

CONSTRUÇÕES, DELINEAMENTOS E DIÁLOGOS ENTRE O CORPO NA DANÇA E NAS ARTES VISUAIS

Mônica Schreiber¹

RESUMO: Esta investigação qualitativa com abordagem metodológica de revisão bibliográfica reflete sobre a relação dialógica entre o corpo dançante e a artes visuais, problematizando a linguagem híbrida da performance. Em um primeiro momento, procura-se elucidar os conceitos e representações dos corpos nos contextos históricos das artes visuais e da dança, admitindo-se que o corpo foi desconstruindo formalizações e comportando novos espaços artísticos a partir do século XX. O artigo focaliza o corpo dançante híbrido atuando como sujeito e como objeto artístico, no âmbito da performance, elencando, para tal intento, diferentes artistas que investigam esse corpo em suas possibilidades expressivas. O espaço de construção da performance abarca múltiplas possibilidades artísticas, pois permite o envolvimento de diferentes linguagens e corpos. Ao adentrar nas questões e conceitos da performance e da dança percebe-se que a comunicação entre as linguagens sempre esteve presente na história da arte e ainda, a imanência dos sujeitos em relação as profusões no ato de criar. Assim, verifica-se que o corpo ao atravessar em diferentes linguagens pode propor novos questionamentos, gerar outros olhares e construir conexões dentro e para além da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; Corpo; Performance; Artes visuais; Dança.

CONSTRUCTIONS, OUTLININGS AND DIALOGUES BETWEEN THE BODY IN DANCE AND IN VISUAL ARTS

199

ABSTRACT: This qualitative research with a methodological approach of bibliographic review reflects on the dialogical relationship between the dancing body and the visual arts, problematizing the hybrid language of performance. At first, it seeks to elucidate the concepts and representations of the bodies in the historical contexts of the visual arts and dance, admitting that the body has been deconstructing formalizations and incorporating new artistic spaces since the 20th century. The article focuses on the hybrid dancing body acting as a subject and as an artistic object, in the field of performance, listing for this purpose different artists who investigate this body in its expressive possibilities. The space of construction of the performance embraces multiple artistic possibilities, as it allows the involvement of different languages and bodies. When entering into the questions and concepts of performance and dance we realize that the communication between these languages has always been present in the history of art and also, the immanence of the subjects in relation to the profusions in the act of creating. Therefore, it is verified that the body, when crossing different languages, can propose new questions, generate other perspectives and build connections within and beyond art.

KEYWORDS: Language; Body; Performance; Visual arts; Dance.

¹ Mestranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) - Linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética em Educação (LICOES). Membro do Grupo de Pesquisa ELiTe – Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades. Especialista em Intermédias Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduada em Artes Visuais pela UFPR. Bailarina-bolsista da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Email: mschreiber96@gmail.com

INTRODUÇÃO

Considerando os estudos sobre as artes do corpo em contextos históricos diversos, percebe-se que o corpo foi visualizado como dissecável, anatômico, sexual, político, mutável. Suas representações compreendem campos variados da matéria, tanto a que constrói o indivíduo socialmente como a que o promove individualmente, sempre revestido pelas questões e experiências pelas quais está envolto em cada período histórico. Um corpo, que carrega uma identidade, uma carga e é construído através de suas percepções e experiências.

Até o início do século XX, a sociedade não compreendia o corpo em sua multiplicidade. A partir de então, a história começa a ser contada analisando a formação do corpo, tanto anatômica, como artística e cultural. Com o olhar sobre o corpo, o indivíduo começa a compreender que cada faceta de suas construções específicas direciona a uma nova pesquisa sobre seu existir social. Cada área da inteligência humana utiliza-se do corpo com determinada finalidade, a mente se especializa a conhecê-lo de acordo com a necessidade de seu uso.

A arte propõe representações do corpo em diferentes linguagens, e mesmo que todas estejam envoltas em um mesmo plano, o da arte, o corpo é construído de maneiras variadas. No âmbito das linguagens artísticas, a dança compreende o corpo em movimento, que se alinha ao espaço e catalisa a expressão utilizando-se do corpo como comunicação.

Nas artes visuais o corpo está também como um produtor de arte, mas que aparece através de uma representação criada pelo corpo do artista. Então um corpo tão presente como produtor de arte, como condutor de informações e como um veículo alterável delibera um hibridismo entre artes visuais e dança.

Ao situar-se em um campo sobre as prerrogativas inerentes a um corpo dançante, corpo esse em movimento e ação que possui intenções artísticas, inicia-se o estudo diante dos vários campos que compõem sua significação. Esse objeto de estudo se direciona à história do corpo, que compreende o corpo como um múltiplo, que pode ser interpretado de formas diferentes de acordo com o olhar que se lança sobre ele, nas artes visuais que desafia o corpo como um objeto artístico que é pensamento, experiência e emoção, e em

meio à história da dança através de um corpo em movimento que comunica a arte através da ação e de suas conexões espaciais. Desta forma abre-se uma fresta no entendimento da matéria em movimento e sua representação artística.

Em meados do século XX, a dança moderna proporciona um novo pensar sobre o corpo que dança e o artista da dança em si. Até então, os meios pelos quais esse corpo surgia e até mesmo seus estudos não se mostravam relevantes no processo do dançar. Interpretar um movimento não sugere apenas contemplá-lo de forma visual, mas sim reconhecer a carga de experiências e configurações que o corpo dançante permeia durante todo o processo da movimentação. Compreender que a matéria ali exposta permeia inúmeros aprendizados e gestos é indispensável no estudo de um corpo em movimento.

A pesquisa e compreensão de fatores de movimento como peso, espaço, tempo e fluxo, segundo Rudolf von Laban em *O Domínio de movimento* (1978), tornam-se elementos essenciais no entendimento do corpo humano em movimento, em sua consciência corporal e em sua produção de conhecimento em/sobre arte. O corpo dançante é compreendido como um corpo político que discute, questiona e que dança.

Indo em direção à performance, uma das linguagens das artes visuais e que também caminha como um fio conector de outras artes como por exemplo, o teatro, a música e a dança, se revela como uma função do espaço e do tempo.

Segundo Renato Cohen, “para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2011, p. 28). Sendo o corpo um elemento estimulador na produção de arte, ele pode compor tanto a construção de uma coreografia de dança, como a composição de movimentos performáticos, assim como também a execução de uma pintura. A performance é uma linguagem que oferece possibilidade à realização de uma linguagem artística híbrida que se comunica através de múltiplas facetas.

Neste ponto, a pesquisa acompanha a história do corpo e desvenda as capacidades do mesmo a partir do ponto em que a performance une a dança e as artes visuais. Nesse âmbito, será discutido o corpo dançante e suas facetas que são desmembradas entre o

corpo híbrido, sendo constituído por várias linguagens e compreensões da arte, o corpo artista, que se faz a partir do próprio artista que se coloca como obra de arte e o corpo performático, que atua como performer e concretiza a ação e o conceito da performance.

Em um primeiro momento será apresentada uma breve história do corpo nas artes visuais e sua visualidade a partir do século XX. Em seguida, apresentar-se-á uma linha histórica sobre a dança enfatizando o desenvolvimento da dança moderna a partir do final do século XIX, em que o corpo na dança permite descobertas e novas possibilidades. Construindo este estudo diante da arte produzida em ambas as linguagens, mostra-se então a terceira etapa em que se propõe um corpo híbrido artístico entre a dança e as artes visuais. A questão norteadora principal é depreender como o corpo híbrido se comunica com a imersão de duas vertentes da arte. Introduzindo também a linguagem da performance em meio as pesquisas, constrói-se a linhagem de sua criação, e assim há uma abertura inicial perante a pesquisa em que se vê a possibilidade de conexão entre duas áreas da arte.

O CORPO NAS ARTES VISUAIS A PARTIR DO SÉCULO XX

A virada do século XIX para o século XX trouxe diversas descobertas em relação ao corpo que antes era visto como apenas matéria, preenchida por órgãos e certas emoções. De acordo com Yves Michaud (2008), com a introdução da psicanálise propondo que o sujeito possui um inconsciente e ele fala através do corpo houve um *start* sobre as profundezas daquilo que antes se via como uma simples união de tecidos humanos (MICHAUD, 2008, p. 541-566). Ainda, a antropologia proporcionou o entendimento do corpo em sociedade, seus gestos significativos, formas de agir e pensar em coletividade.

Nas duas grandes guerras mundiais que se seguiram até meados da década de 1940, o corpo foi massacrado em meio às imposições fomentadas pela cegueira do poder. O corpo nesse período entra em meio a discussões perante a autonomia sobre si mesmo e as condições propostas em comunidade. Após tais incidentes, movimentos a favor da liberdade do corpo, igualdade de direitos e com constatações políticas e sociais surgem e o corpo começa a ser visto como agente e produtor direto da construção de uma identidade, de uma essência. Na condução ao século XX o corpo pode ser compreendido como um inteiro formador de pensamentos e idealizações emocionais, “[...] corpo orgânico, de carne

e sangue, corpo agente e instrumento de práticas sociais, corpo subjetivo, enfim, eu-pele, envoltório material das formas conscientes e das pulsões inconscientes” (COURTINE, 2011, p.10).

O corpo agrega em si todas as sínteses de mudanças que estão em constantes propagações pelo mundo. Ele acompanha o trágico e o viril e muitas vezes deixa-se levar pelas inconstâncias do outro que pressiona constatações padronizadas. Esse corpo penetra-se em tecnologia, busca saídas para doenças, vende-se por pouco, humilha-se degradado por um capitalismo selvagem. Todavia, também se tem a luta pelas relações, pelo pertencimento ao próprio corpo, do ser e estar livres de imagens sistematicamente construídas. Na arte esse novo corpo descoberto vai alinhar-se também as questões de sua época, sendo que o artista se permite, agora, compreender o próprio corpo como introdutor da arte e produtor de conhecimento.

É marcante o amadurecimento da fotografia no século XX e sua introdução como linguagem de arte a partir de então. Esse fato contribui para a comunicação direta com o corpo e o modo de agir. A fotografia vem também com a proposta de performance, não aderindo ao modo de pensar conceitual que essa linguagem oferece, mas desenvolvendo uma nova concepção com a fotografia performática.

A pesquisadora Juliana Gisi trata em seu livro '60/70' sobre a fotografia em vários estágios e compreensões, tanto como discurso, como objeto artístico e como performance. No terceiro capítulo a autora abre uma discussão sobre a fotografia performática afirmando que:

Nos trabalhos de arte em que a fotografia é incluída como parte prática, ela assume o papel do aparelho que coleta dados e registra os resultados das ações, mas também é o meio através do qual uma ação pode ser realizada, além de determinar em grande medida sua formalização e apresentação (GISI, 2015, p.162).

Ou seja, a fotografia enquanto performance propõe a possibilidade de tornar-se ação e não apenas de ser compreendida como um rastro da performance. Nesse sentido, o corpo performático determina a finalidade da fotografia enquanto ação e também como uma performance que surge através da imagem. Como acontece com a artista Cindy

Sherman que realiza a performance em frente à câmera construindo assim uma fotografia performática. Desta forma, percebe-se que a performance abre muitos caminhos em meio a arte, não se delimitando a certos conceitos.

O movimento realista moderno contribui para a apresentação de um corpo cotidiano, que pode ser captado pelo observador diariamente. As discussões sobre o urbano e a alienação dos corpos parte deste momento social, em que os questionamentos de ausência da consciência coletiva estão em voga. O quadro *Notívagos* de Edward Hopper representa parte deste movimento, em que o artista se utiliza dos princípios do sociólogo Richard Sennett que expressava que estes corpos eram “o paradoxo do isolamento em meio à visibilidade” (FARTHING, 2011, p. 368).

A Escola de Paris não foi um movimento em específico, porém a união de vários artistas que tinham como objetivo expressar a natureza do humano e seus corpos. Entre um número aproximado de oitenta artistas vindos do exterior e estabelecidos em Paris acreditavam que a capital da arte lhes traria o conhecimento que buscavam sobre as purezas e profundezas da arte. O artista Amedeo Modigliani, por exemplo, pintou o quadro *Nu reclinado* em 1917, em que uma mulher posava nua deitada em sua cama. Após a Segunda Guerra Mundial a Escola segue seu fim e a partir de então Nova York toma o lugar de Paris na representação artística.

Compreendendo as vertentes da arte moderna, o cubismo tem início a partir do quadro de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* de 1907, mesmo que a obra não estivesse diretamente ligada às normas formativas do movimento. “O cubismo, por outro lado, era, sobretudo, uma arte formalista, preocupada com a reavaliação e a reinvenção de procedimentos e valores pictóricos” (GOLDING, 2000, p. 45). O cubismo é conhecido por sua falta de perspectiva e na intensidade das formas e traçados específicos que tomam aos olhos outra realidade do que se vê. O corpo neste período aparece desconstruído e desmaterializado. Os indivíduos vêm em formatos específicos e abstratos, trazendo um corpo fragmentado.

O futurismo negou fortemente tradições e técnicas sagradas que tomaram a arte através dos tempos e compõe em sua expressão uma discussão sobre a velocidade da máquina e a cidade industrializada. Nesse movimento o corpo é substituído pela

representação da cidade, do urbano e da máquina. Assim como no dadaísmo, a arte vem com questões de maior crítica social, em que os artistas lutam contra a transação comercial da qual a arte se tornara. A arte nesse momento é mais objeto do que o corpo propriamente dito. Contudo, se conecta com o fato de que os indivíduos permanecem inertes em seus corpos mecanizados.

A Bauhaus, forte influência no construtivismo alemão, compreende o estético da construção e assim traz abordagens urbanas industriais para a arte. É a partir deste ponto que a Bauhaus investe diversos objetos em uma linha de direção que compõem o concreto. Esta escola de arte apresentará exatamente este corpo futurista, que se torna uma forma geométrica em meio à industrialização acelerada. Com o construtivismo a arte começa a ser desvendada através da arquitetura, sendo entendida como uma construção imagética, exata e lógica.

O futurismo, o construtivismo, Dada, a fotografia e a coreografia da Bauhaus, com suas montagens misturando corpos e partes de máquinas, suas fotografias depuradas, seus uniformes de trabalho e roupas de teatro na moda do produtivismo, celebram esse corpo norma e padrão, o corpo da civilização dos operários e dos produtores (MICHAUD, 2011, p. 548).

O surrealismo busca os intermédios entre a realidade e o sonho trazendo certa liberdade de pensamento imagético ao criar obras às vezes sem um sentido racional direto. Para Dawn Ades (2000), “O surrealismo nasceu de um desejo de ação positiva, de começar a reconstruir a partir das ruínas do Dadá” (ADES, 2000, p.107). O artista surrealista contrapõe o próprio corpo para compreender os funcionamentos do inconsciente humano. O contato direto com suas experiências pessoais faz com que o corpo seja o produtor do imaginário artístico de representações utópicas e sensoriais.

Em seu afã de descobrir novos estados mentais, os surrealistas realizavam experiências com hipnose, drogas, álcool, sessões espíritas e tranSES. Faziam jogos de respostas rápidas para revelar associações ocultas nas palavras e escreviam poemas minimamente premeditados em sessões de ‘escrita automática’. Também contavam seus sonhos e os analisavam coletivamente enquanto discutiam os escritos psicanalíticos de Sigmund Freud (FARTHING, 2011, p. 427).

O expressionismo abstrato também influenciado pelo inconsciente do surrealismo constrói uma ausência de composição. Tanto como na pintura de ação como na experimentação de pinceladas expressivas o movimento não se direciona a uma técnica

ou significação específica. Nele também, o artista se utiliza mais do próprio corpo para realizar a obra do que necessariamente representar o corpo ao espectador. O artista Jackson Pollock, por exemplo, pintava telas posicionadas no chão e nelas atirava tintas e acrescentava elementos orgânicos. Desta forma, a experiência de Pollock com o corpo pertencia a performance que ele realizava na construção de suas obras. Conectando-se com seus movimentos e ações, ele permitia com que sua experiência corporal fosse transmitida em suas pinturas abstratas.

A *Pop Art* se interessava pela cultura de massa, a propaganda e a imagem banalizada do corpo que se proferiam pelas revistas e telas de televisão. De acordo com Stephen Farthing, “Alguns artistas pop, [...] criavam obras passíveis de serem interpretadas como críticas à moderna sociedade do consumo” (FARTHING, 2011, p. 485). Contudo, os artistas desse movimento não formavam uma unicidade específica, sendo que cada um possuía uma forma singular de questionar o sistema de mercadorias do capitalismo. O corpo nesse processo aparece como uma mera reprodução em que é questionado por estar sob os domínios da indústria da moda e da beleza ideais. Andy Warhol desenvolveu a obra *Vinte Marylins* em 1962, onde a imagem da atriz Marilyn Monroe foi multiplicada vinte vezes em serigrafia. A ideia seria criticar esse produto criado através da atriz como uma padronização da beleza mundial, o ícone da mulher americana. Como se todo corpo exposto naquele período demonstrasse nada além da aparência, corpos vazios em pensamentos e ideais.

O Novo Realismo comporta uma diferenciada maneira de fazer arte. Os artistas desse período procuravam transpor as linguagens já definidas das artes plásticas através da criação de objetos e de novas motivações. A partir de então advém a linguagem da performance com o objetivo de exprimir pensamentos, emoções e experiências que chocassem o público. O artista Yves Klein em 1961 reuniu modelos e as entintou, assim seus corpos nus performavam sobre uma tela branca criando marcas e formas na obra denominada *Mortalha mundo cão*. Nesse âmbito a Arte Conceitual abre caminho para as instalações e performances como linguagens da arte. Nela, questiona-se o que é arte também se criticando a transformação da arte em mercadoria. A videoarte também compõe o movimento da arte conceitual fazendo da tela da televisão uma expressão artística e

discutindo o corpo, gênero, cultura e coletividade. Na tela, onde a obra se passa, o corpo busca possibilidades de construções imagéticas desvincilando-se de conceitos sociais pré-determinados.

No vídeo o corpo não se inscreve numa narrativa, não faz parte de um dispositivo de representação com o qual o espectador se solidariza; assumindo um duplo papel, o corpo do artista age e sofre a ação, ou então busca sondar-se, experimentar-se, mesmo à custa do sofrimento e da dor (SENERA, 2005, p. 166).

O século XX comporta uma grande sequência de movimentos e descobertas sociais e tecnológicas. O corpo acompanha cada etapa desses processos absorvendo o que lhe convém e ainda questionando o que envolve seu consciente interior. Dentro desse período, a linguagem da performance se revela como a introdutora direta do corpo na obra artística. Ao mesmo tempo, em que na dança, se buscava a liberdade do corpo no movimento, construções para além da técnica clássica e ainda as possibilidades múltiplas de expressão. O corpo torna-se o comunicador, a pintura, a fotografia, a escultura, a marca o ir e vir. Nesse momento o artista propõe seu espaço em ações e movimentos que revelam uma contemporaneidade comportamental.

[...] as performances tentam resolver a contradição entre o homem e sua imagem espetacular, pondo a descoberto a distância real que existe entre as convenções sociais e os programas instituídos e o corpo tomado como elemento do processo artístico (GLUSBERG, 2003, p. 94)

Nas discussões propostas pela performance, o corpo é colocado entre meios não sendo apenas uma representação da vida que o cerca, mas fomentando construções conceituais e artísticas. É neste âmbito que muitos movimentos surgirão em meio à performance, como os happenings e a *body art*. A performance acompanha esse corpo que agora começa a entender-se como contemporâneo, destemido e liberto. Desta forma, segue-se para a próxima etapa sobre o corpo, em meio às novas propostas contemporâneas da arte.

O CORPO NA PERFORMANCE

O corpo na contemporaneidade procura quebrar convenções e tem o desejo pela sua liberdade. Ele é político e social, mas deseja descobrir-se em si mesmo, questiona seu âmago e emerge do íntimo de sua individualidade. Courtine (2011, p. 9-10) afirma que no decorrer do século XX o corpo jamais havia sofrido tal singularidade e colocado como um meio de revolução e expressão. Um corpo forjado pela rotina, pela tecnologia, pelos circuitos das cirurgias plásticas, dos regimes e tratamentos faciais.

A contemporaneidade traz conquistas e novos olhares que colocam “o corpo no centro de discussões políticas, que transformaram a forma pela qual é visto até então e trazido como fonte de pensamento” (COURTINE, 2011, p. 9). Esse corpo agora possui traumas, questões, alma, em meio a tantos processos que o emergem em grandes doenças psicológicas, depressão, *borderline*, transtornos de ansiedade, ataques de pânico. Por estar imerso diante de tantas imposições e responsabilidades, o corpo entra em crise e busca formas de se expandir. “Para o mundo contemporâneo, o corpo é simultaneamente fonte de prazer e alvo da disciplina” (SENRA, 2005, p.12).

A tecnologia vem como suporte para uma sociedade em crescimento constante, porém torna-se ao mesmo tempo um peso para os que se deixam submeter ao capitalismo. Corpos conectados às redes sociais, celulares e chips. Todos estão marcados pela mudança, os que não a acompanham perdem-se pelo tempo e espaço indeterminados da contemporaneidade.

De acordo com a semioticista Lúcia Santaella em seu artigo *Pós-humano, por que?* (2007) “os corpos vivos estão borrados, moldados e transformados pela tecnologia e a cultura está tomando conta da biosfera” (2007, p. 130). Quem puramente são estes corpos, não há como definir, pois são construídos de experiência tomados por marcas e processos coletivos. Não há como fugir das tecnologias da contemporaneidade, o corpo se faz mais ágil, o pensamento flui entre minutos e a informação segue à velocidade da luz. Não se pode negar o progresso, mas não se deve ser submisso a ele. Desta forma o corpo artístico da contemporaneidade busca por novos meios de expressar o que invade o particular

e torna-se ostensivo. “Os artistas passam a explorar sua temporalidade, contingência e instabilidade e a compreender sua importância na busca de novas formas de liberdade e no questionamento de convenções artísticas e sociais (SENRA, 2005, p. 13).

A performance como destaca Michaud (2011, p. 562), permite com que o corpo não seja mais apenas a representação gerada pelo artista, mas que o artista em si seja o objeto de arte. A performance gera o corpo obra, corpo objeto de arte, um corpo múltiplo, proporcionando flexibilidade em sua representação direta. O artista performer se envolve de signagens², que tomam seus processos como uma identidade individual sensível e autônoma. A linguagem da performance está ligada a *live art* (arte viva). Este movimento tem como objetivo tornar a arte um conceito político e questionador acabando com a visão puramente estética pela qual vinha sendo levada. A busca dos artistas era nas mínimas atitudes diárias humanas encontrando a essência da arte e levando-a a espaços públicos fora de galerias e museus de arte.

[...] as performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações (GLUSBERG, 2003, p. 72).

De acordo com Glusberg duas ações influenciaram sobremaneira nos acontecimentos seguintes da transformação da performance no ano de 1962. O primeiro é um recital realizado por grupo *Dancers Workshop* na *Judson Memorial Church* de Nova York, que futuramente formará a *Judson Dance Group*. O segundo é o início do movimento *Fluxus*, formado a partir de George Maciunas, em que se tinha como objetivo a proposição de happenings, performances, concertos musicais e desenvolvimento de poesias. O grupo *Fluxus* não definia exatamente o significado de arte e lutavam contra toda preconceção sobre técnica e estrutura artística.

O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem (GLUSBERG, 2003, p. 43).

2 O termo/neologismo signagem foi cunhado pelo semiótico Décio Pignatari para se referir aos fenômenos não-verbais, como os sistemas de signos nas(das) diferentes formas de Arte. Nas palavras do autor: “essa invasão do verbal pra cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir distorções. Por essa razão, utilizo signagem em lugar de linguagem (PIGNATARI, 1984, p. 8).

Os happenings surgiram em um momento de 'pré-performance', em que os artistas buscavam também o corpo como ação direta da representação artística, mas não havia uma narrativa em suas proposições. Mesmo ligado às bases do teatro, os happenings não possuíam uma separação entre público e espectador, as improvisações e movimentos aconteciam de acordo com a emoção do momento fazendo com que todos os envolvidos estivessem proporcionando ação. Não havia um espaço específico para os acontecimentos, contudo existia a recusa do tradicionalismo à apresentação da obra de arte.

[...] foi a partir do segundo pós-guerra que tais ações se tornariam mais frequentes, assim como suas denominações: happening, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dá-collage, bony art, entre outras tantas designações, creditadas, grande parte das vezes, ao processo de um único artista ou de um grupo (MELIM, 2008, p.10).

Um dos grandes nomes da performance é de Joseph Beuys, que organiza o Festival *Fluxus* de 1963. O artista tem como identidade em suas obras a temática política e filosófica propondo trabalhos fortes e impactantes. Uma de suas performances mais conhecidas *I like America and America likes me* em 1974, aconteceu em uma galeria de Nova York onde ficou por uma semana preso convivendo com um coiote. Essa maneira de propor a performance mostra um certo desmaterializar-se dos happenings, sendo que agora há certa sustentação em meio as ações, e o corpo do artista torna-se parte crucial no desenvolvimento do trabalho.

A primeira escola de arte a oferecer cursos de performance foi a Bauhaus, em que a linguagem da performance foi adicionada na estrutura curricular. Oscar Schlemmer, professor e artista da Bauhaus, compôs performances nas famosas festas que aconteciam na escola de arte e ainda criou o *Ballet Triádico* em 1922, onde bailarinos utilizavam figurinos de formatos geométricos performando corpos mecanizados. Segundo Goldberg, a dança teve grande influência no desenvolvimento da performance, ao interligar os movimentos corporais e a grande composição de bailarinos como Isadora Duncan e Mary Wigman que caminhavam em direção a performance. Diaghilev, por exemplo, foi considerado um dos maiores empresários da arte compondo espetáculos que envolviam todas as artes.

Diaghilev transforma o balé numa síntese de dança, música e artes visuais (cenografia e figurinos), valorizando cada linguagem enquanto unidade e enquanto conjunto. Por esses trabalhos deve ser incluído neste breve registro da pré-história da performance (GLUSBERG, 2003, p. 16).

A performance é uma estrutura viva, ativa e efêmera. Não se repete e nem deixa rastros. Por exemplo, a *action painting* que se caracteriza pela pintura realizada em frente a um público e a ação vai de encontro com a performance, contudo sua finalização é a pintura e a tela formada não poderá ser definida como performance. Da mesma maneira, mais tarde surge a vídeo performance ou a fotografia performática que serão constituídas como novas linguagens providas de diferentes conceitos em relação à performance. Ela é apenas a exibição documentada de uma performance que já ocorreu, pois o trabalho em si dentro do tempo e espaço está no passado. De acordo com Peggy Phelan em seu livro *Unmaked: the politics of performance*:

Atos não se repetem, Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória, para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo (PHELAN apud MELIM, 2008, p. 37).

A performance vem como fronteira das linguagens da arte possibilitando o envolvimento múltiplo em seu delinear. Ela não possui limites, pode ir desde o balbuciar de palavras até o corpo estático. Como o corpo se comporta diante das pressões de uma contemporaneidade sistematizada e até onde pode ir em crises e impotências sociais. A performance é permissiva vai de encontro a tabus impactantes. De certa forma, é através dela que muitos conceitos puderam ser quebrados. Para Glusberg:

Tempo e movimento são, pois, chaves, matérias primas da performance, embora o primeiro adquira uma proeminência relativa sobre o segundo: uma performance pode ser estática, mas nunca atemporal. Ou, se se quiser, pode ser diacrônica, mas não sincrônica. Mais ainda, a estaticidade ou o dinamismo constituem elementos que podem conjugar-se com o desenrolar temporal de uma performance (GLUSBERG, 2003, p. 67).

Compreender as facetas da performance no decorrer da história da arte mostra a maneira com que o corpo contemporâneo é compreendido hoje. Talvez a performance seja o ápice para uma próxima linguagem artística que trará outras posturas do corpo. O

que ela representa é apenas o que vivemos constantemente como sociedade e indivíduos. Sua proposição direta com o movimento a interliga com a dança que também se evolve com a ação performática. A própria história expõe a importância da relação entre a dança e as artes visuais. Sem a composição entre as duas, talvez a performance não tivesse a liberdade corporal que pode ser proposta na contemporaneidade. Tanto a dança como a performance conduzem a ação a um espectador e têm a necessidade da presença física do artista. Entrando no âmago da performance seria difícil a separar da dança, pois ela é uma linguagem híbrida que se deixa envolver pelas necessidades que permeiam seus conceitos.

O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. (GLUSBERG, 2003, p. 53).

O peso que a mensagem corporal carrega faz com que o espectador se surpreenda com a proporção do envolvimento que deve ter com a obra de arte. O corpo não tende a mostrar-se claro em todas as suas movimentações e da mesma forma ele age em meio a performance. Em suas possibilidades, o corpo não se resume a agir apenas de acordo com sua sobrevivência natural, como é usual para os animais. O ser humano ressignificou as multiplicidades do corpo de expressar-se sem que necessariamente precise exprimir palavras.

Para Schlemmer, por exemplo, a performance era sua arte principal, as outras linguagens, pintura, desenho e escultura eram atividades complementares (GOLDBERG, 2006, p. 93). Por isso a importância de perceber o corpo na performance, ele é único em sua identidade, não se deixa definir por pouco e tende a prender-se com questões relevantes. A partir de tais elucidações, é importante e se faz necessário entender, a seguir, como o corpo se desenvolve na história da dança.

UM OLHAR SOBRE O CORPO NA DANÇA MODERNA

Como toda mudança histórica, a dança sofreu vários processos e descobertas até o momento em que pode proporcionar por meio do corpo, uma nova maneira de pensar o movimento a partir da dança moderna. Dentre alguns nomes importantes no pioneirismo

conceitual da dança moderna estão François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze e Rudolf Von Laban. Dalcroze nasceu na Suíça (1865-1950) desenvolvendo o método da euritmia, em que consistia no ato de proporcionar movimentos de acordo com o ritmo da música.

Ressalta-se que, segundo a literatura a seu respeito, Dalcroze não tinha interesse claro em aplicar seus princípios à dança, mas sabe-se que seu método funciona como uma ferramenta utilizada na educação musical de bailarinos e, embora a seu ver a dança fosse um produto da música, o método se torna influente para o surgimento da Dança Moderna principalmente pelo fato de Mary Wigman, representante da dança expressionista, cujas ideias serão expostas mais adiante, ter sido sua aluna e posteriormente utilizado seu método para a criação de sua própria técnica (AGUIAR, 2019, p. 44).

Laban (1879-1958) é também um nome de grande importância para a história da Dança Moderna. Através do estudo dos movimentos básicos humanos procurou entender a maneira pela qual o corpo se comunica com o espaço. Laban desenvolveu quatro fatores principais do movimento: fluxo, peso, tempo e espaço. Além disso, acreditava que as ações do cotidiano faziam parte dos princípios do movimento. Antes dos estudos de Laban, o corpo era codificado e pressionado por regras e imposições estritas, agora ele pode pesquisar possibilidades através dos elementos, desenvolvendo conceitos físicos e anatômicos. Laban percebeu que as movimentações corporais surgiam de impulsos internos e defendia o gesto significativo na dança. É também o precursor da dança-teatro, que mais tarde é aprimorada por Kurt Jooss, seu discípulo. Os conceitos desenvolvidos por Laban se encaixam nas mais variadas vertentes de se pensar o movimento, tanto na dança, como no teatro e também nos conceitos dos exercícios de Pilates.

A partir do desenvolvimento de novos conceitos em relação ao corpo na dança, outros nomes importantes começam a surgir. Isadora Duncan nasceu nos Estados Unidos em 1878 e desde cedo demonstrou a vontade de estudar e conhecer a dança. Contudo, não aceitou o academicismo do balé e compôs sua própria forma de dançar de acordo com a emoção. Para ela não havia importância na técnica e sua vontade principal era de sentir a natureza e a vida dançando livremente. Inspirava-se em modelos de vaso gregos utilizando para dançar uma túnica branca e desta forma movimentava-se de pés descalços. Duncan é considerada uma das pioneiras dentro da concepção da dança moderna. O corpo a partir de suas pesquisas é um ser livre que permeia a natureza e as experiências.

Loie Fuller (1862-1928) não foi exatamente uma bailarina, era atriz e através de uma pesquisa de trajes acabou descobrindo o efeito de projetores sobre suas peças de roupa. Esteve várias vezes no palco, porém sempre com o tema de suas roupas esvoaçantes em meio aos jogos de luz. Trabalhava o movimento de forma diferenciada gerando composições visuais.

Ruth Denis (1877-1968), também nome influente para a dança moderna, reelabora os princípios de Duncan sobre a movimentação interior e constrói através da meditação uma proposição corporal pré-determinada. Em conjunto com seu marido Ted Shawn, funda a *Denishawnschool*, em Los Angeles no ano de 1915, onde tinha como princípio ensinar aos bailarinos e bailarinas várias vertentes diferentes do movimento, como a dança moderna, o balé clássico, yoga, natação, entre outros.

Martha Graham, aluna da *Denishawnschool*, funda sua própria companhia em 1927 em que seus princípios de movimentação têm como base a tensão e libertação (*tension and release*). Ela não se interessava pelos modelos de aula de sua antiga escola, e desejava pesquisar o movimento de forma a entender o corpo dentro de sua própria pesquisa. Utilizava-se também em sua técnica a respiração como condicionante do movimento. Para Graham, o plexo solar era a fonte de energia para o movimento. De acordo com Bourcier (2001) as ações coreográficas de Graham têm significados sobrepostos. “A ação evidente narra uma sequência de fatos expostos elipticamente; a significação profunda, em função da qual são escolhidos estes fatos, atinge os traços permanentes da alma humana” (BOURCIER, 2001, p. 277).

Doris Humphrey (1895-1958) também foi aluna da *Denishawnschool*, desejando trazer outra forma de se pensar dança além das representações que havia estudado/ dançado. Para ela o movimento continha dois elementos principais de pesquisa, queda e recuperação. Para Humphrey sua técnica se resumia no princípio de afastar-se do equilíbrio e logo após retornar a ele, assim conectando-se com a força e estrutura musculares (BOURCIER, 2001).

Mary Wigman (1886-1973) foi a fundadora da escola alemã na dança moderna, assim como Humphrey e Graham nos Estados Unidos. “Sua visão trágica de uma existência efêmera é mostrada por um expressionismo violento em que para ela “[...]a vida parece-lhe

um esmagamento entre o peso de dois nadas” (BOURCIER, 2001, p. 296). Sua arte era caracterizada pelo ‘desespero e a revolta’ e o conceito de espaço opressor. Frequenta entre 1913 e 1919 a escola de Laban, trabalhando constantemente ao seu lado. Em 1913 compõe sua coreografia mais famosa *Hexentanz*. Wigman trouxe à dança expressão e alma. Hanya Holm (1893-1992) foi discípula de Wigman levando para os Estados Unidos o princípio de sua técnica, mas também com a influência do Jazz que recebia grande prestígio na época. Mesmo trazendo outra forma de ver a dança, Holm carregava a técnica de Wigman em suas aulas, enquanto desenvolvia uma nova visão coreográfica sobre a dança moderna (AGUIAR, 2019).

Kurt Jooss (1901-1979) estuda com Laban e acaba por apaixonar-se pela dança. Possuía inicialmente uma carreira musical e mais tarde acabou embrenhando-se pelo teatro até conhecer Laban. Assim, Jooss acaba trazendo a dança ao teatro criando sua escola de dança *Folkwag*, na Alemanha.

Jooss associou intimamente a dança ao teatro, mais particularmente à mimica, desde *A Mesa Verde*. Como para os americanos e para Wigman, a emoção profunda deve modular os movimentos do corpo. Quer que esses movimentos – aqui encontramos uma ideia de Dalcrose – sejam reduzidos aos mais característicos. Donde um estilo entrecortado por uma sucessão de imagens fortes, mas vivo e colorido, que chama de “essencialismo”. (AGUIAR apud BOURCIER, 2011, p. 301).

Os princípios do movimento de Wigman trarão grande influência para a dança de Alwin Nikolais (1910-1993), também tendo iniciado sua carreira como músico. Em 1939, Nikolais cria seu grupo de dança colocando muitas vezes seus dançarinos com trajes que contrastam com as luzes do teatro. “Nikolais utiliza a dança não pelo seu valor expressivo, mas como elemento móvel num universo irreal, onde a sensação reina como tal intensidade que por vezes faz nascer o sentimento” (BOURCIER, 2001, p. 303).

Observando o decorrer da história da dança moderna, percebe-se que o corpo vai muito além da técnica, surgindo como meio de expressão e de questionamentos intelectuais. A partir dos novos olhares e construções do corpo na dança no século XX, artistas puderam exprimir também temas sociais e políticos, questionando possibilidades do criar. O que é possível associar à chegada da dança moderna, são as possibilidades do mover em si, enquanto técnica corporal para dança, ampliaram-se, diversificaram-se,

contribuindo para novas concepções e manifestações de/para o corpo explorar movimentos e sensações do próprio mover. O corpo a partir de então não é apenas um objeto que representa movimentações, mas que as cria e desenvolve através de pulsões individuais. Conhecer o corpo como produtor de arte e indivíduo pensante proporciona à sociedade uma sensibilidade ao que está à volta. A dança moderna pode trazer estes conceitos à tona. De acordo com Aguiar:

Compreender o momento do surgimento e fundamentação da dança moderna permite apreciar atentamente os diferentes modos de olhar para o gesto e para o movimento corporal. Realça, portanto, a ideia de que a dança moderna, assim como as artes em geral, espelha sua época e, para além dos ideais que a regem, demonstra, em sua essência, a necessidade de interação entre forma e conteúdo, técnica e expressividade, ou, na linguagem filosófica, entre ideal e material (AGUIAR, 2019, p. 52.).

É a partir desse momento que o corpo toma uma maior visualidade. Mesmo com o desenvolvimento da dança acadêmica, o corpo permanecia inerte em sua liberdade. Com isso, a dança moderna foi de encontro à padronização do balé rompendo barreiras do corpo/biotipologia. Pode-se a partir dela perceber que o corpo que dança possui emoções e pulsões. A importância de constar a alma diante do corpo e vice-versa, permite com que exista uma maior amplitude diante do desenvolver artístico e coreográfico. Além disso, a dança moderna esteve constantemente em comunicação/conexão com as outras linguagens artísticas, entre elas a performance. Muitos bailarinos permearam essa linguagem visual, construindo preceitos importantes diante do entendimento do corpo na arte.

A DANÇA E A PERFORMANCE EM CONEXÃO DIALÓGICA

A performance, tem a capacidade de permear todas as linguagens da arte. Desta forma, pode-se concluir que todas elas possuem um instrumento em comum, o corpo. A dança esteve sempre alinhada e em diálogo com as artes visuais, seja na inspiração em obras de arte para a criação de espetáculos, com Isadora Duncan, tanto na montagem de cenários por artistas famosos, ou pela representação da dança por grandes pintores, como Degas. Esta ligação direta entre a dança e a performance iniciou-se na Bauhaus com Schlemmer, que trabalhava com dançarinos em suas performances, desenvolvendo teorias do espaço e suas construções imagéticas.

De acordo com Goldberg (2006), as demonstrações de performance de Schlemmer levaram o público à uma “dança matemática”, “dança espacial” e até a “dança gestual”. Os balés mecânicos da Bauhaus analisavam o homem mecanizado, criando assim diversas performances com bailarinos vestidos com trajes exóticos, dos mais variados materiais. A partir desses figurinos que delimitavam os corpos dos dançarinos, os movimentos realizados por eles eram transformados totalmente em relação ao que era considerado tradicional da dança. O *Balé Triádico* é o mais conhecido da Bauhaus, em que três bailarinos encenavam em dezoito diferentes figurinos, criando trajetórias e movimentações. Os alunos da Bauhaus estudavam euritmia e também os sistemas de notação de Laban e de Wigman, analisando os movimentos desenvolvidos a partir desses estudos. A Bauhaus teve grande influência no meio da performance, porém com a chegada da Segunda Guerra Mundial houve baixa produtividade artística na maior parte da Europa (GOLDBERG, 2006).

Na Dança das Ripas (1927), executada por Manda von Kreibitz, as ações de levantar e curvar os membros do corpo só podiam ser percebidas nos movimentos de ripas longas e finas que se projetavam a partir do corpo da dançarina. Outra performance que restringia os movimentos da dançarina era a Dança do vidro (1929), executada por Carla Grosch usando uma saia formada por um aro do qual pendiam filetes de vidro, a cabeça coberta por um globo de vidro, e levando nas mãos esferas de vidro (GOLDBERG, 2006, p. 97).

O *Black Mountain College* (1933), na Carolina do Norte reuniu vários artistas que continham o princípio que antes era abordado na Bauhaus. Em seu início, os artistas não possuíam uma direção de pesquisa, praticando basicamente performances improvisadas. A partir de 1936, a escola começa a tomar corpo, definindo que o objetivo não era formar alunos, mas desenvolver estudos acerca dos princípios básicos da arte. Entre as performances desenvolvidas no *Black Mountain College*, estava Dança Macabra, com dançarinos vestidos com máscaras e figurinos, em 1938.

A parceria entre John Cage e Merce Cunningham, em torno de 1940, comportou grandes frutos para a performance. Cage havia criado uma nova maneira de se construir a música, a partir dos ruídos diários dos quais vivenciava. Em seus concertos os músicos utilizavam garrafas de vidro, vasos, chocalhos, como instrumentos musicais. Para muitos o que Cage fazia era barulho, mas para ele era música. Cunningham foi aluno de Graham, porém deixou de lado a dramaticidade de sua mestra e considerou a dança uma movimentação

básica de saltos, caminhadas e gestos cotidianos (GOLDBERG, 2006). “Enquanto Cage observava que ‘cada unidade mínima de uma composição mais ampla reflete, como um microcosmo, as características do todo’, Cunningham enfatizava ‘cada elemento do espetáculo” (GOLDBERG, 2006, p. 114). Juntos desenvolveram várias performances e foram convidados também a participar de cursos na *Black Mountain College*.

Muitos dos artistas da dança que trabalharam com Cage e Cunningham, continuaram suas disposições artísticas dentro da performance colocando suas experiências e questões em seus trabalhos. Assim como os artistas visuais, os performers também tinham preocupações em relação aos objetos inseridos em cena e a vontade de unir a arte à vida cotidiana. Contudo, traziam uma preocupação com o espaço e o corpo, que ainda não havia sido uma discussão na prática dos artistas visuais (GOLDBERG, 2006).

A *Dancers Workshop Company*, criada no ano de 1955, nos Estados Unidos, continha bailarinos, pintores e arquitetos que exploravam concepções coreográficas incomuns, normalmente ao ar livre. Ann Halprin fundou a companhia ao lado de vários bailarinos, com o objetivo de explorar as possibilidades da dança moderna em relação às linguagens da arte. Nas performances apresentadas pela companhia, cada integrante poderia agir de acordo com os objetos colocados em cena, desenvolvendo movimentações independentes. “O sistema de Halprin implicava que tudo fosse colocado em esquemas gráficos, nos quais a combinação anatômica possível dos movimentos era passada para o papel e enumerada” (GOLDBERG, 2006, p.130). Em 1960 a companhia vai até Nova York e inicia um processo de performances e *happenings* na *Ruben Gallery* e na *Judson Church*. O grupo praticava exercícios cotidianos desde levantar e sentar, até carregar objetos, ao som das partituras de Cage. Com uma apresentação realizada na *Judson Church* em 1962, forma-se então o grupo *Judson Dance Group*, com integrantes como Trisha Brown, Lucinda Childs e Philip Corner. Todas as performances iam contra o virtuosismo técnico, glamour e artificialismo. Muitos artistas após a criação da *Judson Dance Group*, começaram a praticar suas performances que ficavam entre as definições de dança e *happenings*. O objetivo dos artistas da dança nesse período era desenvolver performances que tratassem de questões cotidianas e não formais. A discussão entre o corpo e o objeto tornou-se ampla naquele momento.

A performance e a dança nesse momento cruzam caminhos parecidos de pesquisa com o corpo e o espaço. Pode-se perceber que existe um momento em que não há mais como definir exatamente o que é performance e o que é dança, entrando assim em um campo de arte híbrida. Tanto a performance acrescentou à dança, como a dança trouxe experiências significantes à performance. As artes se entrelaçam de acordo com as necessidades de cada movimento levando assim às descobertas e desenvolvimentos corporais do artista. O corpo que dança visualiza a performance de forma direta com o movimento, ele torna-se consciente naquele espaço. Nem sempre a performance pede a movimentação, mas com ela pode experimentar diversas possibilidades contemporâneas.

O hibridismo propõe ao artista uma abertura maior ao que está a sua volta. Mas do que se trata o hibridismo nesta investigação? De acordo com Cristiane Wosniak (2015), a partir de uma leitura de Raymond Bellour (1990):

A hibridação seria a mistura de meios e de formas de representações ou linguagens, tais como gravura, cinema, fotografia, vídeo, música, dança, entre outras. Em sua obra *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo* (1990), o autor articula esta ideia à denominação 'entre-imagens', por entende-la como um espaço-tempo de passagem, de intervalo em potencial ampliando as redes de criação, pelas brechas ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre os diferentes tipos de linguagens/signagens. (WOSNIAK, 2015, p. 23).

Colocar em discussão a história da dança é poder compreender o corpo diante de suas facetas conceituais. Ao olhar para o corpo em movimento, leva-se ao início da ação humana e de como ela se desenvolve em cada indivíduo e sociedade, sendo possível então, problematizar as construções do corpo enquanto expressão e pensamento. Quando se propõe o estudo do corpo, veem-se múltiplas possibilidades a partir de suas interpretações.

As artes visuais comportam o movimento, principalmente com a linguagem da performance. Como apresentado anteriormente, a dança e a performance contêm grandes características em comum. É, de certa forma, difícil delimitar a performance à uma única linguagem, sendo que carrega em si diversos elementos e construções da arte. Falar de hibridismo artístico entre o corpo que dança e o corpo nas artes visuais é a questão chave que rodeia o próximo subcapítulo deste artigo.

O POSSÍVEL HIBRIDISMO ENTRE A DANÇA E A ARTE DA PERFORMANCE

Até este momento da reflexão o corpo foi abordado a partir de construções históricas discutindo as artes visuais e a dança. É crucial a compreensão acerca da história do corpo na arte, compreendendo suas construções, representações e performatividades, para que assim seja iminente elucidar discussões sobre esse corpo na arte contemporânea.

No campo das artes visuais o corpo artista, corpo esse que se constitui como obra de arte agindo e comunicando, emergiu na contemporaneidade como um sensor de experiências e um comunicador direto de sua obra. Este corpo artista não mais se move apenas no envolvimento das linguagens das artes visuais e necessita trazer para si tudo que o cerca. Principalmente na performance, em que o corpo artista age ocupando-se do espaço, aperfeiçoando movimentações e proporcionando ao público um corpo como objeto artístico. O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo.

A partir deste momento, o corpo artista que permeia outros campos da arte torna-se híbrido. Ele cria uma teia de informações que conectam sua mente, ao corpo e ambas ao mundo. Quando o corpo artista se envolve em meio à performance, a dança intervém como agente de grande importância formadora. Muitos dos corpos atuantes na performance pertenciam à dança, à arte do movimento. O corpo dançante também se faz híbrido, até porque ele também é um corpo artista. Para Jussara Setenta (2008):

Entende-se que, assim como tais proposições operaram transformações nos estudos da linguagem, elas também podem colaborar na área dos estudos do corpo, ajudando a entender melhor como, por exemplo, o corpo que dança está dizendo enquanto está fazendo a sua dança. Compreender a natureza dos proferimentos constativos e performativos, atentar para o diferencial entre ação/atuação, pode ajudar a tratar com mais clareza as diferentes danças que um corpo dança. Serve também para tratar o corpo como produtor de questões e não receptor/reprodutor de passos ordenados e, longe de pretender encontrar soluções e respostas definitivas, investigar de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo (SETENTA, 2008, p. 20).

Desta forma, ao se analisar o corpo dançante que age na esfera da performance, é relevante perceber as diferenças entre o representar algo, uma personagem e performar a partir de um conceito ou discussão artístico e social. Quando o artista apresenta uma

personagem, ele traz experiências, características, um corpo, uma construção inerente a ela. Diferente do performar a partir de um conceito, em que o artista desenvolve uma proposição a partir de uma visão para além do individual.

Quando o corpo dançante é desmembrado vê-se que ele vai além de uma pré-disposição de passos e traz novas signagens artísticas quando performático. A performance trouxe novas possibilidades à arte interligando linguagens e proporcionando ao corpo maneiras de se expressar diretamente ao espectador. Na arte contemporânea muitos artistas constroem suas ações performáticas atravessando diferentes linguagens artísticas. Um ponto principal sobre a linguagem performática a que se refere esta pesquisa e minha poética autoral é exercido no fato de que só ocorre a partir da presença de um público, a ação pede esse envolvimento do outro, não necessariamente como atuante conjunto, mas como um meio de contrapartida de energias e sensações.

A performance na contemporaneidade pede a discussão do agora, do que cerca esse corpo artista que necessita estar envolto em um conjunto de fatores, assim como explica Pereira (2014, p. 69): “na contemporaneidade as obras de relevância artística buscam justamente criticar e olhar atentamente o agora e necessitam primordialmente da postura do espectador. Sua maneira de existir enquanto arte encontra-se no aspecto relacional obra/público.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo discutir as possibilidades da arte híbrida geradas entre o corpo na dança e nas artes visuais que, em conexão dialógica e sem hierarquias, propõem a performance. Durante esse percurso de pesquisas, pode-se compreender o corpo performático e dançante diante de diferentes facetas, como um corpo também artista, político e questionador. Ao trazer o corpo que dança para as artes visuais percebe-se que a ligação entre os dois não é necessariamente direta, pois esse corpo não está obrigatoriamente presente nas linguagens visuais. Contudo, são linguagens que se complementam, e existem individualmente sem interferência de uma em relação à outra. Nesse âmbito fica evidente que cada linguagem da arte existe por si só, mas que o corpo artístico se faz presente em todas elas proporcionando diversas conexões.

Ao longo da investigação, houve a clara intenção de tentar elucidar, por meio de exaustiva revisão bibliográfica, alguns rastros históricos contextuais, localizando os diversos raciocínios que permearam o estatuto de corpo, dança, artes visuais e artes performativas. Quando se colocou a performance em discussão foi clara a percepção de uma linguagem híbrida, que promove laços dentro da arte. A performance é diferenciada na dança e nas artes visuais, mas o corpo dançante tem a possibilidade de construir dentro das duas linguagens. Ao sintetizar a história da performance dentro das artes visuais, viu-se que a dança esteve presente desde o início promovendo descobertas e conceitos. O corpo híbrido dançante não se move através da técnica e sim a partir de uma ideia. Por isso, ele atravessa linguagens diferenciadas, apropriando-se de conceitos e signagens emergindo construções artísticas significantes.

As concepções de arte híbrida da contemporaneidade e uma breve contextualização teórica desse termo foram discutidas em uma tentativa de demonstrar as conexões dialógicas entre o corpo significativo e significante quando em uma ação performática. O trabalho demonstra as grandes possibilidades de cruzamentos que podem existir a partir de corpo híbrido dentro da arte. A relação entre o corpo dançante e as artes visuais demonstra a capacidade do corpo artístico de vincular-se ao mundo trazendo novas propostas para o campo da arte.

Conclui-se que este estudo tentou demonstrar e discutir sobre a importância da performance para o corpo dançante na atualidade e que se abre a novas possibilidades de construções dessa linguagem pelo fenômeno da hibridação.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. In: ADES, Dawn. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

AGUIAR, Helen Cristiane de. **Emoção e interação em cena**. Curitiba: Appris, 2019.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX.** 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GISI, Juliana. **60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos.** Curitiba, 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins fontes, 2006.

LABAN, Rudolf von. **O domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX.** Petrópolis: Vozes, 2011 (p. 541-565).

PEREIRA, João Pedro Canola. **Corpo Híbrido: corpo cotidiano e o corpo artístico na prática da performance art.** 2014. 79 f. Dissertação (Pós Graduação em Artes) - Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, Instituto de Artes UNESP.

PIGNATARI, Décio. Signagem da televisão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTAELLA, Lúcia. 2007. Pós-humano: por quê?. **Revista USP.** 74 (ago. 2007), 126-137. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i74p126-137>.

SENRA, Stella. Corpos, cinema e vídeo. In: MATESCO, Viviane. **O Corpo na arte contemporânea brasileira.** São Paulo: Itaú Cult, 2005 (p. 163-169).

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008.

WOSNIAK, Cristiane. **O documentário poético performático e a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma: Pas de Deux Wenders-Bausch.** 2015. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba.

Recebido em: 13/06/2020

Aceito em: 20/07/2020