. Outra ação semelhante ocorre do outro lado do tablado, quando o *performer* tira os sapatos e adentra num quadrado composto de areia, trazendo outras percepções sensoriais e criando outras imagens-rastro no contato de seu pé diretamente com o chão.

No tablado, vai se constituindo o registro de suas ações: rastros brancos no piso negro enunciados em passos de dança, caminhadas, pisadas, pegadas, apontamentos, recuos, desvios, pausas. Poderia ser uma caligrafia às avessas – o branco no preto? Ou um outro modo de se produzir e imprimir imagens? Seus movimentos de dança transformam-se em interrogações, pontos finais, vírgulas, exclamações… reticências de um discurso cênico.

Pelos vestígios dessas imagens, acessamos memória, reverberamos intensidades, intenções de ações passadas do corpo. Ações que deixam rastro e que se mantêm presentificadas, vivas, coexistindo com a duração da obra: um corpo em discursos e imagens que se configuram na 'presentidade do presente'.

Figura 44 - Israel Galván, em "Solo..."
Fonte: Luis Castilla
<http://www.flickr.com/photos/mesdedanza/5134192394/in/photostream>.

Solo... foi realizada no andar térreo da galeria da Bienal de São Paulo, onde o público parecia estar dentro de uma verdadeira caixa acústica negra, cujos sons emitidos pelo corpo de Galván e captados por potentes microfones acoplados ao tablado pareciam dar uma nova atmosfera ao espaço. Uma espécie de arquitetura sonora constituía-se no instante da ação. A escritura coreográfica fazia do silêncio e da solitude matérias de investigação pessoal, compartilhando com a plateia o tempo e o frescor da criação. Evidenciava-se a dinâmica da

escuta, da experimentação, da multiplicidade de possibilidades numa permanente relação entre (re)conhecer-se, estranhar-se e decidir-se.

> Israel Galván parece pertencer a esse gênero de ser: a gestualidade e a musicalidade que inventa são frutos de uma dilatada escuta solitária da "melodia das coisas". A arte do bailarino se constrói sobre uma atitude de escuta que implica a todo o seu ser, anota Martha Graham (HUBERMAN, 2008, p. 169).

Os movimentos de seu corpo não aparecem em função da lógica da repetição estética de um passado que tenta se perpetuar de forma intacta. Seus gestos de braço, pés, cabeça projetam-se no espaço como flechas em várias direções, parecendo indicar as tantas possibilidades de criação, caminhos, opções estéticas e políticas de um corpo que investe num fazer contemporâneo. Gestos enunciam-se enquanto perguntas, questões, dúvidas – muito mais do que respostas, evidenciando um fazer performativo. As 'falas' da dança de Galván parecem ter foco, sentido, propósito em si mesmas. No espaço cênico, lê-se toda a partitura imagética de falas corporais num diálogo subversivo com a tradição da qual parte.

> Creio que quando dizem que sou um inconformista, um vanguardista, que rompo as regras, é porque tento abrir novos caminhos, novas perspectivas, mas sempre com meu diálogo flamenco. Continuo vinculado às tradições, mas acredito que há que se revitalizá-las [...]. Penso que se eu não for flamenco, não sou um dançarino contemporâneo. Considero-me um dançarino de flamenco, com a liberdade de hoje (GALVÁN, 2008).

O caráter híbrido da estética flamenca de Galván, "exatamente a meio caminho da norma geométrica e de sua destruição" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 45), evoca uma abordagem diferenciada da dança flamenca, exigindo uma reflexão que permita romper o abismo entre a arte flamenca e a arte contemporânea. Trata-se de reconhecer que sua dança "não provém de uma colagem cultural a base de um pouco de Pina Bausch aqui e um pouco de Merce Cunningham ali, por exemplo. Antes de tudo, extrai sua potência de um pensamento interno da estética flamenca" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 45). Certamente, trata-se de um artista de vanguarda no processo evolutivo da dança flamenca. Materialização de um entre-lugar que coloca *Solo...* entre a dança, a *performance*, as artes visuais, ou, ainda, entre a dança flamenca e a arte contemporânea.

3.2.2 Yalda Younes

> Mas, por ironia ou cruel premonição, a guerra explode novamente no Líbano. Um mês após eu dançar ao ritmo das bombas, ao som de teus passos. E o real terminou por submergir a memória.
>
> Yalda Younes

Figura 45 – Yalda Younes
Fonte: Julien Paris - http://www.google.com.br

O interesse em estudar estratégias de composição e criação artística entre dança e *performance*, bem como o diálogo entre tradição e contemporaneidade no campo das artes, despertou-me a curiosidade pelo trabalho da *bailaora* flamenca Yalda Younes. O fato de a artista ser de origem libanesa – e não espanhola –, bem como o posicionamento político evidente em sua obra, e ainda compartilhar da estética flamenca de Galván, foram suficientes para gerar a motivação de uma maior aproximação com seu trabalho por meio dessa pesquisa acadêmica.

A aproximação com o trabalho de Yalda é também um modo de perceber como a estética de Galván reverbera em outros trabalhos artísticos que se situam no campo da experimentação contemporânea – uma vez que foi pesquisando o trabalho de Israel Galván que se deu o encontro com o trabalho dessa artista. Percebe-se que a aproximação entre o trabalho de Yalda ao de Galván, por um processo de contaminação de um pelo outro – motivo esse que comprova o fato da *performance "No"*, de Yalda Younes, ter sido incorporada ao espetáculo "Este final de estado de cosas (redux)" (2008), de Israel Galván.

O primeiro contato com o trabalho de Yalda se deu, indiretamente, através de uma entrevista realizada com Galván para essa pesquisa, quando perguntado sobre o que pensava a respeito da visão de curadores de arte em relação a sua obra "*Solo...*" – que a reconhecem

enquanto “obra plástica”. Galván sinalizou que o campo das artes plásticas parece estar mais aberto ao flamenco, do que ao contrário, e destacou alguns exemplos de contaminação entre ambas, citando o trabalho de Younes em seu espetáculo “*Este final de Estado de Cosas (redux)”*.

> Em ‘Este final de estado de cosas’, bailo em cima de um piso móvel e instável; insiro projeções de vídeo de uma aluna libanesa que baila uma coreografia minha, em seu próprio país, ao som de um bombardeio feito por Israel. Escuta-se o áudio de bomba real no espetáculo. Enfim, tudo isso tem muito da minha parceria de anos com o artista plástico Pedro Romero. Considero que fazemos um ‘flamenco de artes plásticas’ (GALVÁN, 2008).

A partir do acesso ao espetáculo de Galván foi possível um primeiro contato com o trabalho de Yalda: *Non* (em português: “Não”). Trata-se de uma *performance* realizada por Yalda em Beirute, numa ação de protesto à guerra no Líbano, e traz um forte teor político e documental, carregado de um tom de denúncia. Foi incorporado em um formato de vídeo ao espetáculo de Galván por meio de projeções de imagens audiovisuais ganhando uma configuração específica – um vídeo editado com imagens da *performance* e um texto de uma carta de Yalda para Galván, refere-se à guerra.

Non interessa a esta pesquisa pela contaminação que apresenta entre dança, performance e vídeo, pela proposta de deslocamento das estratégias compositivas tradicionais do flamenco, pela relação arte/vida proposta pela artista na obra e pelo teor político do trabalho permeado pelo olhar crítico de uma artista libanesa.

> Todas as escolhas que fazemos na vida são políticas, a maneira como vivemos, o que dizemos, o que fazemos... e o nosso trabalho também. O meu é dançar, é a maneira como eu me expresso (YOUNES, 2011).

3.2.2.1 “NON” (2007)

3.2.2.1.1 Dança/Performance/Videodança/Videoperformance

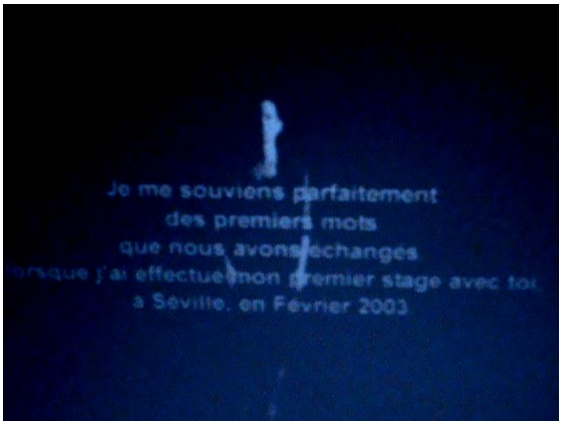

Figura 46 - Videoperformance “Non”
Fonte: <http://www.dailymotion.com/video/x2pscl_yalda-younes_music>. Com adapdações da autora.

Non é uma obra artística realizada por Yalda Younes em parceria com o compositor Zad Moultaka. Pode ser lida como uma *performance*, uma dança, um vídeo. Sons de bombas, estado de guerra, ato de repúdio, denúncia, depoimento: ação política de um corpo flamenco. A motivação inicial para a criação de *Non* é declarativa e condicionante: os artistas foram convidados a fazer uma homenagem ao aniversário de morte de Samir Kassir, historiador e jornalista libanês assassinado no Líbano em 2005.

O processo de criação partiu dos arquivos de fitas cassete que o compositor Zad Moultaka tinha em casa, desde a época da guerra civil libanesa dos anos 80. Eram gravações ao vivo de uma noite de bombardeios captadas em Beirute, da varanda da casa de seu vizinho. Zad convidou Yalda para uma parceria artística em composição conjunta, onde fosse possível associar os sons das bombas de guerra ao som do sapateado da *bailaora*, e que, juntos realizassem a *performance* ao vivo a partir do resultado dessa composição sonora.

Em um estúdio de gravação, Zad gravou o sapateado de Yalda e, posteriormente, em seu computador, compôs a sinfonia eletrônica de *Non*, reunindo o material do sapateado ao do som bruto gravado naquela noite de guerra. Com o recurso tecnológico, Zad deslocou a lógica organizativa dos compassos simétricos do sapateado flamenco de Yalda, criando tempos dilatados e recortes que reverberavam tanto os ecos do som das bombas quanto pausas

bruscas de som. A partir daí, levou à *bailaora* a nova sinfonia: o desafio era que ela compusesse sua dança tendo como base o compasso eletrônico recriado por Zad, um som que partia de ecos da guerra, editado por meio das novas tecnologias digitais.

> O ensaio era bastante difícil porque este trabalho era muito preciso. Tive que reconhecer e memorizar cada pequeno disparo e a duração de cada eco de bomba para saber onde entrar e onde acabar cada sequência. Nós, a guerra e eu, tínhamos que estar perfeitamente sincronizados no nosso combate para atingir a sublimação que Zad estava buscando (YOUNES, 2011).

A proposta inicial converge as linguagens da dança flamenca (sapateado flamenco) à de uma composição sonora eletrônica (edições computadorizadas de áudios de guerra), tendo como resultado um trabalho que alcança, também, o campo da *performance* – conforme considera a artista.

> Apesar de eu, geralmente, não me preocupar com as questões de classificação, considero que NON é uma performance ao vivo e este é um meio que a transmite melhor, já que é uma experiência muito bruta, tanto a nível de som quanto visual. Ao mesmo tempo, ela engloba uma emoção muito viva, mas que varia de um dia para o outro, dependendo de como eu me sinto, dependendo da data, do contexto geopolítico, e também do público ou do espaço em que estou (YOUNES, 2011).

O material que será estudado aqui é o vídeo de *Non* – editado para o espetáculo *Este final de estado de cosas (redux*), e que teve a carta da artista incluída enquanto informação visual na própria imagem videográfica da tela. O interesse por *Non* enquanto obra de vídeo refere-se à potencialidade que apresenta na contaminação entre *performance,* dança e artes visuais – entre-lugar de um fazer artístico performativo, comprometido enquanto ação política. Trata-se da elaboração de um fazer-dizer do corpo, de modo singular, que encontrou suas próprias maneiras de enunciar questões e desestabilizar convenções nos modos de expor os discursos e imagens do corpo flamenco.

A perspectiva teórica que adotamos nesta análise considera o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial como contexto principal. Isso implica observar o hibridismo cultural no campo das artes como local de produção da diferença cultural. A diferença cultural é entendida aqui como “um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força” (BHABHA, 2007, p. 63). Trata-se de reconhecer o campo da dança e da *performance* como campos que evidenciam processos de enunciação do corpo e da cultura, através da construção de sistemas de identificação cultural.

O trabalho de Yalda amplia a discussão crítica-reflexiva sobre as questões de tradução cultural, ao desestabilizar e deslocar conceitos pré-dados em relação ao que venha a ser qualquer sentido nacionalista de identidade cultural pré-determinada, seja espanhola, seja libanesa. Pontuamos aqui o quanto o vídeo *Non* de Yalda indica o reconhecimento da produção da diferença enquanto produção de subjetividade. Marca a posição singular de uma artista contemporânea no mundo atual – uma postura artística comprometida com o contexto social, político, histórico, cultural em que está inserida.

Non ocupa um espaço intersticial, um entre-lugar de tensões culturais inserido numa ampla rede contextual, social, política. Sua composição estética híbrida, ousada e crítica extrapola as margens da tradição, tanto artística quanto cultural, enunciando discursos do corpo em imagens artísticas numa estreita relação com a vida. Um flamenco deslocado, um discurso inquieto e inconformado. Configura-se uma sobreposição de temporalidades e leituras sobre traduções de processos culturais. Informações e ações provenientes de conflitos internacionais entre Líbano e Israel evocam em *Non* uma outra escrita para essa passagem que é a história, bem como para o entendimento da tradição cultural – do Líbano, de Israel, da Espanha.

> Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição 'recebida'. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 2007, p. 21).

O vídeo, enquanto um desdobramento da *performance Non*, revela uma intenção de Yalda em pontuar a produção da diferença, o local da alteridade, por meio de uma carta para seu professor de flamenco. Um desejo de produzir o seu próprio discurso sobre ela mesma e seu contexto. Isso fica claro numa passagem da carta escrita a Galván e cujas letras aparecem na tela do vídeo. Ao falar de sua nacionalidade, a artista incomoda-se com o fato de Galván associá-la à guerra.

> Você me perguntou meu nome e minha origem, e com um entusiasmo exagerado, você exclamou: O Líbano? E como vão as coisas lá? A guerra continua? Meio ofendida, eu respondi que a guerra terminou após 13 anos, e que o Líbano estava magnífico. Eu quis te fazer perceber que esta questão não acontecia mais, que eu não era a representante de um país, que eu não era vítima de uma guerra, ou outra coisa qualquer. Que meu professor de

> flamenco conhece o Líbano, e eu nem sempre sei se isto é uma coisa boa ou ruim (YOUNES, 2007).

Yalda se debate com as questões de identidade fixada, com o incômodo de uma associação direta entre sua imagem e uma ideia estereotipada do que venha a ser uma cidadã libanesa sob a perspectiva de olhar estrangeiro.

Yalda não transforma os fatos, pois esses são irreversíveis e a morte do jornalista em questão já é fato consumado. Mas transforma o campo de enunciação, transforma o modo de produzir um discurso e faz dessa produção de subjetividade um acontecimento. Evidencia o evento histórico enquanto "representação de um discurso de algum modo fora de controle" (BHABHA, 2007, p. 34). Recusa o papel de vítima, de indivíduo passivo diante de uma situação, e atua enquanto sujeito cultural inserido neste contexto, e, à sua maneira, constrói seu discurso por meio da arte: a dança.

Emergem discursos de um corpo que enuncia e constitui seus processos de identificação no instante presente da duração de sua ação artística. Aquele corpo que, no passado, fora abalado pela pergunta do professor estrangeiro de flamenco, agora narra, dança, conta, enuncia, performa a sua própria escrita: reinventa a história e reescreve a guerra em seu país sob outro regime de temporalidade. A artista expõe seu corpo-*performer* como produtor de discurso e interfere na versão histórica pontuando a diferença de sua percepção enquanto parte de mais um processo significante relacionado à cultura e à guerra de seu país.

Aquele corpo que outrora homenageou, numa *performance*, um jornalista vítima de guerra, hoje sente o pesar de dançar novamente aquela história. Algo que parecia estar no passado 'submerge à memória' e se instala novamente, como um repúdio ao que não se conforma.

> É absurdo dançar qualquer coisa tão cruel quanto a guerra, mas sob isto tem o choque permanente da maior parte de nossas ações que não tem sentido. Na minha impotência, esta dança era tudo o que eu tinha para dizer NÃO, a minha maneira: NÃO ao terror, à dor, à destruição e NÃO à loucura da guerra. Para me expressar, eu utilizei os seus passos, porque eles são também minha linguagem (YOUNES, 2007).

Nesta ação performativa do vídeo – e da carta no vídeo –, a ação é pensada e constitui-se no tempo presente, não se refere a algo fora dela, não é produzida como uma mera reprodução do que foi feito. Tampouco parte de um modelo preestabelecido de criação artística, seja de qual arte for. Seu fazer artístico revela-se enquanto um dizer: fala do corpo diretamente implicada a um amplo contexto, não só artístico, como, também, social, político,

cultural. A relação entre arte e vida se expõe como sobrepostas, imbricadas, codependentes, inseparáveis. Não há uma ideia utópica e idealista de arte de um lado e a vida a correr do outro. A arte de Yalda enuncia-se tão bruta como a própria vida quando beira tão de perto o risco da morte; uma ação artística que constitui-se como ação política do corpo na arte, um modo singular de agir no mundo, uma ação performativa.

> O uso do conceito político nesse sentido vincula-se à compreensão de que se as idéias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo a partir de uma determinada coleção de informações. Cada coleção implica em um determinado modo de se agir no mundo – cada qual com sua conseqüência política. Faz pensar ainda nos procedimentos do corpo que dança a partir de modelos convencionalizados, sistematizados. Será que as suas ações também questionam e refletem criticamente o mundo, tal qual no fazer-performativo? (SETENTA, 2008, p. 30).

Trata-se do reconhecimento de um fazer-dizer do corpo que pressupõe a "[...] formulação de um enunciado performativo que não descreve a ação, mas a realiza [...]" (SETENTA, 2008, p. 20). Na linguagem audiovisual de *Non*, esta ação performativa não corresponde à informação de uma feitura já aprontada, onde somente se informa do ocorrido – como fazem os noticiários de TV ao reportarem notícias de guerra. Também não é um mero registro de uma *performanc*e que ocorreu.

Em *Non*, a ação performativa do corpo se faz presente no instante da exibição das imagens do vídeo: é nesse momento que o discurso de Yalda se constitui e se reinventa enquanto *performance*, enquanto proposta questionadora e política, enquanto fala do corpo que enuncia a posição singular de um corpo flamenco no Líbano. Experiências desse tipo expõem o corpo "de maneira direta e testemunhal", não se restringindo somente à exibição de um corpo por intermédio do processamento eletrônico, mas "um corpo que se torna o discurso diante da câmera". "Um corpo político [...] insubordinado às convenções vigentes da linguagem videográfica e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável" (MELLO, 2008, p. 151).

A questão da presentidade aparece na escrita performativa do vídeo à medida que a linguagem audiovisual é capaz de presentificar numa mesma imagem a multiplicidade de um discurso que evidencia seu fazer artístico. As falas desse corpo emergem em múltiplas imagens: na dança, no áudio, na carta. O tom documental expõe, em primeira pessoa, a enunciação da artista, num discurso que se apresenta de diversas maneiras. Essa

multiplicidade temporal só é possível ser presentificada de forma simultânea, por meio da linguagem audiovisual.

Mesmo reconhecendo-se impotente mediante os fatos, a *performer* encontra modos de se expressar e interferir no processo de enunciação histórica do Líbano, criando estratégias artísticas performativas na produção de imagens e discursos do corpo. A configuração artística de seu trabalho resulta em um processo de investigação singular, contemporâneo, não estando preso a padrões fixos preestabelecidos.

> A minha dança é muito pessoal e essa é a única maneira dela existir. Por isso, eu não a descrevo como algo novo, porque ela não está relacionada com algo antes, ou algo depois, ela simplesmente é o que é. Dependendo do projeto ou da idéia, eu poderia ter escolhido uma forma mais tradicional ou mais contemporânea, usando um suporte audiovisual, ou texto, ou voz, ou música, ou nenhum deles. Na verdade, eu não me foco muito no material que eu quero usar ou na forma que eu quero que o trabalho tome. Toda a minha concentração é desenvolvendo a idéia, e o resto vem por conseqüência (YOUNES, 2011).

Ao não compreender sua dança como algo ‘novo’, ‘porque ela não está relacionada com algo antes, ou algo depois, ela simplesmente é o que é’, Yalda posiciona seu corpo enquanto local de reinscrição da própria história. É no corpo, este enquanto sujeito cultural, que se (re)constitui o local de enunciação, pois “a fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação” (SETENTA, 2008, p. 31).

Yalda cria seu próprio local de enunciação. A dança, o vídeo e a carta constituem-se produção de discursos de um mesmo corpo. Imagem do corpo e imagem do vídeo apresentam-se enquanto imagens de naturezas distintas, porém ambas assumem um forte poder na produção e na constituição da subjetividade, enunciados e discursos que se situam nas fronteiras significatórias das culturas. A imagem do corpo no vídeo enuncia-se num processo de tradução.

3.2.2.1.1 Videoperformance: Ação Estética e Política

A linguagem do vídeo, em sua etimologia, já traz o sinal de subjetividade. A palavra vídeo vem do verbo latino “vidére”, que significa ver, sendo a conjugação da primeira pessoa

do verbo no presente do indicativo: eu vejo. Essa presentidade da ação do vídeo já indica a possibilidade de aproximação entre o fazer do vídeo e o fazer performativo, na medida em que a imagem do vídeo pode servir como uma espécie de dupla escritura do tempo presente: a imagem do corpo presente e a imagem do corpo enunciada pela linguagem do vídeo – e como ambas se relacionam.

Muitos são os artistas que fazem do vídeo o meio de construção de seus discursos, explorando as potencialidades dessa mídia para além da imagem enquanto registro da realidade. Criam uma relação íntima e subjetiva com a câmera, fazendo dela seu próprio testemunho. Expõem seus corpos como foco do discurso. Evidenciam o fazer vídeo enquanto um fazer-dizer do corpo, um espaço de tradução cultural onde se constroem discursos e imagens, subjetividades singulares que configuram o campo da *videoperformance* enquanto ação estética e política.

> Corpo e vídeo são tratados nas videoperformances como práticas estéticas e políticas, como espaços/tempos da subjetividade, como campos de experiência em que se tem a oportunidade de operar alguns dos muitos trânsitos e cruzamentos críticos entre o homem e a máquina (MELLO, 2008, p. 152).

Esse modo de se olhar para a linguagem audiovisual em trabalhos que expõem o corpo como foco principal do discurso evidencia a presença de uma postura crítica do sujeito cultural contemporâneo, revelando uma espécie de escritura performativa do vídeo.

Non utiliza-se de poucos recursos tecnológicos de edição, mas carregados de subjetividade e propósito. Cada escolha na edição do vídeo – seja, por exemplo, a aceleração do movimento do corpo, uma luz de contraste entre e preto e branco onde a penumbra prevalece e nunca exibe o corpo em sua totalidade, seja na carta da artista que aparece enquanto informação visual no vídeo – enfim, cada escolha dessas é uma opção estética.

Mesmo sem a presença física do corpo há a presença da imagem desse corpo – ainda que digital –, mas em primeira pessoa, de forma visceral, real, bruta, numa natureza outra. Pela linguagem do vídeo, os discursos do corpo da artista parecem se multiplicar, sobrepor, multifacetar sob as amplas possibilidades de criação de imagens que a montagem videográfica permite: imagens de dança, imagens de vídeo, imagens de sons e até as imagens de letras da carta tornam-se elementos visuais compositivos ricos para se observar a constituição do campo de enunciação desse trabalho.

Não somente as questões referentes à montagem videográfica, mas, também, todo o processo de criação da obra é parte de uma opção estética e política – desde o som das

bombas lançadas em Beirute e gravadas por Zad até a opção de hibridizá-las ao som do sapateado de uma *bailaora* flamenca, contextualizando esse corpo que dança no tema da guerra – situação e contexto pelo qual esse corpo viveu. Associar a dança desse corpo, ou seja, a maneira que ele escolheu de se expressar na arte, à morte do jornalista assassinado (durante a guerra, em 2005) desloca o flamenco de seus modos tradicionais de criação, partindo não mais do som de uma guitarra, uma música espanhola, ou algo semelhante, mas de um acontecimento violento, fruto dos choques culturais, que deixa suas marcas no tempo, na cultura, no corpo e nos processos de identificação.

Apesar de a ação da *performance* já ter ocorrido, o momento em que o vídeo enuncia os discursos do corpo presentifica a ação da *performance* – tanto aquela ação feita em Beirute junto ao som das bombas, quanto a própria ação da escrita da carta que, no instante em que a lemos, a presentifica. Desvela-se um fazer artístico em que o discurso do corpo se amplifica para fora dele mesmo, para fora da pele, do corpo biológico, fazendo da câmera uma extensão de seu fazer-dizer artístico performativo. Ações como essa desestabilizam modos tradicionais do fazer artístico da dança, como, também, modos convencionais de se apropriar da linguagem do vídeo.

A montagem videográfica possibilita a sobreposição dessas várias temporalidades em imagens que se associam ao corpo da *performer*, evidenciando, por meio da tecnologia, um discurso múltiplo, uma coexistência de temporalidades intrínseca à estética do vídeo. A esse modo performativo de se apropriar do vídeo ao enunciar discursos do corpo poderíamos pensar num *fazer-dizer do corpo* (SETENTA, 2008) no vídeo – ou, ainda, considerando as possibilidades de enunciações múltiplas e modos sobrepostos de apresentar imagens e discursos do corpo sob a lógica organizativa da montagem videográfica, poderíamos até pensar na ideia de um fazer-dizer do vídeo.

Nessa possibilidade, o conceito de performatividade torna-se um aliado para se perceber como a montagem videográfica pode contribuir para a formulação de novos fazeres-dizeres performativos em dança, como, também, proliferar os modos discursivos do corpo. *Non* é *performance*, mas, também, é dança – e também vídeo. Uma obra artística contemporânea situada no entre-lugar dos processos de tradução cultural num diálogo com a tradição.

3.2.2.1.2 A Estética Flamenca de Galván em Yalda Younes

O corpo de Yalda exibe uma coreografia que oscila entre movimentos explosivos e pausas – dinâmica muito própria da estética do baile de Israel Galván. A coreografia que ela dança é de autoria dele. Os movimentos de braços aparecem dotados de uma qualidade diferente no modo tradicional de dançar flamenco, na relação com os ombros – estes parecem carregar um peso que se quer soltar a todo instante. Não há preocupação em criar movimentos de mãos com tom de leveza ou qualquer intenção que remeta à suavidade ou delicadeza, como acontece em muitas coreografias tradicionais flamencas. Ao contrário, os movimentos das mãos da *bailaora* são incisivos, cortantes, certeiros, sendo que, muitas vezes, as mãos se recusam a abrir e aparecem completamente fechadas. Não há flores, não há cores, não há leques nem xales, não há adereços, nem qualquer glamour.

Yalda apresenta uma aproximação à estética de Galván na exploração de movimentos que oscilam entre fluidez e acentuação, pausas e explosões, contenções e desvios. Lembramos dos estudos de Huberman, que pontua que Galván trata a estética da parada como instante privilegiado do baile flamenco, construindo imagens que poderiam ser entendidas enquanto efeitos de 'fotogenia do imponderável' (HUBERMAN, 2008) – efeito este presente, também, no baile de Vicente Escudero. Essa característica também está presente no baile de Yalda.

Em *Non*, movimentos são traduzidos e contextualizados no ritmo vertiginoso e alucinante da guerra. Aqui, o limite entre vida e morte é tão tênue quanto as fronteiras entre arte e vida. Aliás, não há limites: estamos situados nos entre-lugares da arte, da política, da cultura. O som eletro-acústico das bombas ecoam durante todo o tempo do vídeo. Ressoam um tempo dilatado de um passado que se faz presente. Sobrepoem-se à escritura do vídeo, a de uma carta, já escrita, enviada e recebida, mas que, no instante em que se torna pública, se faz presente. É o ato da escrita performativa. Ação que se enuncia no agora. A carta, assim como a guerra, atualiza-se no fazer-dizer artístico – do corpo e do vídeo. O real submerge a memória.

A dinâmica dos movimentos das imagens corporais no vídeo *Non* parece oscilar entre explosões irregulares entrecortadas por tensos momentos de pausa – assim como um bombardeio. Uma iluminação escura que privilegia o contraste entre o preto e o branco contribui para o tom obscuro e trágico que há no discurso desse corpo. Discurso esse que, mesmo obscuro e trágico, é potente de vida e de visceralidade, à medida que faz da dança sua ação política, sua manifestação, sua reação mediante um contexto tão maior que aquele corpo.

O tom trágico e obscuro aparece não só na ambiência de luz criada pelo vídeo, mas em toda a construção de imagens do trabalho: na composição sonora, na coreografia, na edição, e na própria escrita da carta. A imagem do corpo da artista, sempre na penumbra, aparece quase como silhueta, na contraluz, na contramão da história do discurso colonial. Uma imagem corporal que nunca é apreendida na totalidade.

Non é um exemplo de contaminação entre procedimentos artísticos de criação contemporânea e a tradição da dança flamenca. Apresenta-se na potencialidade da ação artística enquanto campo de enunciação e produção de discursos e imagens do corpo. Força-nos a uma revisão de conceitos artísticos, políticos, históricos, culturais; noções de identidade, contemporaneidade, artes: entre-lugares que se cruzam e se constituem na presentidade do presente. Como propõe o filósofo francês Giorgio Agambem (2008), a atitude contemporânea mantém-se num esforço de enxergar na penumbra, estando a ação artística num permanente investimento performativo e nebuloso: o de "escrever nas entrelinhas do presente".

Figura 47 - Performance "Non"
Fonte: <http://www.sceneweb.fr/wp-content/uploads/2011/10/YOUNES-Yalda.jpg>.

3.2.3 Pilar Albarracin

> Na época franquista, o que importou para o estrangeiro foi a imagem do andaluz como representação da Espanha. [...]. Por isso, eu tenho trabalhado sobre esse tema. Voltar a retomar esses símbolos que foram usados por uma

política exterior e fazer deles uma nova leitura - complexa, porque na Espanha há muita complexidade. Creio que o mais saudável é ventilar as coisas.

Pilar Albarracín

Figura 48 - Performance "Verônica"
Fonte: <http://www.weltbild.ch/3/15591978-1/buch/paso-doble.html>.

Diferente dos outros dois artistas estudados nesse trabalho – Galván e Yalda –, Pilar não é uma artista da dança. Não baila flamenco, nem é profissional dessa área. Entretanto seu corpo e suas ações em *performance* emergem enquanto signos artísticos que resignificam gestos e ações, extrapolando a lógica previsível do que se espera das imagens corporais estereotipadas vinculadas à cultura andaluza espanhola. Natural de Sevilha, Pilar concentra suas ações artísticas no corpo, recorrendo ao deboche, à ironia, ao exagero. Expõe-se de uma maneira extravagante – o que, para alguns, beira ao ridículo. Dá à tradição e aos seus costumes culturais um ar de loucura, insanidade, descontrole, assumindo e subvertendo imagens estereotipadas dessa cultura em seu fazer artístico.

O trabalho de Pilar se distancia completamente dos trabalhos analisados anteriormente – "Solo...", de Galván e "Non", de Yalda. Distancia-se não somente pela lógica organizativa com que organiza as informações e imagens do/no corpo associadas à cultura espanhola andaluza, mas, também, pelos próprios discursos que propaga em sua obra. Pilar não passa pela lógica organizativa da dança em sua investigação. Seu interesse está mais vinculado à exibição das imagens clichês de sua cultura, que tanto a incomodam, e, por meio da exageração, do deboche, da ironia, a *performer* acaba minando a força dessas imagens, bem como dos discursos implícitos que carregam.

É considerada, atualmente, uma das artistas espanholas de maior projeção internacional na arte contemporânea. Desenvolve ações também em fotografia, vídeo, instalação, desenho, apropriando-se de elementos símbolos da cultura espanhola e propondo novas leituras para tais signos. Quando saiu da Espanha, na década passada, a artista se deu conta do tema que queria trabalhar.

> [...] Me chamou a atenção de que o que se conhecia na Espanha (no exterior) era tortilha de batatas, touradas, flamenco, paella, essas coisas muito pontuais. Isso me surpreendeu muito e me pareceu interessante trabalhar sobre esse tema. Quando regressei a viver na Espanha, comecei a trabalhar nisso (ALBARRACIN, 2008).

Tais signos tornaram-se símbolos de uma visão tradicional estereotipada da cultura hispânica em torno da identidade cultural, sobretudo a partir da política franquista. Na corrente dos regimes totalitários, o ditador Francisco Franco, com seus ideais nacionalistas de estado-nação e valorização patriótica, divulgou e exportou imagens símbolos de uma Espanha unificada, criando quase um mito da 'hispanicidade original' que ainda se propaga nos dias de hoje (RAMOS, 2006). Tais signos vinculam-se a imagens da cultura popular espanhola, tornando-se símbolos de representação dessa cultura ao serem veiculados enquanto produto nacional 'tipo exportação', na lógica de capitalista de mercado.

O que instiga trazê-la para discussão deve-se ao fato de esta artista reconhecer e assumir os estereótipos e clichês vinculados à imagem feminina da mulher espanhola andaluza, ao invés de negá-los. Interessa-se pela subversão, assumindo a existência dessas imagens clichês que carregam discursos de interesses políticos, comerciais, mercadológicos. Pilar não nega a existência de tais imagens representativas associadas à Espanha andaluza que se propagam no exterior, mas as traz para o foco da questão. Ao assumi-las, desvirtua códigos corporais e culturais já reconhecíveis para outros campos da significação na cultura.

Alguns curadores e críticos de arte aproximam o trabalho de Pilar à pop art e à "estética kitsch". O kitsch, termo alemão, refere-se à categorização de objetos de valor estético distorcido ou exagerado, considerados inferiores a sua cópia existente. Este conceito é trabalhado por artistas que se enveredam pela *pop art* e que recusam a separação entre arte e vida, incorporando questões da cultura de massa. Ao questionarem as fronteiras entre arte erudita e popular, tais artistas apropriam-se do conceito *kitsch* como uma maneira de ironizar as pretensões burguesas de autenticidade de uma obra artística.

3.2.3.1 Proibido El Cante (2000)

Figura 49 – *Performance Prohibido el cante, de Pilar Albarracin*
Fonte:<http://www.maniacultural.com/html/index.php?option=com_content&view=article&id=218:la-mirada-rebelde-de-una-mujer-andaluza&catid=45:artes-plasticas&Itemid=78>.

A cena é facilmente reconhecível: numa taberna estão um guitarrista flamenco, seu violão, uma mesa e uma mulher vestida com trajes folclóricos espanhóis que remetem aos de uma cantora flamenca: brincos, maquiagem, xale e um batom vermelho borrado que soa um tanto quanto estranho. Apesar do detalhe do batom, tudo indicaria o início de um show de música flamenca tradicional. Ao fundo, uma faixa com os dizeres "*Prohido el cante*" (em português "Proibido o canto"). Começa o músico a tocar a guitarra flamenca e a mulher inicia seu canto da mesma maneira que fazem os cantores flamencos, numa espécie de lamento.

O lamento se intensifica e aumenta gradualmente. Pilar vai transformando seu estado corporal, numa respiração ofegante, e desvirtua o resultado aparentemente previsível de sua ação indo do lamento ao grito, a histeria, a uma suposta loucura e descontrole, que culmina num êxtase com rastros de fatalidade. É o instante em que a artista, já descabelada, chega numa ironia melodramática e tira uma faca de debaixo de seu vestido vermelho, rasgando-o e arrancando um "coração", que mal pode se ver, mas que jorra um líquido vermelho que escorre pelo seu corpo, enquanto levanta já saindo de cena, meio atordoada. O vermelho sangue tão associado aos estereótipos das paixões e tragédias, da fatalidade das mortes obscuras entre touro e toureiro, dos romances trágicos de Garcia Lorca ou dos finais fatais das películas cinematográficas dos anos 80 de Carlos Saura.

O aspecto fatalista e dramático, presente no romantismo da literatura espanhola que tanto impregna a imagem do homem andaluz, bem como a estética flamenca tradicional, em suas letras de músicas, *cantes*, desvirtua-se na imagem transgressora de uma mulher 'à beira de um ataque de nervos'. Pilar quebra com a (encen)ação que sempre se repetiu no tempo: o espetáculo flamenco vira melodrama e paródia. Trata-se de um trabalho ousado e provocativo, que chega, inclusive, a desagradar muitos artistas de flamenco, que se sentem desrespeitados e ofendidos com obras desse tipo.

A intenção em incluir Pilar nessa pesquisa não é, de maneira alguma, debochar ou desqualificar a arte flamenca, mas sim apresentar outros modos de discursar sobre um mesmo tema, a partir de ações transgressoras do campo da *performance* que proponham um diálogo entre a tradição e a contemporaneidade.

O nome do trabalho, *Prohibido el cante*, faz uma alusão à censura de Franco que, durante a primeira metade do século XX, instalou-se na Espanha como uma ditadura fascista, com o apoio de Hitler e Mussolini, perseguindo judeus e ciganos e inibindo práticas culturais de povos marginais – em que se incluía o *cante* flamenco. Não somente ciganos, mas também artistas que apresentavam uma atitude questionadora da política empregada por ele eram perseguidos e exilados, como ocorreu com Picasso – cuja obra Guernica, um protesto contra a Guerra Civil Espanhola, foi considerada clandestina. Muitos foram assassinados pela ditadura de Franco, como o grande escritor espanhol Federico Garcia Lorca, maior divulgador da cultura cigana andaluz na literatura espanhola. Sem dúvida, uma ditadura violenta que deixou as marcas de uma época de abuso de poder, que, de forma contraditória, investia numa imagem de Espanha unificada, divulgando elementos da cultura popular para o resto do mundo. Pilar assume, em uma de suas entrevistas, seu incômodo com o poder instaurador de Franco nas questões do nacionalismo e identidade.

> O franquismo vampirizou a figura do toureiro e a imagem da mulher flamenca. Essa associação foi amplamente rechaçada por parte dos que estavam mais de acordo com os novos tempos, enquanto que os trajes e o folclore seduziam, sobretudo, os estrangeiros (ALBARRACÍN, 2008).

Poderíamos observar que, nesse contexto turbulento e num discurso nebuloso, a imagem do corpo andaluz flamenco passa a ser explorada enquanto símbolo de fetichização e erotismo. O estereótipo passa a ser o fetiche das identidades reprimidas na construção do que se entende pelo "nacional", elaborando uma erotização das identidades reprimidas na sociedade moderna, "atribuindo à odalisca, à negra e à cigana, um perigoso desejo

subterrâneo”, conforme explica Medina num dos catálogos da exposição de Pilar (MEDINA, 2004).

O corpo da *performer* andaluza parece não se adequar àquele enquadramento da imagem da mulher flamenca enquanto representação de uma ‘identidade’ ou de uma nação da qual esta artista advém. Por se tratar de uma imagem única, a imagem da mulher flamenca desconsidera as diferenças existentes entre as tantas outras ali, não flamencas. Trata-se da imposição de um discurso globalizante que busca imagens estereotipadas de uma cultura e iguala os sujeitos culturais – discurso que é também resquícios de uma modernidade que se apegou às ideias de nação enquanto algo unificador, essencialista, pátria unificadora.

É justamente nessa imagem estereotipada que a ação da artista se infiltra para transfigurá-la. Pilar usa todas as vestimentas e acessórios necessários para a ‘cena flamenca’: vestido, xale vermelho aos ombros, peneta, brincos. Faz toda a (encen)ação que torna tal prática reconhecida prática cultural. Mas rompe a ordem do previsível. Instaura subitamente um estado de estranhamento, numa ação que desperta o espectador de seu adormecimento intelectual ou de seus preconceitos raciais, talvez ainda nem reconhecidos por ele. Desvirtua o previsível e desprega-se do estereótipo por meio da paródia, deixando a imagem escapar à visão. Indica, assim, um rastro de resistência. Opera-se aí um processo de tradução cultural, um estranhamento que se institui num espaço intersticial da cultura. Estar estranho ao lar não é estar sem-casa, mas sim dentro da própria casa, até então familiar (BHABHA, 2007).

Figura 50 - “Prohibido el cante”
Fonte: http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos6.html

Ao criticar o poder das normas instituídas, hierárquicas, sociais, Pilar investe na construção de um discurso falando do local do corpo estranho e fetichizado. A imagem

identitária símbolo da mulher espanhola, associada a determinados padrões e ações comportamentais, esfacela-se e escapa ao enquadramento.

> Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar de identidade e da autonomia e – o que é mais importante – deixa um rastro resistente, uma mancha no sujeito, um signo de resistência. Já não estamos diante de um problema ontológico de ser, mas de uma estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento em que a demanda pela identificação torna-se principalmente uma reação a outras questões de significação e desejo, cultura e política (BHABHA, 2007, p. 84).

Pilar enuncia discursos em suas imagens corporais. No papel de *performer*, torna-se uma operadora e manipuladora de signos que se transformam no campo aberto da enunciação, cujos significados irão se materializar no instante da obra. Em seu agir performativo, evidencia um processo de engajamento na arte. Assim como uma ação de *performance*, ao subverter as convenções e os comportamentos sociais, desafia a própria percepção do espectador, criando para si próprio um espaço de liberação (GLUSBERG, 2005).

Prohibido el cante é uma paródia que se constitui num processo de intertextualização entre discursos totalizantes e discursos subversivos. Sua estratégia compositiva exige o conhecimento do funcionamento da cena flamenca – relação entre guitarrista e cantor – para que dela possa submergir uma nova organização na articulação dessas informações do corpo e da arte. Sua maneira de organizar e enunciar seus discursos em imagens do corpo atinge o campo do absurdo, com ironia. Pelo brilho da loucura e da histeria de sua ação performativa, enxerga-se a lucidez de uma obra que produz conhecimento. Enquanto modo de agir performativo, inventa uma maneira de movimentar-se, enunciando indagações e transformações que acontecem em seu fazer. Um corpo que está aberto para lidar com informações estrangeiras a suas habituais, para que seja possível emancipar-se do peso da história e constituir uma visão crítica por meio de suas ações do corpo.

> O modo de agir performativamente procura não se fixar a modelos pré-estabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer. Importa notar que formulações renovadas só podem ocorrer no corpo que se coloca em estado de disponibilidade. Será preciso a disposição em acolher informações estrangeiras estranhas a ele para que transitem pelo corpo e possam ganhar existência ou não. [...] A reflexão crítica, mais uma vez, pode colaborar para a percepção de como se aproveitam as informações (SETENTA, 2007, p. 44).

Ao sobrepor discursos numa obra paródica, Pilar sobrepõe o peso do tempo da tradição, da história e da memória, ao instante fresco do presente da contemporaneidade. Efetiva-se a temporalidade múltipla dos processos de tradução cultural, temporalidades que se cruzam e se misturam, se cortam e se dilatam na reescrita da história. Em suas performances, seu corpo multiplica-se em diversas imagens femininas: cantora, campesina, imigrante, mulher maltratada, ama de casa, bailaora. Parece infiltrar-se nos modos de representação de corpos femininos que se apresentam nas amarras da tradição. Desse novo espaço de enunciação, amplifica a sua diferença (MARTÍNEZ, 2004).

Mesmo carregados de uma forte dose de ironia e exagero, Pilar, em Prohibido el cante, exibe gestos que remetem ao caráter explosivo do flamenco, bem como à intensidade do lamento de um *cante*. Mas ao subverter as convenções da tradição arremessa o espectador para o outro lado, o do estranhamento e do questionamento de uma imagem habitual. Para a artista, a arte é um processo de combustão instantânea que se produz "depois de muito insistir".

Ações contínuas do corpo da *performer* enunciam-se, processualmente, por meio de imagens corporais. No seu modo de acessar o mundo, constrói seu discurso do corpo e o enuncia enquanto obra artística. Produzindo pensamentos, desestabiliza visões de mundo. Traz a ideia de representação enquanto um modo de ser e estar no mundo; não uma representação através da padronização de sujeitos, corpos, diferenças por meio de uma única imagem estereotipada, eleita entre tantas outras. As imagens artísticas do corpo na obra de Pilar evidenciam uma visão crítica em relação à questão da representação, constituindo-se enquanto ações que produzem conhecimento, formas de ver e pensar, ideias e discursos que se divulgam no espaço-tempo da produção artística contemporânea.

> O corpo é processual e suas imagens pronunciam-se em ações contínuas, sinalizando como aspectos do corpo e estados criativos de processos evolutivos. As imagens se constituem na possibilidade de acesso ao mundo e, ao mesmo tempo, de ser acessado. Troca que se expressa em pensamento, uma vez em que cada representação tem um jeito próprio de organizar a cada momento. São aspectos processuais e circunstanciados, que se divulgam no espaço-tempo (MACHADO, 2007, p. 29).

3.2.3.2 Musical Dancing Spanish Dolls (2001)

Figura 51 - *Videoperformance Musical Dancing Spanish Dolls*
Fonte: http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.andrehn-schiptjenko.com/site/assets/images/ex_group_alba_dolll.png&imgrefurl=http://www.andrehn-schiptjenko.com/site/exhibition-group-show-2008

Em *Musical Dancing Spanish Dolls* o vídeo é a ferramenta que permite a criação de estratégias artísticas de composição de imagens que se confundem entre o corpo humano e o corpo-cópia, fabricado pela indústria do consumo. Trata-se de diversos exemplares de uma mesma imagem, produção industrial em larga escala de um protótipo popular da *bailaora* flamenca.

Em *Musical Dancing Spanish Dolls* a imagem que se reproduz é da Señorita Martín, 'la flamenquita de Chiclana', imagem referência que pode ser contemplada e adquirida em qualquer loja de souvenirs de Andaluzia (SOLIS, 2004). Imagem corporal de uma cultura local marginal, que, erotizada e fetichizada, chega às prateleiras e seduz milhões de turistas que levam-na para seus países como produto tipo exportação. Imagem símbolo de uma memória que escapa à apreensão do tempo e se atualiza no contexto da globalização.

O traje da bonequinha, é claro, não podia ser outro: vestido típico das sevilhanas flamencas, baile popular de Andaluzia, associado a grandes festas e comemorações anuais, onde as pessoas se vestem tipicamente e dançam nas ruas e praças em diversas cidades da região. Prática cultural já disseminada e instituída enquanto evento turístico, capaz de atrair curiosos, estimular o consumo e fazer girar o capital, por meio da cultura popular.

Vestidas de vermelho com estampas de *lunares* (bolas) brancas, com cabelos longos negros, as bonequinhas aparecem com braços fixados numa das posições conhecidas da dança sevilhana, já incorporada, também, à dança flamenca. Movimentam-se de um lado para o

outro, movendo as cadeiras, na mesma lógica do brinquedo dos bonecos de Papai Noel de fim de ano, que, exportados do frio e da neve do hemisfério norte, pousam de cachecol e gorro de lã no calor tropical latino sul-americano.

Em *Musical Dancing Spanish Dolls*, vestida exatamente como as bonecas, Pilar se camufla entre as bonequinhas imitando seus movimentos. A *performer*, em corpo de carne e osso, mistura-se em meio às outras tantas cópias e demoramos ainda um tempo para perceber a diferença entre o corpo da artista e os demais corpos fabricados. Com seu tom de humor que lhe é próprio, a *performer* ironiza a lógica de mercado pela qual a tradição cultural foi absorvida e traduzida, realizando num ato quase banal de simplesmente 'imitar' a ação daquelas bonecas, por meio das imagens do corpo, mantendo seus braços numa posição rígida da dança, igual às bonecas. Com a mesma fixidez dos valores aos quais a tradição se submete, a rigidez do corpo da *performer* parece estar aprisionada nos padrões rígidos de significação aos quais está inserida na cultura globalizante. Não se trata de inventar uma nova imagem, mas de desgastar aquela já conhecida e presente no imaginário coletivo de representação espanhola.

Pilar debocha a representação clichê por meio de estratégias de subversão de um discurso totalizante e nacionalista, partindo das mesmas imagens apropriadas pela lógica comercial da cultura globalizada. Entretanto muda a lógica de organização e enunciação dessas imagens corporais estereotipadas ao incluir o seu corpo biológico, lado a lado, ao dos corpos fabricados na *videoperformance Musical Dancing Spanish Dolls*. A impressão que dá é que a cópia é quase imperceptível ao nosso olhar viciado e narcotizado pela sedução do consumo. Em sua *videoperformance*, Pilar evidencia a presença de discursos implícitos em imagens símbolos.

Pilar impregna naquela imagem padronizada e reconhecível seu discurso crítico sobre as relações de apropriação do folclore, do popular. Imagem essa interessante para os poderes institucionais do Estado, assim como do comércio e da economia global, na medida em que torna-se atração de lucros e vantagens: imagem padronizada que enuncia o discurso da lógica capitalista por meio da sedução de um consumo subversivo, numa tentativa de alcance nostálgico de encontro de uma cultura nacional.

> O que no século XIX chamamos de 'folclore' não é outra coisa que a cicatriz da hipócrita nostalgia que deixa atrás de si a violência da invenção da 'cultura nacional'. Dos escritores românticos aos artistas nacionais e os antropólogos modernos, uma das principais funções dos intelectuais é compilar um quadro de 'raízes culturais', que logo podem ser consumidas como um repertório congelado do 'popular': é o espetáculo da sobrevivência

> da particularidade no processo de extinção, que serve ao cidadão moderno para apontar constantemente a ficção de uma comunidade de origens. Mas precisamente por esse aceso valor ideológico, esses mesmos rasgos são o terreno propício para levar a cabo um consumo subversivo (MEDINA, 2004, p. 3).

Figura 52 – Pilar Albarracin
Fonte: <http://www.andrehn-schiptjenko.com/site/exhibition-group-show-2008.html>.

A possibilidade do consumo congelado do popular é rompida quando Pilar expõe, por meio das possibilidades tecnológicas do vídeo, seu corpo biológico em tamanho real, lado a lado ao das bonequinhas, criando uma distorção na imagem congelada que nos habituamos a ver exposta nas prateleiras. Sua ação performativa nos convida ao estranhamento, causando uma primeira impressão de humor, mas carregada de uma visão crítica, política, engajada. A música do vídeo acentua a distorção visual, marcando, também, uma distorção sonora. O áudio parece tocar numa velocidade maior do que a normal, remetendo a um *hit* histérico de uma noite latina: subversão irônica da cultura pop industrializada, que aproxima a obra de Pilar ao *kitsch* e à *pop art*.

Com um nome em inglês associado a um musical, a *videoperformance Musical Dancing Spanish Dolls* parece reforçar a presença de um olhar estrangeiro e colonizador diante daquilo que soa estranho e exótico enquanto expressão de uma cultura latina. As possibilidades de criação do vídeo, do corpo, da dança e da *performance* revelam-se hibridizadas em mais um processo de tradução cultural no campo das artes contemporâneas. Em uma ação curta que se repete *em loop*, a ‘dancinha’ de Pilar, movendo os quadris de um lado para outro como as bonequinhas flamencas, constrói um discurso crítico e subversivo de várias tradições: da cultura, da dança, dos musicais anglo-americanos e, até mesmo, do próprio vídeo.

Num certo jeito de utilizar a linguagem e de realizar a articulação dos signos num campo abertos de significados, Pilar exercita uma espécie de semiose coletiva que abrange o universo de circulação dos bens materiais da cidade, da mídia, da política, do consumo que se utiliza de um discurso que 'vende' produtos maquiados como 'autênticos' símbolos da cultura. Todos esses cruzamentos são constitutivos de subjetividade, estando o *performer* num investimento de tradução sígnica por meio de seu fazer-dizer performativo. Por meio da contaminação entre vídeo e *performance* podemos observar que a produção de subjetividade individual resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia (ROLNIK, 1986), pois "não existe uma subjetividade do tipo 'recipiente' em que se colocariam as coisas essencialmente exteriores, as quais seriam 'interiorizadas'. As tais 'coisas' são elementos que intervêm na própria sintagmática da subjetivação inconsciente" (ROLNIK, 1986, p. 34).

A *videoperformance* apresenta-se, portanto, como possibilidade estratégica compositiva que enuncia ao mesmo tempo em que realiza a ação. Corpo e câmera tornam-se, novamente, cúmplices numa operação que articula biologia e cultura para a elaboração do campo de enunciação. Discursos e imagens se fazem presentes, constituem-se e se constroem no instante em que são enunciados.

O fazer-dizer do corpo estende-se a um fazer-dizer do vídeo, na medida em que a tecnologia não serve como mero registro de uma ação, mas ela, em si, juntamente com o corpo, realiza a ação ao igualar as imagens de corpos fabricados ao corpo biológico. Desestabiliza o valor de poder do corpo humano, redimensionando seu tamanho. Iguala-o no mesmo patamar dos corpos das inofensivas bonequinhas de prateleira, nivelando, assim, seu valor simbólico ao valor numérico de corpos fabricados.

Para construir seu enunciado, a artista promoveu acordos e negociações entre as possibilidades de enunciação do corpo e possibilidades tecnológicas do vídeo, criando estratégias de produção de discursos e imagens. Tais estratégias compositivas e de criação artística permitiram que ela evidenciasse seu questionamento de um contexto dado, inaugurando outro. O movimento do corpo, assim como a edição do vídeo, mostra-se comprometido com enunciações produzidas em seu fazer artístico, apresentando um jeito de atuar e estar no mundo no ambiente da performatividade.

> No ambiente da performatividade, o fazer artístico é a ação inteligente do corpo, o seu próprio significado, pois o movimento é ato do corpo e se apresenta comprometido com as enunciações produzidas no seu fazer. As falas/ações que se tornam visíveis são o dizer possibilitado por inúmeros

> acordos que o corpo realiza para enunciar as soluções provisoriamente encontradas para certas condições/posições do seu estar no mundo. Numa ação performativa, esses acordos vão atuar para questionar a existência de um contexto dado, e, além disso, para inaugurar novos contextos (SETENTA, 2008, p. 57).

Trabalhos artísticos como o de Pilar suscitam novas maneiras de se perceber as enunciações do corpo na cultura, e nos convida a desconfiar de discursos predominantes e totalizantes – político-partidários, estatais, econômicos, mercadológicos, sociais, midiáticos, globais – que promovem falsas noções de 'verdade', na tentativa de neutralizar as diferenças culturais e eleger uma diversidade étnica e cultural nacional, para um melhor exercício de controle e poder na cultura e na sociedade. A modernização, sinônimo de progresso, parece ainda se fazer presente na contemporaneidade. Com seu processo de homogeneização, borra as diferenças culturais, reduzindo-as a clichês integrados no mercado, uma vez exotizados (MARTÍNEZ, 2004).

O fazer performativo estimula processos de questionamento no contexto atual, bem como a reflexão crítica, promovendo a inauguração de outros contextos na criação de novas estratégias de criação e composição artística. O fazer-dizer do corpo, que explora os modos performativos, constitui-se uma importante ação política no vasto campo da experimentação artística contemporânea.

As propostas descritas e analisadas possibilitam a efetivação, de maneira crítica e reflexiva, de perceber como o corpo que dança e performa organiza suas ações artísticas enquanto imagens enunciativas sob distintos modos de configuração (corpo presencial, vídeo, texto). A busca por entender as nuances da operação desses corpos estreitamente ligados ao contexto e condições às quais estiveram submetidas suscitou indagações e constatações pertinentes às lentes teóricas escolhidas para esse estudo. Não apenas para justificá-lo, mas para realizar possíveis nexos de sentido que permitam a outros interessados em tais questões ampliarem, ou mesmo aprofundarem, alguns tópicos levantados e discutidos. Enquanto estudo, que tende a expor resultantes circunstanciais, esse trabalho dá conta do que foi possível dar conta. Tentando ajustar-se ao seu próprio tamanho, medida e maneiras de enunciar-se. Tentativas de não submeter-se a tantas ideias e propostas provocativas e prenhes de informações-flecha. Uma vez disparadas... E o tempo, a dança, a *performance*, os estudos e as proposições e as ideias vão se expondo e se colocando em processo contínuo de transformação. E os resíduos, aqui e ali, podem emergir e indicar outros tantos e distintos fazeres-dizeres.

4 SÍNTESES TRANSITÓRIAS: UM CONVITE AO DESPLANTE

Ciente dos desafios que é lançar-se à escuridão do presente contemporâneo, bem como da criação artística contemporânea e da produção de conhecimento, podemos dizer que esta pesquisa debruçou-se numa investigação "desplantada", ou, ainda, uma investigação em estado de desplante. A palavra desplante, além de ser parte do vocabulário da dança flamenca, refere-se não somente a um passo específico de dança, mas a uma intenção/ação de movimento abrupta do corpo flamenco que denota ousadia ao gerar um deslocamento instável, em risco e em desequilíbrio. Portanto, ousadia, deslocamento e risco são condições de desplante, estando a ação de "desplantar" vinculada a um comportamento.

Esta pesquisa nos forçou permanentemente a um deslocamento flexível, um ir e vir entre a tradição e a contemporaneidade. Ocupamos uma posição de *entre-lugar*, fronteiriça, intersticial, intervalar: entre a tradição e a contemporaneidade, entre diferentes campos do conhecimento, entre distintas linguagens artísticas, entre a prática artística e a pesquisa acadêmica, no entrelaçamento entre a arte e a cultura.

As questões que emergiram durante o estudo foram complexas e estimulantes o suficiente para instigar a proposta de um espaço de experimentação artística, paralelo à pesquisa acadêmica. A este espaço e a este local da prática demos o nome de Desplante – que, ao final do processo, configurou-se como uma obra artística, um espetáculo híbrido de dança, performance e artes visuais.

O convite ao Desplante, que outrora fora feito pela pesquisadora em questão a um grupo de artistas, agora se apresenta aqui como uma síntese transitória de uma escrita acadêmica: um baile de deslocamentos conceituais e cruzamentos que atravessaram e compuseram essa dissertação. Um deslocamento de modelos preestabelecidos acerca da percepção e leitura de uma determinada tradição cultural: na dança, na *performance*, no vídeo. Desplantar enquanto proposta de subversão de estratégias artísticas, criativas e compositivas, para o encontro de novas experimentações, singulares e performativas, que apontam para olhares contemporâneos. Como um questionamento do processo de investigação em dança em nível de pós-graduação, que, sob a ótica dessa pesquisa, exige uma experiência prática para dar conta dos âmbitos teóricos a que a investigação se lançou.

Observar uma determinada tradição em dança – no caso, o flamenco – em diálogo com a arte contemporânea – considerando todos os abismos que podem, a princípio, existir entre ambas –, bem como os diferentes procedimentos artísticos compositivos de cada uma –, nos

exigiu um permanente exercício de reflexão, questionamento e estranhamento. Situamo-nos nas margens que separam, e ao mesmo tempo agregam, o tradicional ao contemporâneo, promovendo um diálogo entre fronteiras artísticas e culturais, um espaço polêmico, conflitivo e potente de ocupação e criação, bem como de produção de diferenças.

Para observar processos de subversão de estratégias de criação e composição artísticas fez-se necessário abrir-se para um diálogo com a arte contemporânea, desapegar-se de referências antigas e cristalizadas, bem como de padrões compositivos tradicionais de dança. Por isso, o interesse em investigar a dança de modo ampliado, contaminada à *performance* e ao vídeo, selecionando para análise trabalhos de artistas contemporâneos como Israel Galván, Yalda Younes e Pilar Albarracín – *performers* que se apropriam de estratégias artísticas diversas, tanto do vídeo quanto da *performance* e da dança, num diálogo com a tradição flamenca.

A ideia de tradução cultural de Homi Bhabha (2007) foi um dos operadores conceituais adotados para análise das obras, contextualizando as questões principais. A tradução cultural, na visão de Bhabha, é um processo performativo comunicacional, que não lida com uma ideia de tradição sob a esfinge de uma representação que a retém, ou como um significado antecipadamente previsto e já conhecido. Mas, sim, como um signo em processo de constituição, passível de transformação pelo seu próprio processo evolutivo, na medida em que presentifica a tradição na própria ação e que, no campo das artes, pode colocá-la em questão e reinterpretá-la em um processo de enunciação pública e performativa.

Interessam-nos as enunciações do corpo que ocupam as fronteiras da tradução cultural, esse *entre-lugar* entre a tradição e a contemporaneidade, que abre uma fenda entre a significação e o significado de um determinado signo cultural e/ou artístico. Assim, os significados não são dados previamente, não são extratextuais, mas são constituídos no instante em que o sujeito cultural, ideológica e historicamente posicionado, entra em contato e o (re)interpreta (BHABHA, 2007).

Nessa pesquisa, a tradução cultural operou como um desmaterializador de crenças fixas de essência, origem, identidade cultural e pôde contribuir para um novo olhar sobre as danças consideradas tradicionais e/ou populares. O processo de tradução cultural no campo da dança afeta as cargas de sentido e significação dessas danças, que também se constituem no instante presente.

O corpo, visto sob o enfoque de um processo comunicacional no campo da cultura, atua como um articulador, um negociador de informações de toda ordem, por meio de seus modos de ser/estar/relacionar com/no mundo. Conforme propõe a teoria do corpomídia

(KATZ; GREINER, 2004, p. 21), o corpo não é entendido aqui como mero operador que transmite as informações de um lugar para o outro, mas ele interfere e transforma as informações com as quais tem contato, a partir de seus modos de articular, pensar, organizar as informações na relação com o ambiente.

Setenta (2008) coloca que as diferenças estéticas presentes nos trabalhos artísticos vão variar de acordo com o repertório e o contexto no qual o artista está inserido, o modo com que ele se relaciona com a arte e o mundo, bem como suas visões particulares. Trata-se de uma questão que abrange os próprios processos comunicacionais do corpo no contexto da cultura e das artes. O corpo tem a liberdade de selecionar o que lhe interessa nessa ou naquela dança, seguir praticando-a conforme a ensinaram, como, também, subverter os procedimentos de criação artística encontrando outros modos de enunciar aquilo que se pretende.

O campo de enunciação de uma obra de dança abrange todo um processo de organização das informações, bem como o modo com o qual o corpo seleciona, articula, produz, publica. Por meio de imagens artísticas, acessamos essas informações numa obra em sua configuração estética, estando esta diretamente associada a lógicas organizativas próprias do artista. Cada corpo dançarino cria sua via de acesso e de compartilhamento das informações que assimila e produz no ambiente. As danças são muitas, e cada uma delas associa-se a uma determinada estrutura de pensamento (BRITO, 2008). "A estrutura organizativa de uma dança *dá visibilidade à lógica de pensamento artístico dos seus autores. Pensamentos estes que [...] formulam-se no corpo: a dança é, simultaneamente, ação e produto da cognição corporal humana*" (BRITTO, 2008, p. 29).

Ao questionarmos o processo sígnico de produção de sentido no campo da dança, emergiu a necessidade de se reverem ideias acerca do campo da representação. A ideia de representação que se optou para trabalhar nesta pesquisa está associada às ideias de performatividade e se refere a um modo de ser e estar no mundo, um modo singular de enunciar ideias, pensamentos, imagens. Não se refere a uma representação no sentido de padronização ou reprodução fiel de uma determinada prática cultural. Ao contrário, reconhecemos a diferença e a singularidade como partes inerentes da representação.

O viés da performatividade foi fundamental para pensarmos na imagem do corpo que dança não enquanto uma replicação de estereótipos ou de padrões pré-determinados de uma tradição cultural, mas sim em como poderia ocorrer a subversão desses. Trata-se de outras possibilidades de enunciar e se referenciar a uma determinada cultura, sem, necessariamente, tentar reproduzir uma "cópia" fiel daquela cultura – um jeito próprio e singular de "ler" e

interpretar a cultura, impedindo leituras “rasas” e superficiais que associam uma dança tradicional a um mero folclore popular.

Sendo a qualidade do performativo uma ação questionadora, a ideia de *fazer-dizer do corpo* (SETENTA, 2008) atuou, nesse processo de pesquisa acadêmica, como um importante operador conceitual para nortear uma abordagem crítica e singular no diálogo com a tradição no campo das artes. Por meio desse operador, consideramos que o corpo produz um discurso próprio, baseado num tipo de “retórica não-verbal”, mas sim numa “retórica da ação e no movimento” (GLUSBERG, 2007). Esse discurso do corpo na dança e na *performance* está associado e comprometido às ações do corpo, às suas ideias, lógicas organizativas e estruturas de pensamento.

A proposta de um *fazer-dizer do corpo* propõe, também, a subversão de padrões tradicionais de criação e pensamento em dança para inauguração de outros procedimentos até então estranhos e pouco familiares. Implica ação de deslocamento e estranhamento do que lhe é habitual. Implica risco – e, talvez por isso, esteja tão conectado com o pensamento artístico contemporâneo. Promove, portanto, um deslocamento dos modos de perceber e atuar em relação a uma determinada tradição cultural, bem como a uma prática artística.

Conforme pontua Setenta sobre performatividade em dança, não se trata de subverter uma composição artística no sentido de ‘mudar de lugar’ uma sequência de passos de dança, ou mudar o figurino etc., mas de reconhecer a operação de uma outra estrutura de pensamento, uma outra lógica organizativa das informações que atuam no jeito do artista perceber determinada questão. Pensando num diálogo com uma tradição cultural, esta mudança não implica exclusão de procedimentos compositivos tradicionais em dança, mas no deslocamento dessa tradição e na abertura para um diálogo com estratégias compositivas mais próximas à arte contemporânea.

Em trabalhos que propõem um fazer performativo, todo o repertório de conhecimento do artista é considerado matéria-prima de criação – repertório esse que vai além de passos de dança. Qualquer informação que ele acesse na relação com a cultura e com o ambiente pode alimentar um processo de criação artística. São esses trabalhos que interessaram a esta pesquisa.

Já o campo da *performance* não tende a apresentar um discurso do corpo por meio de passos de dança, mas sim por ações carregadas de sentido e significação. Esta, contaminada à dança, evidencia o quanto as imagens do corpo podem evidenciar potentes discursos implícitos, por meio de (rel)ações, movimentos, ou, até mesmo, passos, desde que colocados sob forma crítica.

Para melhor compreender tais traduções culturais no campo ampliado da dança e da *performance*, trabalhamos, também, com a ideia de imagem enunciativa (MACHADO, 2007) na intenção de observar como as imagens artísticas estão carregadas de discursos implícitos, enunciando ideias, pensamentos, opções estéticas, pontos de vista.

O conceito de imagem proposto nesse trabalho não se refere ao do senso comum, geralmente vinculado a um "retrato" ou "cópia" da realidade – ideia, em geral, vinculada pela mídia por meio de suas imagens fotográficas ou audiovisuais. Focamos no estudo das imagens do corpo, entendendo-as como aspectos desse corpo. Imagens do corpo são processos físicos, biológicos e culturais que se enunciam no próprio corpo e que são constituídas na relação evolutiva e adaptativa deste com o ambiente. Configuram-se como ações que ocorrem num permanente estado processual de constituição na relação deste com o ambiente (MACHADO, 2007).

Entretanto, ao falarmos de imagem do corpo no campo contaminatório da dança, da *performance* e das artes visuais, entramos, também, no âmbito daquelas imagens que se apresentam em formatos digitais, como a videodança e a *videoperformance*. Sendo imagens de naturezas distintas – as imagens do corpo biológico (dança) e as imagens do corpo digitais (videodança/*videoperformance*) –, cada uma delas merece análises específicas, já que apresentam o corpo em modos e formatos diferentes. Entretanto ambas são consideradas aqui como imagens produtoras singulares de subjetividade, capazes de constituir e enunciar pensamentos, ideias e discursos.

Se entendemos que as imagens enunciativas de uma obra de dança e/ou *performance* evidenciam discursos do corpo, podemos perceber o campo de enunciação da dança enquanto uma enunciação imagética. Não se trata de perceber a dança enquanto uma arte visual, mas sim como arte imagética em que se consideram as diversas escalas espaço-temporais que operam no instante de sua ocorrência, entendendo tais escalas como corresponsáveis na constituição do campo de enunciação do corpo e da dança na relação com o ambiente.

Diante da complexidade e da amplitude das questões que foram emergindo durante o processo de investigação teórica desta pesquisa, a proposta de criação de um espaço para experimentação artística tornou-se uma necessidade para aprofundar não somente nas questões que envolviam esse estudo, mas, também, para estimular uma maior reflexão e articulação entre pesquisa acadêmica e prática artística no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

A experimentação artística Desplante partiu, portanto, de uma questão que mobilizava esta pesquisadora-artista, bem como esta pesquisa acadêmica: Como deslocar/traduzir o

flamenco para além dos modelos tradicionais de percepção e criação desta dança? Como estimular a construção de imagens e discursos do corpo sob uma perspectiva contemporânea a partir da leitura singular que cada um faz do flamenco? Buscando uma ideia ampliada de dança, na qual o vídeo e a *performance* também poderiam estar presentes nas estratégias de criação, a pesquisadora convidou artistas da dança contemporânea, *performance*, música experimental, vídeo, iluminação, arquitetura, urbanismo – sendo ela a única profissional do flamenco.

O projeto Desplante foi premiado pelo Edital de Montagem em Dança Yanka Hudska, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, e configurou-se como um espetáculo que cumpriu temporada durante a segunda quinzena de janeiro de 2011 na Galeria Subsolo do Museu de Arte Moderna da Bahia. O trabalho contou, também, com uma apresentação, em caráter de ensaio-aberto, no Teatro do Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em novembro de 2010, seguida de um debate com artistas e profissionais acadêmicos convidados.

A ideia era experimentar um processo de criação em que a tradição flamenca dialogasse com a arte contemporânea**.** Partia-se do princípio de que não haveria uma "direção", mas "co-direções" entre os *performers*, de modo a garantir a pluralidade de opiniões em uma criação coletiva não hierárquica, respeitando as singularidades de cada um.

O processo de criação da obra evidenciou o reconhecimento de diferentes lógicas organizativas e compositivas na criação artística no que diz respeito às estratégias compositivas de cada performer. Estas lógicas associavam-se aos padrões artísticos de criação de cada um. Foi possível notar as diferentes maneiras de organizar, perceber e enunciar as informações a respeito do flamenco – algumas numa referência mais próxima à tradição, outras mais distantes.

Figura 53 - Processo de criação do espetáculo Desplante
Fonte: Foto divulgação

Se estamos diante de uma obra artística na qual coexistem ideias e estruturas de pensamentos diferentes a respeito de um determinado assunto, há que se considerar que essas ideias divergentes podem ocupar um mesmo espaço. Temas como tradição e contemporaneidade geram discussões bastante polêmicas, entretanto não podemos compreendê-las enquanto em regimes de oposição, mas sim buscar uma via de entendimento temporal em que ambas coexistam e possam dialogar.

Para que haja acordos entre os diferentes pontos de vista acerca da tradição e da contemporaneidade é preciso reconhecê-las como um potencial produtivo, e permitir abalar noções rígidas de modernidade e contemporaneidade. É preciso compreender a cultura como algo processual que está sempre em vias de constituição, com práticas abertas a outros sentidos e significações, e sempre passíveis de subversão – e não como uma 'tradição recebida', como algo fixo ou estanque no passado, algo que se repete sem modificações no tempo – isso não é possível devido ao próprio processo evolutivo natural.

O desafio que o conceito de tradução cultural nos coloca no campo das artes é, justamente, permitir que diferentes visões de mundo co-habitem o mesmo espaço, ainda que antagônicas; de encontrar acordos, ainda que transitórios. Este é o *entre-lugar* possível para lidar com as diferenças que co-habitam o local da cultura e o campo das artes quando se colocam, lado a lado, a tradição e a contemporaneidade.

Compartilhar um mesmo espaço fronteiriço, conviver com as diferenças, entrar em acordos entre opções estéticas e organizações lógicas diferentes, permitir a coexistência entre tradição e contemporaneidade sem a negação de uma pela outra, sem deixar com que preconceitos "folclóricos" sobre determinada tradição esfumacem a visão, é um grande desafio que a arte contemporânea nos coloca – e que Desplante também nos colocou enquanto artistas criadores.

Trabalhos artísticos que se constituem nesse espaço intersticial, nesse *entre-lugar* onde a negociação entre os sujeitos torna-se necessidade de sobrevivência, são grandes exercícios para se lidar entre e com as diferenças – diferentes visões de mundo, opiniões e posições estético-políticas que se apresentam nas propostas artísticas de cada um.

Pensando em como os discursos do corpo podem se ampliar para além dele mesmo e se constituir em outros formatos para além de sua própria imagem – biológica –, o vídeo emergiu enquanto potencialidade de criação no processo de criação de Desplante. Para a proponente, a relação entre imagem e discurso do corpo, que estava sendo levantada na pesquisa teórica, era uma questão que merecia experimentação num processo de criação artística.

Alguns experimentos feitos em Desplante evidenciaram o quanto os discursos do corpo multiplicam-se quando imbricados à ferramenta videográfica. As imagens do corpo, sejam elas biológicas ou audiovisuais, podem produzir discursos do corpo que se amplificam para fora dele mesmo, para fora da pele, do corpo biológico. Imagens de dança, imagens de vídeo, imagens projetadas tornaram-se elementos visuais ricos para se observar o campo de enunciação da dança. A câmera pode ser tornar uma extensão do próprio fazer-dizer artístico performativo, sendo capaz de produzir um discurso polifônico.

Também, se trabalhou com as ideias de imagens-registros de ações que ocorriam em tempo real, e que não necessitaram da presença da câmera. Eram imagens produzidas pelo corpo, mas que deixaram vestígios, rastros na cena: uma ação do corpo que resulta numa composição pictórica. Objetos vinculados à tradição flamenca, já previamente carregados de sentido, como um violão flamenco, um tablado de madeira, uma flor na cabeça, também receberam outras leituras à medida que foram deslocados e ressifignificados de suas funções e contextos.

Figura 54 - Cenas do espetáculo Desplante
Fonte: Tiago Lima

São ações artísticas nas quais dança, *performance* e artes visuais estão imbricadas, de forma a não se perceber mais o que separa um campo e outro. O risco e motivação é justamente situar-nos nessa área fronteiriça, e perceber as imagens e as ações artísticas do corpo não como um registro de uma dada realidade, mas como potente campo de enunciação, significação, produção de sentido, subversão do espaço, traduções entre a tradição e contemporaneidade.

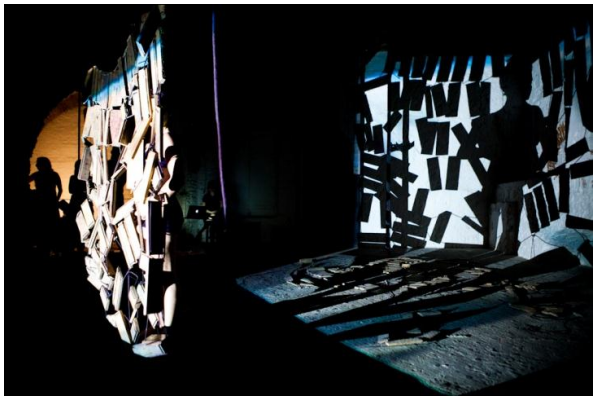

Figura 55 - Cenas do espetáculo Desplante
Fonte: Tiago Lima

Com o processo do espetáculo já configurado, e com esta dissertação em seu processo final, é possível perceber que as questões levantadas nessa pesquisa partiram de uma necessidade de instigar olhares contemporâneos, desestabilizar percepções condicionadas, deslocar a tradição de uma leitura impregnada de clichês e superficialidades, estimular uma visão crítica para questões que envolvem uma tradição cultural em dança. Foi necessário enveredar por outros caminhos, muitas vezes, ainda desconhecidos, propondo novas possibilidades de leitura, relação e criação artística num processo aberto de compartilhamento com outras linguagens e áreas do conhecimento.

No trânsito entre dança, *performance* e vídeo, ampliamos as possibilidades de experimentação, criação, construção, enunciação de imagens e discursos do corpo no campo das artes. Após a prática artística e análise das obras, ficou mais claro compreender a imagem do corpo enquanto gesto que constrói discurso e enuncia comportamento, tornando pertinente a proposta de entendimento de imagem do corpo enquanto ação (MACHADO, 2007).

O estudo permite, também, percebermos como a convergência entre a produção de imagens de naturezas distintas – sejam elas biológicas ou digitais, dança, videodança, performance, videoperformance – pode contribuir para a complexificação do âmbito de enunciação do campo ampliado da dança, bem como para a produção de discursos do corpo e de suas múltiplas possibilidades de fazeres-dizeres. À medida que consideramos o corpo produtor de um discurso próprio, consideramos toda a ampla rede contextual, cultural, comunicacional, estética, política, biológica, filosófica, social que o envolve.

A contaminação entre as linguagens artísticas apresentou-se enquanto um grande potencial capaz de afetar e subverter estratégias compositivas tradicionais em dança, revelando processos performativos de tradução cultural no campo das artes, permitindo observar o quanto o diálogo entre arte contemporânea e tradição cultural em dança torna-se

um campo rico para análise, experimentos e estudos associados não somente à dança, mas à cultura, à sociologia, à estética, à história, à filosofia, à comunicação, às novas tecnologias. O enfoque do presente estudo impede, também, a replicação de entendimentos equivocados e discussões improdutivas que dicotomizam tradição e contemporaneidade como instâncias temporais divergentes e opostas.

Estas tantas percepções reverberam no corpo, agora, como informações-flechas que justificam o convite ao desplante: um mergulho na escuridão do presente contemporâneo, em que o risco se torna a única certeza e o reconhecimento do *entre-lugar* o único espaço possível de (re)leituras, (re)significações, (re)interpretações, (re)negociações necessárias e urgentes no permanente exercício de lidar com as diferenças culturais.

REFERÊNCIAS

15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil. **Performance**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

ALBARRACÍN, Pilar. 2008. Entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nBENC6GeQz0>. Acesso: jan. 2011.

_____. Mortal Cadencia. **Acción Cultural Espanhola.** Disponível em: <http://www.seacex.es/Spanish/Activities/Activity_Library/Paginas/ACTIVITY_244_1.aspx >. Acesso: 07 dez. 2010.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho do original How to do things with words. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Tradução de Mauro Gama do original Greenwich Village, 1963: Avant-Gard Performance and The Effervescent Body. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2007.

BRITTO, Fabiana Dutra. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARBAJO, Francisco Gutiérrez. **La poesia del flamenco**. Madrid: Editora Almuzara, 2007.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Em busca de Spinoza**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DAWKINS, Richard. **Desvendando o arco-íris**: ciência, ilusão e encantamento. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O rio que saía do Eden**: uma visão darwiniana da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. **O relojoeiro cego**: a teoria da evolução contra o desígnio divino. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O gene egoísta.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **El bailaor de soledades**. Valencia: Pre-textos, 2008.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

DOMINGUES, Diana. (Org.). **Arte e vida no século XXI. Tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FOCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2005.

GALVÁN, Israel. 2008. Entrevista concedida a esta investigação em novembro, 2008. Publicada na **Revista Danza** - Ministério de la Cultura de España – Disponível em: <http://www.danza.es/articulos/plonearticle.2009-05-29.9887912680>. Acesso: 07 dez. 2010.

GAMBOA, José Manuel. **Una historia del flamenco**. Madrid: Editora Espasa. 2005.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

GREINNER, Cristine. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablumme, 2005.

GREINNER, Cristine; AMORIN, Cláudia. (Orgs.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.

HERNANDÉZ, Miguel Garcia. **Catálogo Jornadas de arte y danza Bailar las Sombras – Israel Galván**. Universidade Complutense de Madri, 2008.

JESUS, Eduardo Antonio. **Timescapes**: espaço e tempo em artemídia. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de São Paulo – USP, 2008.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: FID. Editorial, 2005.

KATZ, Helena; GREINNER, Christine. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação. **Revista Húmus,** n.1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

_____. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. **Revista Compôs**, 2003.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana.** São Paulo: EDUC, 2002.

_____. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Tradução Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac e Naif Edições, 2001.

MACHADO, Adriana. **O papel das imagens nos processos de comunicação**: ações do corpo, ações no corpo. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2007.

MACHADO, Adriana; SETENTA, Jussara. A imagem do corpo que dança. Cultura Visual – **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFBA**. n. 6. Salvador: UFBA, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. (Org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MARTÍNEZ, Rosa. **Para volar.** 2004. Disponível em: <http://www.pilaralbarracin.com/textos.html>. Acesso: 05 nov. 2010.

MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F.M. (Orgs.). **Espaço e performance.** Brasília. Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEDINA, Cuauhtémoc. **Pilar Albarracin.** 2004. Disponível em: <http://www.pilaralbarracin.com/textos.html>. Acesso: 05 nov. 2010.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo.** São Paulo: Senac, 2008.

MORRIS, Robert. "O tempo presente do espaço". *In:* FERREIRA, Gloria. COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rios de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PELBART, PETER PÁL. **O tempo não-reconciliado.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIMENTEL, Ludmila Cecilina M. **El cuerpo híbrido en la danza:** transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales. Tese (doutorado) Faculdade de Belas Artes, na Universidade Politécnica de Valencia, Espanha, 2008.

RAMOS, Filipa. Pilar Albarracín – Y no estaba muerta, no, no, que estaba en la cocina**.** **Revista Eletrônica Arte Capital**. 2006. Disponível em: <http://artecapital.net/criticas.php?critica=41>. Acesso: 03 jan. 2011.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível.** Estética e política. São Paulo: EXO experimental, 2005.

REYES, Alberto Garcia. **Guía de Flamenco de Andalucia.** Málaga: Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Comercio y Deporte Turismo Andaluz, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1986.

ROMERO, Pedro. **Guía la noche española - Flamenco, vanguardia y cultura popular – 1865-1936**, comissariada por Pedro Romero. Museu Reina Sofia, Madri. 2007/2008.

_____. **Catálogo Jornadas de arte y danza Bailar las Sombras – Israel Galván**. Universidade Complutense de Madri, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação.** São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia; WINFRIED, Noth. **Imagem. Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política. São Paulo: Editora Cortez, 2006.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo. Dança e performatividade.** Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2008.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis.** Afeto, Mídia e Política. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOLIS, Pedro Romero. **El fugor. Pilar Albarracín.** 2004. Disponível em: <http://www.pilaralbarracin.com/textos.html>. Acesso: 05 nov. 2010.

STEINGRESS, Gerhard. La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). **Revista Transcultural de Música.** Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm>. Acesso: 05 out. 2008.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**. São Paulo: PUC-SP, 2006.

YOUNES, Yalda. Entrevista concedida a esta investigação em fevereiro, 2011

ZAPATA, Miguel Rubio. **El cuerpo ausente (Performance Política).** Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

ZUNTHOR, PAUL. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: Cosacnaif, 2007.

ANEXOS

ANEXO A: Entrevistas

ENTREVISTA COM ISRAEL GALVAN

***Texto y entrevista**: Laura Pacheco (realizados em novembro de 2008)*
***Traducción**: Miguel Ángel García*
Publicada en la revista de danza del Ministério de la Cultura de España - (http://www.danza.es/articulos/plonearticle.2009-05-29.9887912680)

P- Algunos críticos de arte contemporáneo en Brasil están considerando su *Solo*, presentado en la 28º Bienal de Arte Contemporáneo de Sao Paulo, como una obra plástica, y no solamente como una coreografía de danza. ¿Qué piensa usted al respecto?

R- Creo que la danza y las artes plásticas están muy próximas. Pero me parece que el campo de las artes plásticas está mucho más abierto a experimentar con el flamenco de lo que el flamenco experimenta con las artes plásticas.

Yo, sin embargo, al explorar la relación de mi cuerpo con los objetos, siento que me voy aproximando cada vez más a las artes plásticas. En uno de mis espectáculos, por ejemplo, hago un duo con una mecedora de hierro. En *El final de este estado de cosas, redux,* bailo encima de un tablao móvil e inestable; inserto proyecciones de vídeo de una alumna libanesa que baila una de mis coreografías durante un bombardeo de Israel a su país, mientras se escucha el audio de las bombas reales en el espectáculo. En fin, todo eso tiene mucho que ver con la relación que mantengo desde hace años con el artista plástico Pedro G. Romero, director artístico de mis espectáculos. Considero que hacemos un «flamenco de artes plásticas».

P- Usted está considerado como un bailarín flamenco bastante vanguardista y contemporáneo y muchos hablan de su trabajo como de una especie de «flamenco-contemporáneo». ¿Cómo percibe esta cuestión?

R- Pienso que todos los movimientos que existen en el cuerpo humano pueden coincidir. Los

movimientos de un bailaor flamenco pueden coincidir con los de un bailarín de la India o con los de un bailarín de danza moderna, por ejemplo. Sin embargo, lo que distingue a uno de otro es su manera de bailar.

Yo considero que me doy mucha libertad de movimientos. Intento que mi energía, mi manera de decir, sea flamenca. Es verdad que en muchos de los trabajos que dialogan hoy con el flamenco se percibe primero el flamenco y, de repente, aparece otra cosa. No digo que esté mal. Hoy en día existen personalidades muy variadas: están aquellos que bailan el flamenco más clásico; otros que usan formas de danza moderna con música flamenca. En mi caso, lo que intento es la libertad de movimiento, la libertad de conceptos, sin perder mi diálogo flamenco.

P- Usted viene de una tradición flamenca en su propia familia, pues sus padres son bailaores. Y, por otro lado, ha pasado también por otras técnicas corporales, como el butoh, por ejemplo. ¿Cuándo comenzó usted a buscar ese camino más personal?

R- Tengo la suerte de tener una familia flamenca. Desde niño, he vivido el flamenco como un juego, algo lúdico. Me recuerdo bailando desde siempre. Mi aprendizaje fue muy clásico, pero decidí cambiar cuando... Bueno, digamos que yo ya sabía que bailaba bien... En fin, un día decido que puedo bailar mal... Pero yo ya sabía mi oficio. Aunque no quería sólo bailar bien, sino encontrar también otras formas y maneras de enriquecerme, de conocerme. Quería encontrar más acentos dentro de mi cuerpo. Me di cuenta de que existen otras cuestiones en el flamenco que deberían ser más exploradas. No se puede estar siempre en el mismo lugar, en el mismo espacio, en la misma idea. Hay que revitalizar el flamenco. Y eso no es malo.

Decidí embarcarme en esa propuesta cuando hice mi primera obra, *Los zapatos rojos,* para la Bienal de Flamenco de Sevilla. Me pidieron montar algo y yo podía elegir entre quedar bien ante los demás bailando «correctamente» o crear ya una historia propia, mostrar otro rostro, otra cara. Ya había quienes lo apoyaban y decían «sí» y otros que decían «no», como pasa hoy en día. Ya ando haciendo ese tipo de trabajo desde hace diez años.

P- En su propuesta por revitalizar el flamenco, los periodistas y críticos de arte apuntan a usted como una figura anticonformista y vanguardista, pero, a la vez, mantiene fuertes vínculos con las tradiciones. Eso me hace preguntarme si existen límites claros entre lo

que es contemporáneo y lo que es tradicional... ¿Cómo entiende usted ese problema de mantenerse vinculado a las tradiciones siendo un artista contemporáneo en el flamenco?

P- Bueno, ya he hecho varias cosas... Por ejemplo, *La Edad de Oro* es un espectáculo que se ve muy contemporáneo y moderno, porque sólo tiene un guitarrista, un cantaor y yo. Solamente nosotros tres. Esto tiene una repercusión como algo muy nuevo. Es una lectura de la evolución del flamenco, pues actualmente se percibe una tendencia en los espectáculos de flamenco a utilizar diversos instrumentos musicales, mucho más allá de la simple guitarra. Dirigirse hacia lo básico —cante, guitarra y baile— es una propuesta de lectura contemporánea del flamenco en el contexto actual.

P- En el periódico publicado por la 28º Bienal de Arte Contemporánea en Sao Paulo, usted dice que pretende depurar el concepto del flamenco. ¿Qué quiere decir con eso?

R- Depurar es sacar el máximo provecho. Me gusta mucho recurrir a lo básico y crear algo con esos elementos. Por ejemplo, en el Solo lo que hago es la depuración de un bailaor, ya que es solamente el baile lo que se pone en escena. No hay guitarra ni nada más. El bailaor forma parte del flamenco. Ésta es una manera de depurar el flamenco.

P- Me encanta la transición que hace usted en el *Solo* entre las secuencias de zapateados y los momentos de pausa. Es como si hubiese una suspensión del tiempo en estos momentos. Recuerdo también cuando usted baila con una silla y después se distancia y baila de nuevo mirando hacia ella. Parece dar una idea de la multiplicidad de su propio cuerpo. ¿Cómo se produce ese proceso de creación de las escenas?

R- La idea es que el bailaor siempre está solo en un ensayo, siempre está de frente al espejo. El *Solo* es como una invitación a mi laboratorio para dejar ver mis ensayos, como cuando alguien entra en tu estudio, ya sea un familiar o un amigo, y se queda observando cómo bailas. Tiene que ver con ese proceso.

P- ¿Con qué tipo de artista le interesa trabajar?

R- Hoy en día, el mundo está muy abierto a todo. Pero incluso conociendo artistas de todo tipo y de diferentes lugares, considero muy importante que mis raices estén en los bailaores,

músicos y cantaores flamencos. Es un proceso a medio camino entre percibir lo que hay en el mundo ajeno al flamenco y, de vez en cuando, volver a casa, a las raices. Ésta es mi manera de ver.

P- ¿Considera que su trabajo se acerca también a otros lenguajes, como el teatro o la performance?

R- Pienso que hoy en día está todo muy mezclado. Creo que en lo que más me baso es en el estudio del gesto. Me gusta explorar las posibilidades, las formas de colocar una mano, cambiar la intención del movimiento a partir de un brazo en determinado momento. Pienso más en la potencialidad de esa gestualidad.

P- En el espectáculo *El final de este estado de cosas, redux* usted baila flamenco con una banda de heavy metal. ¿Cómo se enfrenta a ese problema de cambiar determinados contextos sin dejar de ser flamenco?

R- Cuando se sacan las cosas de contexto en el flamenco, la primera impresión es que aquello no parece flamenco. Pero en este caso del heavy metal —como en todo—, creo que lo primero que se tiene que hacer es una investigación. Este grupo de heavy metal, por ejemplo, es de Sevilla, y hacen una saeta, que no es exactamente un palo del flamenco, aunque está dentro de la cultura flamenca, referente a los autos de la Semana Santa. Esta banda hace una saeta a su manera, y veo en ello un punto flamenco. No es flamenco, es heavy metal, pero... En realidad, todo siempre es una comparación, una relación. Este grupo de heavy metal se llama Orthodox y tienen un «peso» a su manera, que para mí coincide con el «peso» que tiene el flamenco.

Otro punto importante también es que, en un concierto de flamenco, se tiene menos libertad. Pero cuando se quiere tratar de un tema específico en un espectáculo, como ocurre en El final de este estado de cosas, redux —que es una lectura del Apocalipsis—, es necesario rodearse de todos los extremos que se puedan tener hoy en día, ya que es muy diferente un concierto de flamenco a un trabajo con un tema específico llevado a cabo desde el flamenco. Me doy cuenta de que una persona que va a una Bienal de Flamenco en Sevilla o en Jerez ya sabe que el flamenco está formado por una variedad de cuestiones y conceptos que incluyen lo moderno, lo contemporáneo o lo propiamente flamenco, entre otros.

P- ¿Piensa usted que otras personas que bailan flamenco en otros paises pueden ser «flamencas» en su propio contexto y en su propia cultura, no siendo de familia gitana ni teniendo contacto con el flamenco desde niños?

R- Creo que es más fácil para aquél que nació en Andalucía o en ciertos lugares de España con ambiente flamenco. Digamos que hacen el flamenco de forma más espontánea. En este caso, lo que se está haciendo es algo real, y no un disfraz «flamenco». Nosotros, gitanos, no tenemos otra forma de verlo que no sea ésta.

Pero existen muchas otras formas. Conozco muchas bailaoras, bailaores y guitarristas muy buenos que no necesariamente nacieron en este contexto de familia gitana. Aunque considero que cantar es más difícil, a causa de la voz: si no has nacido en este ambiente, suena como algo muy distante...

En la guitarra y en el baile se puede hacer muy bien. Lo verdaderamente importante es que uno no cambie, o sea, que asuma su identidad. No es que de esta manera, si uno es de Brasil, por ejemplo, se vaya a bailar flamenco mezclado con salsa o samba. No pretendo decir nada de eso, sino, más bien, que lo importante es no centrarse solamente en la simple imitación. Lo fundamental es trabajar en el baile para descubrir la propia forma de cada uno, su propia manera de bailar, una forma que sea natural. No tiene que ser el disfraz de una española ni el disfraz de nada. Creo que en el futuro —ahora todavía es difícil—, habrá más apertura para los extranjeros en los grupos y conservatorios de España.

P- ¿Conoce a otros bailarines que vayan por un camino parecido al suyo, que se permitan libertad de creación, que valoren la expresividad del gesto y la idea de revitalizar el flamenco?

R- Sí, claro, hay muchos. Ahora no tanto... Creo que la evolución del flamenco viene de mucho antes: Vicente Escudero ya lo intentaba, Carmen Amaya, Farruco, Mario Maya, Antonio Canales, Eva Yerbabuena, Belén Maya... Cada uno es una individualidad diferente, una manera. Actualmente, disfruto mucho —por edad— con una bailaora muy joven, Rocío Molina, que da a entender que esta evolución del flamenco no se acaba. Siempre hay alguien más joven que anda haciendo cosas nuevas sin dejar de ser flamenco.

P- ¿Cree que un bailarín flamenco es también un tipo de músico?

R- Creo que sí. Es muy importante tener una consciencia musical para el flamenco, porque así puedes crear tu propio ritmo o ritmos musicales, sabes conversar con los músicos, y así puedes dedicarte entonces realmente al baile. Creo que antes de que la música surja, antes mismo de que «suene», el bailaor ya tiene que tenerla asumida por anticipado. Tiene que imaginar la música.

P- En su *Solo*, ¿usted imagina el toque del compás durante todo el tiempo?

R- En mi *Solo* hay ritmos libres, que están espaciados. Pero dentro de ellos hay, en mi mente, bulerías, siguiriyas, tangos, alegrías... Todo eso me «suena». Porque, si no es así, es muy difícil transmitir lo que uno quiere bailando, si es algo más alegre o más serio.

P- ¿Cómo definiría usted, en términos técnicos, un cuerpo que baila flamenco?

R- Es muy importante para un cuerpo flamenco que esté «pegado abajo», a la tierra. Aunque a veces esté suspendido en el aire. Es una mezcla, creo yo, entre saltar y volver abajo. El peso y la densidad en el flamenco es algo muy importante. Cuanto más pausado y más abajo, más flamenco. Por ejemplo, los viejos y las viejas gitanas cuando bailan transmiten otra energía. Y por eso todos dicen: «¡Mira qué flamenco!».

P- En su *Solo*, usted hace algunas veces movimientos que no son reconocidos dentro de los palos del flamenco. ¿De dónde salen estos movimientos? ¿Tienen alguna relación con otras técnicas, como el butoh, la danza contemporánea u otras experiencias?

R- La verdad es que hoy en día veo muchas cosas, muchos trabajos. Hago lo que me gusta, aquello en lo que me siento bien, mas que elegir una técnica determinada. Me gusta cómo un movimiento específico se configura en mi cuerpo. Poco a poco, voy viendo otros bailes, otras danzas, y voy haciendo registros de esos movimientos en mi propio cuerpo.

La cuestión es que hoy en día hay mucha información de danza en internet, en los espectáculos que se ponen en escena, aunque al final tú estás allí, en tu estudio, solo. Es allí donde recuerdo un movimiento que le vi a un bailaor o a una bailaora, a un bailarín japonés de

butoh. El baile butoh, por ejemplo, me interesa porque es muy interno, no se pueden hacer pasos sin buscar intenciones. Creo que al final lo que queda es una especie de coctelera en la cabeza y se termina por escoger aquello que se corresponde con lo que uno quiere.

P- ¿Busca explorar estados corporales distintos en este *Solo*?

P- Sí. La verdad es que son como personajes y, de vez en cuando, me transformo en ellos: uno es más enérgico, otro más vital, otro más viejo, otro más animal... És lo que yo veo en el flamenco: diferentes personajes. En un Solo sin música, sin nada —y este trabajo dura unos 35 ó 40 minutos—, se necesitan una variedad de formas, de diferentes estados. Es como una sinfonía de movimientos, de música con el cuerpo, de ritmo, y hay que encontrar, hay que sacar todo de donde no hay. Son varios gestos. Aquél en el que levanto la ceja con mis dedos, por ejemplo, viene de ese hábito de las mujeres en el flamenco de levantar su ceja cuando bailan. Al hacerlo de esa manera, levantándola con mi propio dedo, acaba siendo también una pequeña crítica al flamenco.

P- ¿Piensa en el público cuando está en escena, quiere sorprenderle, provocarle o generar en él alguna reacción?

R- Estar atento al público es para mí muy importante, pues cambio mucho de ritmo. En cualquier estado que yo esté, el público me provoca un cambio de ritmo y es fundamental tener la sensibilidad para percibir el estado en el que estoy en ese momento y en ese lugar. Es como si tuviese un cordón, un hilo de conexión entre mi cuerpo y el público, para saber transformar la energía cuando yo quiero. Me dejo llevar para creer solamente en ese momento específico de la escena.

Pienso que la coreografía tiene que ser siempre la misma, pero no la manera de hacerla. Tiene que variar, porque, en caso contrario, deja de ser sorprendente. O sea, puede ser siempre el mismo paso, pero la manera de hacerlo creo que no. Se trata más bien de percibir, o de estar atento, a cómo sale, en ese instante, ese movimiento específico.

P- ¿Trabaja también con la improvisación?

R- No, yo tengo todo montado muy pronto. Lo que ocurre es que la manera de hacerlo

siempre es nueva. Cuando estoy bailando, solo en mi estudio, repito la misma coreografía, porque voy a bailar en determinado lugar y el paso me sale cada vez de una manera diferente.

P- Usted participa también en festivales enfocados a públicos diferentes al del flamenco, como el Festival de Danza Teatro de Montreal (Canadá) o la Bienal de Arte Contemporáneo de Sao Paulo (Brasil)...

R- Sí, son distintos, pero creo que el artista tiene siempre que hacer su trabajo, independientemente de eso. Puede cambiar el público, pero el artista va a enseñar su trabajo. Al final, un público más relacionado con el arte contemporáneo, con las artes plásticas en general, o con el teatro, puede disfrutar o percibir un determinado punto de tu baile de manera diferente a como lo haría otro público distinto. Cada público disfruta a su manera.

P- ¿Se considera un artista contemporáneo?

R- Yo me considero un bailaor de hoy en día, un bailaor actual. La palabra «contemporáneo», no sé..., puede parecer que bailo danza contemporánea. Me considero un bailaor de flamenco con la libertad de hoy.

P- ¿Tiene planes para el futuro? ¿Qué es lo que pretende investigar más a fondo?

R- Digamos que me interesa la coreografia flamenca, cómo mover grupos de diferentes personas, mover bailarines-bailaores de una manera coreográfica y que sea, sin embargo, una coreografía flamenca. Y que se vea además que en esta coreografía hay una personalidad propia.

**Laura Pacheco es una artista brasileña, periodista e investigadora del Programa de Postgrado en Danza de la Universidade Federal da Bahia (Salvador / Brasil). El tema central de su investigación académica trata sobre las contaminaciones y ecos que se producen entre la danza contemporánea, el flamenco y las artes visuales, siendo el trabajo del bailaor Israel Galván la principal referencia en sus estudios, junto con las contribuciones teóricas del filósofo francés Georges Didi-Huberman.*

Trabaja también como profesora de danza flamenca, bailaora, periodista y redactora. Ha

formado parte de la Compañía de Danza Flamenca Miguel Alonso (ex-integrante del Ballet Nacional de Cuba) y acumula experiencias en videodocumentación y videodanza, habiendo presentado algunos trabajos en Brasil, Argentina y Alemania. Graduada en Comunicación Social por la Universidad Pontificia Católica de Minas Gerais.

ENTREVISTA COM A BAILAORA FLAMENCA E PERFORMER YALDA YOUNES, realizada por Laura Pacheco para esta pesquisa de mestrado.
FEVEREIRO DE 2011.

1) Como foi o processo de criação artística do vídeo "No"?

O compositor e autor da peça Zade... tinha nos seus arquivos algumas fitas cassete da época da guerra civil libanesa: gravações ao vivo de uma noite de bombardeios gravada da varanda do seu vizinho em Beirut. Quando ele lhe foi pedido para criar uma peça para comemorar o primeiro aniversario de Samir Kassir, ele me propôs fazer algo juntos, misturando flamenco e sons de bombas, pois era uma idéia que estava na sua cabeça já havia um tempo.

Então ele foi para o seu studio e gravou material de mim fazendo varias sequencias de sapateado. Depois, no seu computador, tanto do material do meu sapateado como do material bruto gravado na noite de guerra, ele compôs uma sinfonia eletrônica, compondo, movendo e transformando sons que eu tive que aprender mais tarde na ordem que ele colocou. O ensaio era bastante difícil porque este trabalho era muito preciso e eu tive que reconhecer e memorizar cada pequeno disparo e a duração de cada eco de bomba para saber onde entrar e onde acabar cada sequencia. Nós, a guerra e eu, tínhamos que estar perfeitamente sincronizados no nosso combate para atingir a sublimação que Zad estava buscando.

2) "No"me parece um tipo de denúncia, um protesto diante da guerra e a banalização da vida. O trabalho apresenta um fato real: a morte de um jornalista o qual você faz referência. Você considera que há um discurso político em seu trabalho? Como você pensa sobre a relação entre estética e política em "No'?

Todas as escolhas que fazemos na vida são políticas, a maneira como vivemos, o que dizemos, o que fazemos... e o nosso trabalho também. O meu é dançar, é a maneira como eu me expresso, se eu fosse bom na escrita eu estaria escrevendo, se eu fosse bom na psicologia eu teria sido isso, etc.

3) Em "No", diferente dos trabaljos tradicionais de dança flamenca, você apresenta uma outra relação entre o corpo e a imagem, por meio da linguagem audiovisual e a performance. Você considera que há aí um novo tipo de dramaturgia para a dança?

Uma pequena nota para clarificar: o extrato de video de NO foi usado no espetaculo de Israel Galván mas era inicialmente uma performance ao vivo e não trabalho audiovisual.

A minha dança é muito pessoal e esta é a única maneira dela existir. Por isso, eu não a descrevo como algo novo, porque ela não está relacionada com algo antes, ou algo depois, ela simplesmente é o que é. Dependendo do projeto ou da idéia eu poderia ter escolhido uma forma mais tradicional ou mais contemporânea, usando um suporte audiovisual, ou texto, ou voz, ou música, ou nenhum deles. Na verdade, eu não me foco muito no material q eu quero usar ou na forma que eu quero que o trabalho tome. Toda a minha concentração é desenvolvendo a idéia, e o resto vem por conseqüência.

4) Para você, "No" é um trabalho de videodança, videoperformance, videoarte, videodocumentario experimental ou você não se importa com essa questão de classificação?

Apesar de que geralmente eu não me preocupo com as questões de classificação, eu considero que NO é uma performance ao vivo e este é um meio que a transmite melhor, já que é uma experiência muito bruta/ crua, tanto a nível de som quando visual, e ao mesmo tempo ela engloba uma emoção muito viva que deveria ficar assim e por isso também varia de um dia para o outro, dependendo de como eu me sinto, dependendo da data, do contexto geopolítico, e também do público ou do espaço em que estou.

5) Você acha que a linguagem artistic da performance pode estimular um dialogo critico entre arte contemporanea e dança flamenca?

Ao meu ver o flamenco é uma dança universal e não apenas um folclore espanhol, e por isso eu não o coloco numa categoria diferente daquilo que é chamado "arte contemporânea". Assim como o contemporaneo filósofo italiano Giorgio Agamben escreveu:

"Para entender, na escuridão do presente, esta luz que tenta nos alcançar mas não consegue – isto é o que significa ser contemporâneo. Assim sendo, contemporâneos são raros. E por essa razão, ser contemporâneo é, primeira e principalmente, uma questão de coragem, porque significa ser capaz não apenas de ajustar (FIX) o seu olhar na escuridão da época, mas também entender nessa escuridão uma luz, que dirigida a nós infinitamente nos distancia de

nós mesmos. Em outras palavras, é como ser pontuais num compromisso que não podemos perder.”

6) Como é a recepção do público flamenco a trabalhos mais contemporâneos como o seu? Como é a recepção do publico de “arte contemporânea” a esses trabalhos que apresentam relação com a tradição flamenca?

O “público flamenco” reagiu muito bem a minha performance. É verdade que eles tem uma reputação de ser hostis em relação ao que não é “flamenco ortodoxo”, mas por um lado isso está a mudar com o tempo e, por outro lado, como eu não sou espanhola, eles sentem-se interessados na minha abordagem mais do que se eu dançasse um flamenco tradicional, porque eles vêem a minha identidade no meu trabalho, enquanto que uma falta de identidade pessoal é aquilo que normalmente reprovam em muitas performances tradicionais de flamenco espanholas. Assim, frequentemente, eles sentem curiosidade me relação ao meu trabalho porque para eles é imprevisível e revelam um mundo que eles estão menos acostumados a ver no flamenco e também eles são mais indulgentes comigo pelo fato de eu não ser espanhola, existe mais compaixão e menos julgamento. Como existe menos expectativas, eles não esperam que eu dance um flamenco ‘perfeitamente’, (uma vez que eu não tenho no meu sangue!) Entao eles são menos duros, eu admito, o que é bom para mim.

Para o “público contemporaneo”, a recepção é mais ambígua e as opiniões são mais divididas do que com o público flamenco. Geralmente, existe interesse mais pelas questões opostas àquelas que atraem o público flamenco: ao mesmo tempo que o publico flamenco está interessado em ver flamenco usado em prol do trabalho conceitual, o publico contemporâneo tem interesse em ver um trabalho conceitual usando uma forma como a do flamenco. No entanto, uma parte desse publico tende a não desgostar do meu trabalho, porque na sua opinião, ele é bastante emocional e direto, e direto e usa muitas expressões faciais (o que é completamente fora de moda na dança contemporânea onde a cara deve ser muito neutra!)

7) Quais são as suas referências artística no flamenco? Existem referencias artísticas fora dele, ou seja, em outros campos da arte?

O que me inspira mais sao as palavras, quer sejam em livros, ou um poema, ou uma unica frase, ou um email, uma voz, ou as noticias.

Mas ao mesmo tempo existem vários artistas e autores cujo trabalho é uma fonte de inspiração e/ou de reflexão, por exemplo, eu amo Israel Galvan, Carmen Amaya, Steven Cohen, Gaspard Delanoë, Oum Koulthoum, Josef Nadj, Fernando Pessoa..., e muitos outros!

8 – Qual a relação que você percebe entre o vídeo "No" e o espetáculáculo 'Este final de estado de cosas (redux)' de Israel Galván?

(Sem resposta. Israel Galvan fala sobre ele em alguma das suas entrevistas e eu prefiro deixar isso para ele, já que é uma escolha dele colocar o vídeo na performance. Eu enviei para ele o DVD apenas para mostrar o meu trabalho, porque ele não conseguiu me ver ao vivo.)

9) Sobre o fato de você ser libanesa e ter uma afinidade pela arte andaluza, o flamenco, como você se sente nessa relação a questão da identidade cultural?

Aprender uma linguagem de arte específica de uma cultura é para mim uma ótima desculpa para conhecer essa cultura que, em ultimo caso, me enriquece como individuo. Eu simplesmente me sinto com muita sorte que, graças ao flamenco, eu descobri a cultura espanhola e fiz vários amigos íntimos em Espanha. Para além disso, eu não me coloco tal pergunta, porque eu considero que a arte é universal. Eu adoraria aprender mais sobre a cultura chinesa através do Tai Chi Shuan, mais sobre a cultura japonesa através do Buto, mais sobre a cultura argentina através do Tango. Eu penso que a arte, em geral, e a dança em particular é uma maneira maravilhosa de se aproximar da cultura. Eu aqui me refiro Georges Didi-Huberman:

"Une anthropologie - le projet d'envisager la condition humaine en tant que telle, pour ce qu'on appelle, sans doute bien prétentieusement, une "science de l'homme" - ne peut même pas commencer sans se poser la question, cruciale, de la danse. On découvre un peuple, souvent, en commençant par s'étonner de sa façon de danser".

10) Você tem outros trabalhos, além de "No", que também segue essa linha de investigação contemporânea? Se sim, quais são eles?

Sim, tudo o que eu fiz até agora segue mais ou menos a mesma linha. E você pode ter uma idéia breve acerca dos diferentes (pequenos e alguns) projetos aqui (mas me desculpe, está em francês, eu espero que você entenda): www.yaldayounes.com.

E se você quiser eu poderia enviar um DVD da performance “Je Suis Venue"/ I Have Come", e nesse caso eu apenas preciso do endereço seu.

JUAN CARLOS LERIDA
COMISARIO DEL FESTIVAL FLAMENCO EMPIRICO. MERCAT DE LES FLORS. BARCELONA. ABRIL DE 2011

1- Cual es el objetivo del Ciclo Flamenco Empírico? Por que Barcelona fue la ciudad elegida para el evento, y no una ciudad de Andalucía como Sevilla, por ejemplo?

Es un ciclo abierto a la experiencia, que permite comprobar el estado actual de evolución y transformación del arte flamenco. Considero que existe una vertiente de los participantes del arte flamenco con necesidad de excavar dentro de espacios propios y ajenos, que se genera a partir de reconocer, estudiar, cuestionar, reflexionar y reestructurar pautas establecidas. De estas experiencias nacen referencias útiles y coherentes, que lo impulsan hacia un lenguaje contemporáneo destapando nuevas teorías, cualidades y formas.

La descentralización de los espacios habituales de exhibición son en mi opinión la mejor estrategia para modificar los modos de emisión por parte de los artistas y de recepción por la del publico. Existen ciudades o países con mayor habito a acoger diversas disciplinas artísticas en su tejido cultural. El arte flamenco inevitablemente se ve enriquecido con ello.

2- Cuales las contribuciones que este festival trae para las investigaciones y creaciones artísticas que presentan relaciones entre flamenco y artes contemporáneas?

Es un ciclo que hace visible lo invisible. Pionero en reunir variadas actividades que hacen convivir el flamenco con aspectos del arte contemporáneo. Esto ofrece la oportunidad de visualizar un modo de relacionarse al flamenco acorde con unas necesidades sociales, culturales y políticas de hoy. A diferencia de las investigaciones científicas (otra vertiente necesaria del flamenco), aquí lo demostrables se evalúa a partir de la Experiencia. Y este ciclo ofrece el espacio, la infraestructura y los recursos para los artistas y para el público.

3- Sobre las corrientes de *flamenco puro *y *nuevo flamenco*, crees que es posible pensar en una *pureza* del flamenco considerando que los cuerpos, así como la cultura, están en constante transformación a todo instante?

No me hacen sentirme reconocido. Ambas no dejan de ser etiquetas: “Flamenco puro” me

suena a una actitud fascista y “nuevo flamenco” a un cliché publicitario moderno. Ambas ligadas a menudo a aspectos mercantiles.

El cuerpo igual que el pensamiento contemporáneo se expresa desde el constante movimiento y la transformación. Y eso también tiene su componente “error y fracaso” como parte del proceso. Hay una línea del flamenco que aboga por ello, como elemento inseparable de la creación artística. La cual yo apoyo.

4 – El mercado de la arte y muchos críticos de danza clasifican los trabajos de flamenco que presentan más libertad de creación como *flamenco contemporáneo*. Que tu piensas sobre esta clasificación? Para tu, hay diferencia entre flamenco contemporáneo y flamenco empírico?

Puedo entender que los mercados de artes y críticos lo hagan, como una manera de asociar libertad de creación en el flamenco como un símbolo contemporáneo. Por mi parte desde hace unos años, hay algo en la conjunción “Flamenco contemporáneo” que me parece redundante. Quizás “Flamenco de Vanguardia” englobe con más claridad el tipo de flamenco que me interesa. Al igual que “Flamenco Empírico” ambos me conectan con aspecto contemporáneos ligado a la investigación, a los procesos y a lugares no habitados del flamenco. Tanto para los emisores como para los receptores.

5 – Hay artistas de otros países que participan del Festival Flamenco Empírico? Como estos artistas extranjeros contribuyen con una mirada distinta para el flamenco? Como tu miras el futuro del flamenco empírico?

Si. Por ejemplo la actividad “Tapeos” es un espacio donde la mayor parte de convocatorias son presentadas por extranjeros, comprobando con ello el especial interés que tienen en mostrar sus visiones contemporáneas del flamenco. Los artistas extranjeros se han ido acercado al flamenco y su convivencia en la actualidad debería ser tratado con naturalidad. Sería una segregación evitarlo. La contribución positiva parte cuando esa mirada periférica que hacen al flamenco no anula sus personalidades. Me crean interés cuando cuestionan situaciones preestablecidas del flamenco o ponen una lupa sobre aspectos del arte flamenco que pasan desapercibido a nosotros mismos.

Miro el futuro del Flamenco Empírico como lugar de referencia nacional e internacional para el análisis, desarrollo y exhibición del arte del movimiento en el flamenco. Uno de mis próximo objetivo estaría enfocado en el mundo de los cantaores. El cante desde una perspectiva contemporánea. Una necesidad palpable y urgente en el trío Baile-Cante- toque.

También miro el futuro de "Flamenco Empírico" involucrado en festivales fuera de España, generando en el tejido cultural de otros lugares, nuevos discursos y proyectos alrededor del flamenco como arte contemporáneo.