PERFORMANCE DOIS PONTO ZERO

Naira Ciotti
Professora-performer, docente do Departamento de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

Resumo: Este texto é o resultado do workshop teórico e prático ministrado por mim durante o evento chamado Conexão XXI – Festival Cênico, promovido pelo Departamento de Artes Cênicas - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, um lugar privilegiado para discutir as relações problemáticas entre cena e tecnologia.

Palavras-chave: performance; corpo; tecnologia.

Abstract: This text is the result of a workshop (theoretical and practical) that I conducted during an event called Connection XXI, sponsored by the Theater Department - Center of Humanities, Arts and Literature - CCHLA of the Federal University of Paraíba - UFPB, a privileged place to discuss the problematic relationship between scene and technology.
Keywords: performance; body; technology

Introdução

Gostaria de começar citando a existência de não–lugares, um tema bastante discutido por meus alunos de pós-graduação, preocupados com o lugar da performance na cena contemporânea.

Marc Augé, antropólogo francês, define o termo da seguinte maneira: "São espaços onde não se pode vislumbrar nenhuma relação social, onde nenhum passado partilhado se inscreve" (AUGÉ, 2010, p. 37) Perdoem-me pelo trocadilho, mas, em nossa condição contemporânea a questão do não-lugar é responsável pela discussão sobre a mobilidade.

Tecnologias

Um primeiro diagnóstico que abordaremos é a constatação de que as tecnologias possam criar um entorpecimento gerado pela "auto-amputação" da consciência humana. Como se, pelo fato de termos nossas relações mediadas pelas máquinas, perdêssemos aos poucos nossa capacidade de nos emocionarmos, indignarmos diante de constantes choques em nossa sensibilidade promovidos pelo excesso de informação. Podemos dizer que, ao contrário, nossa vida tem sido bombardeada pela insensibilidade do excesso de informação desnecessária, como extensos boletins sobre a situação climática, que expõe eventos naturais, que vislumbramos tranquilamente de nossas janelas, ou como acontecimentos jornalísticos. Basta-nos pensar que os jornais da TV e Internet dedicam boa parte de suas pautas às chuvas, ou ao frio, ou mesmo à velocidade do vento. Podemos viver sem essas informações. Ou melhor, podemos pensar que essas informações desprovidas de

uma inteligência que as conecte com algum fato interessante em nossas vidas são, como muitos outros dados informacionais, eventos sem a menor possibilidade de interferir em nossas consciências.

Um diagnóstico positivo nos diz que as máquinas assumem para lidar com o choque da guerra, da urbanização, da modernidade – circunstâncias que explicitam nossa fragilidade. Essa frase pode ser dividida em três partes, pelo menos: 1) é positivo que as máquinas assumam tarefas que, para nós, seriam demasiadamente fatigantes ou que nos expusessem a perigos imensos; 2) com a precisão e calma típicas, as máquinas sempre funcionam, desde que lhes proporcionemos a energia necessária e as conexões com as redes de que necessitam para processar suas funções; 3) cabe a nós, e é uma de nossas tarefas mais importantes, preocuparmo-nos com a geração dessa energia e com a manutenção das conexões das redes em funcionamento. Essas são, de uma forma paradoxal, as tarefas que os seres humanos mais se interessam em realizar atualmente e que levam, com quase toda certeza, a mais guerras pelo poder sobre as fontes de energia, mais urbanização e, com certeza, um incremento na importância do estilo de vida dito moderno.

Diante desses dois diagnósticos entendemos que os artistas que lidam com as tecnologias, e que conceituam sua pesquisa como Estética Tecnológica trabalham um espaço operatório de questionamento do contexto tecnológico e social: as diferenças, as discórdias sociais, o espetáculo, o monitoramento, a política, a coerção social.

No século XXI, observamos a instauração de uma produção artística que não está livre de ideologias ou posições políticas, em que o contexto social é parte fundamental do objeto de arte.

Objeto de arte

Um pouco antes do início do século XX, desde o Impressionismo, artistas descobriram que o mundo nunca era o mesmo. A cor, por exemplo, dependia da percepção, da competência do corpo para capturar imagens com luzes e sombras diferentes a cada segundo. Quando os próprios corpos-artistas passaram a agir como suporte ocorreu uma ruptura na Arte Moderna através da qual instaurou o contemporâneo e a performance arte, irrevogavelmente.

O artista russo Kasimir Malevich afirmou que, ao tirarmos o objeto da cena da representação, o que se evidencia é o processo. A partir daí tudo muda, pois as vanguardas do início do século XX, avançam as pesquisas em direção às hibridações entre o corpo e a máquina.

Para o artista francês Marcel Duchamp, forma, é uma maneira de significar e projetar sentidos maquinicamente. É um objeto anônimo, mas, ao mesmo tempo, um gesto que só o artista pode realizar. Na obra de Duchamp, o corpo é um objeto de investigação porque suas obras são gestos, atos, na invenção dos *ready-mades*, dos jogos de palavras lançados

sob o pseudônimo andrógino de *Rrose Sélavy*, do filme *Anémic Cinema* (com Man Ray, pintor e fotógrafo norte americano, e a participação nos movimentos Dada e Surrealista).

A noiva despida por seus celibatários, mesmo ou o *Grande Vidro* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923, Óleo, verniz, folha de chumbo, arame, chumbo e poeira em dois painéis de vidro) assemelha-se a uma vitrine ou janela. Por sua transparência e escala, o espectador o considera parte do ambiente. O observador pode enxergar através dele. O escritor mexicano Octavio Paz descreve o Grande Vidro como as etapas do funcionamento de uma máquina:

> A Noiva envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico, por meio do Letreiro de Cima. Despertados pela descarga, os Moldes se inflam e emitem, por sua vez, um gás que, após várias peripécias, passa pelos sete cones do Tamis, enquanto o Carrinho Ambulante recita as suas monótonas litanias. O fluido, filtrado pelos Cones e convertido em um líquido, chega até as Tesouras que, ao fecharem-se e abrirem-se, dispersam-no: uma parte cai na "região dos salpicos" e a outra, explosiva, dispara para cima e perfura o vidro (zona dos tiros de canhão). Neste instante, a noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas. Fim do ato. (PAZ, 2002, p. 35)

Em Duchamp, os corpos são máquinas sem vestígios humanos. No entanto, seu funcionamento é sexual, são máquinas de símbolos. O objeto é uma metáfora. A reflexão de Duchamp sugere que as coisas manipuladas pelo homem tendem a fazer sentido. Sua obra demonstra um trabalho sobre a parte interna de um objeto e a auto-análise.

A prática do ready-made exige um absoluto desinteresse. A pureza de Duchamp reside na renúncia em escolher o objeto. As atitudes e os objetos produzidos por Duchamp podem ser considerados um trabalho com o acaso. Os objetos cotidianos passariam a receber a atenção do artista que lhes adiciona sua marca. Suas atitudes, textos e objetos transformam acaso em acontecimento. Ao produzir uma série de intervenções que consideram o espaço da galeria como uma peça a ser manipulada pelo gesto do artista e pelo corpo do espectador, Duchamp inaugurou uma área da arte que ainda não havia sido explorada: a invenção do contexto.

Futurismo e tecnologia

No princípio, os futuristas russos e italianos destruíram o verbo e a sintaxe. Era o começo do século XX e eles seriam os primeiros a estabelecer relações entre sons, sinais gráficos e espaço. O Futurismo foi um movimento artístico europeu influente entre 1909 e 1914, com origem na cidade de Paris. Os italianos, liderados pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tornam-se fascistas, enquanto os russos, tendo à frente o poeta russo Vladimir Maiakovski (1894-1930), usam o teatro para difundir suas ideologias, entre elas, o comunismo.

Nas suas obras, os futuristas fizeram a exaltação do mundo moderno, da beleza da velocidade e da energia, do dinamismo, da vertigem febril e, inclusive, da beleza bélica. Eles declararam amor pela velocidade e pelo

perigo, advogando a agressão e a destruição, clamando pelo desmantelamento dos museus, bibliotecas e academias, instituições dedicadas à preservação e ao prolongamento do passado. Na criação literária, seus conceitos foram decisivos para o nascimento da poesia concreta de 1950. De acordo com o poeta Augusto de Campos, a poesia concreta, apoiada em duas outras expressões-chaves da arte contemporânea – verbivocovisual, do escritor irlandês James Joyce, e klangfarbenmelodie, do compositor austríaco Anton Webern –, tornou-se uma literatura, por tradição, visual, com algumas experiências no campo da expressão oral.

De modo interessante, o artista e pesquisador de arte e tecnologia brasileiro Eduardo Kac afirma que, no Futurismo, a expressão do movimento passaria pela dissolução das estruturas sintáticas e semânticas tradicionais, pela expressão totalmente livre e pelo aproveitamento da palavra enquanto elemento sensível.

O movimento Futurista advogava em defesa da participação das máquinas no universo poético da arte e, sobretudo, a idéia de movimento trazida por elas. No texto do primeiro Manifesto Futurista, ao qual seguiram-se muitos outros, Marinetti considera seu grupo como sentinelas avançadas defronte do exército de estrelas inimigas. Essas imagens foram declamadas nas *seratas* Futuristas, as performances públicas dos manifesto artísticos, realizadas em teatros. Na forma de discursos e polêmicas incentivando a coragem e o movimento, as performances futuristas se pareciam com comícios públicos, onde aconteciam leituras de poemas, demonstrações de nacionalismo exacerbado e de violência, inclusive vindas do público que não hesitava em participar, atirando objetos nos artistas.

A atitude dada

Lançado na Suíça, durante a primeira guerra mundial, o Manifesto Dada foi lido na abertura da sua primeira *soirée* em Zurique, em 14 de julho de 1916, por um grupo de poetas e pintores pacifistas. O início do Dadaísmo é um espetáculo, um musical montado pelo poeta alemão Hugo Ball (1886-1927), um dos criadores, em Zurique, num prédio que, durante o dia, era um laticínio, mas, à noite, era palco de estranhas e polêmicas manifestações: o Cabaret Voltaire: "Acho errado dizer que o Dadaísmo, o Cubismo e o Futurismo assentam num fundo comum. Estas duas últimas tendências baseavam-se sobretudo na idéia de aperfeiçoamento técnico ou intelectual, ao passo que Dada nunca se baseou em nenhuma teoria e não foi mais do que um protesto". Este texto, escrito pelo poeta romeno Tristan Tzara (1896-1963), em 14 de abril de 1923, enfoca a diferença entre o Dada e o Futurismo, destacando a ausência de programa do primeiro. Dada é revolta, eles cantaram e argumentaram em reação ao holocausto da guerra. As suas provocações não eram puramente destruidoras e gratuitas, mas sim uma tentativa de abalar o público bem comportado, disposto a divertir-se. O Dadaísmo é uma luta pela expressão direta

e, sob este aspecto, está completamente de acordo com o Surrealismo.

Segundo o escritor húngaro Arnold Hauser (1892-1978), a estratégia Dada consistia na sua resistência às seduções de formas prontas a serem usadas e dos convenientes clichês lingüísticos. A derrocada moral de 1914-1918, que se seguia a décadas de crescimento econômico, de triunfo da ciência e de vanglórias imperialistas, nacionalistas e patrióticas, viera questionar manifestamente todos os alicerces da sociedade burguesa e da ideologia.

Dada tem como uma das principais características a declamação. Os dadaístas trabalharam a performance numa idéia de atitude e em seus próprios eventos adotavam uma postura de acinte ostensivo ao público. Tinham o objetivo claro de provocação. O poeta, escritor e filósofo alemão, Hugo Ball havia defendido em Munique, sob a influência de Kandinsky, uma arte total, chamando essas manifestações de *obra conjunta*. Lidando com todos os sentidos, os dadaístas promoviam a correspondência entre as diversas artes. O pintor russo induziu-os a diversificar os espetáculos, incluindo neles exposições, que apresentavam conferências, leituras e danças ao lado dos quadros e visavam combinar representação, composição dramática, cor e som num único evento.

O espaço percebido

Além do Futurismo e do Dada, a Bauhaus influenciou toda uma geração de arquitetos e artistas plásticos e foi também considerada um laboratório da vanguarda da época. Fundada pelo arquiteto e urbanista alemão Walter Gropius (1883-1969), a escola tinha como premissa abolir a separação entre arte e produção industrial.

Criada em 1919, em Weimar, a Bauhaus foi transferida para Dessau em 1925 e, de lá, para Berlim em 1932. Em abril de 1933, sob o governo nazista, a escola foi definitivamente fechada. Grande parte de seus professores e alunos saiu do país rumo ao exílio.

O pensamento abstrato dominava as aulas da Bauhaus e a produção de seus professores-artistas. Conta-se que o pintor suíço Paul Klee (1879-1940) e Kandinsky, ao ministrarem aulas sobre a Teoria da Forma, utilizavam seus próprios quadros para a explicação. A abstração nas artes visuais refere-se a uma nova concepção acerca da espacialidade das imagens.

O teatro total

Nas primeiras décadas do século XX, a curiosidade dos artistas de diversas áreas voltou-se para as possibilidades da encenação dramática, campo onde era possível combinar diferentes linguagens. A obra de arte total, termo derivado da ópera do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), associa-se a um local de intersecção e síntese de todas as artes.

Kandinsky defendia uma obra de arte que pudesse ser traduzida em diversas linguagens, através de seus conceitos básicos

e suas estruturas mínimas. Em 1922, escreve *Ponto e linha sobre o plano*. Neste livro, o autor serve-se de exemplos da linguagem musical para estabelecer os parâmetros para uma gramática das formas, chegando a falar em sonoridade das linhas, por exemplo.

No entanto, a arte como totalidade não pode ser reduzida a um processo cumulativo que combina duas formas de arte ou mais. É uma ambição legítima da parte do artista querer completar uma forma de arte com outra, mais do que uma necessidade metódica da criação.

A Bauhaus também vai expressar as idéias de comunicação entre a arte e a vida na obra arquitetônica do Teatro Total, projetado por Gropius, em 1926. A maquete do projeto, exposta em Paris, em 1930, representou um grande avanço na arquitetura do espetáculo, apesar de não ter sido edificada. Para ele, o teatro tem função preponderante de promover a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, platéia, atores e espectadores.

Oskar Schlemmer, pintor e diretor teatral alemão (1888-1943), considerava o desenho e a pintura da ordem do intelectual e o teatro da ordem da experimentação sensorial; a clássica relação entre Apolo e Dionísio. Enquanto a pintura era filosófica e racional, as performances seriam o lado prático da investigação da forma no espaço. Ele desenvolveu notações para suas criações teatrais descrevendo, num único plano bidimensional, em vários layers, as etapas de ação, os movimentos dos bailarinos etc. Esses diagramas de ação de Schlemmer eram usados para planejar e arquivar cada uma das performances da Bauhaus que ele dirigiu.

As pesquisas da Bauhaus também relacionavam arte e tecnologia, os ateliês de teatro foram os pioneiros na "mistura" de corpos com máquinas, os chamados Balés Mecânicos, onde o corpo humano era substituído por objetos diversos, como lâmpadas, por exemplo. Herdeira das experiências do Futurismo e do Construtivismo, a produção cênica de Schlemmer, como o Balé Triádico, metamorfoseava a figura humana em objetos mecânicos. Ele acreditava que as restrições ao movimento criadas pelos figurinos forçava os atores a movimentarem-se como marionetes direcionadas por cordões, ou melhor definindo, impulsos livres da interferência humana (GOLDBERG, 1979).

A pesquisa de Schlemmer demonstra sua transição da superfície pictórica bidimensional, relevos e esculturas, até chegar à plástica animada do corpo humano. Ele utilizava a idéia de espaço percebido. Sua obsessão pela relação entre o teórico e o prático no fazer artístico foi chamada pela historiadora norte-americana Roselee Goldberg de *live art*. A arte total exigia a colaboração do público.

Corpo e tecnologia: reaprender

A partir dos anos 70 ocorre uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro: a valorização da autonomia da cena e

a recusa a qualquer tipo de "textocentrismo". Subvertem-se de modo radical as heranças formais dominantes – a operação épica empreendida por Brecht fez o conceito de drama sofrer uma expansão. Os modelos para a nova cena do fim do século XX são baseados no projeto não-mimético de Artaud. Autores como Lehmann vão denominar a cena do século XXI de pós-dramática, pós-brechtiana. Que tenta levar adiante um projeto de desapassivamento do público, de ativação perceptiva com base na exposição do teatro em sua realidade.

Não se trata mais do drama burguês, baseado no diálogo intersubjetivo e na forma de um presente absoluto e contínuo. O abandono de qualquer intenção mimética é o projeto do teatro contemporâneo: rompimento com as grandes narrações, figurações e cosmovisões.

O teatro contemporâneo é aquele que realiza a poética da morte, já nomeada por Kantor e que amplia seu sentido diante da obsolescência da vida das tragédias da TV. Uma poética da morte se configura pela tentativa de criar um espaço-tempo comum da mortalidade. O corpo é visto em seu presente de dissolução, que gera implicações éticas, afetivas e históricas.

O processo dramático se dava entre os corpos. O processo pós-dramático acontece no corpo. Isso interdita toda representação ou interpretação placidamente apoiada no corpo como mero intermediário. Aparece uma nova tarefa para os pesquisadores da cena: os corpos.

Encarnado ou incorporado (no sentido de *embodiment*), é no gesto da experiência humana que – buscando uma aproximação entre as ciências cognitivas – a neurociência e a filosofia vão compreender as possibilidades vivenciadas. Tanto a ciência como a arte contemporânea atestam a gênese do movimento no ato mesmo em que é experienciado pelos artistas da performance, ou seja, a partir de uma categorização instantânea e eficiente do mundo ao redor, comprovando o papel da performance como manifestação das questões do nosso tempo.

Teatro e tecnologia

Em termos de evolução do teatro, a relação entre a tecnologia e a cena parecem-nos já familiares. Pensamos em Craig, que sonhava com um teatro liberto das múltiplas limitações impostas pelo autor e pelo ator em detrimento do poder criador do encenador:

> Neste teatro utópico, reformulando o espaço, em constante mutação, graças a um jogo conjugado da iluminação e volumes móveis. Os personagens ficariam reduzidos a silhuetas, puros volumes vivos encarregados de animar através de alguns movimentos rigorosamente elaborados e controlados. (ROUBINE, 1998, p. 140)

Decerto nós podemos reinventar essa história da tecnologia da cena, inserindo questões ainda não discutidas e, todavia, presentes em nossas salas de ensaio. Sabemos que muitos de nossos pensamentos sobre teatro e tecnologia são contrastantes e, por que não dizer, paradoxais. Pois os termos que

nos levam a entender o corpo parecem ser um objeto num contexto que podemos chamar tecnológico. Tecnologias fazem parte do dia a dia de todos os encenadores e, no entanto, os artistas que lidam com as novas tecnologias parecem estar distantes do teatro. No final da década de 2010, na cena teatral e na dança, se tivermos nosso ponto de vista na performance, perceberemos que os papéis do sujeito e objeto de arte estão invertidos. Segundo Zizek, aquilo que entendíamos como sujeito passa a ser a atividade de sujeitar-se ao inevitável e cabe aos objetos, objetarem, perturbarem o funcionamento tranqüilo das coisas: "O sujeito é definido pela passividade fundamental e é do objeto que vem o movimento – é ele que incomoda" (ZIZEK, 2008, p. 31).

O contemporâneo, sob a aura da modernidade, marca as grandes passagens nas quais o texto alarga-se em hipertexto. Polifonia de vozes, alteridades do encenador e do performer assinalando a contaminação do múltiplo, alternância de fluxos. Esse lugar de experimentação que é o meio, ou o estado nômade da ciência é rizomático. Podemos contar com o auxílio de Fabio Nunes que informa em seu livro que a evolução do objeto de arte é que na contemporaneidade ele é pensado como elemento indissolúvel de seu contexto, desse processo surgem novas formas de cena: performances, manifestações, colaborações e outras situações onde são estabelecidos intercâmbios. Os trabalhos terão como foco prioritário seu contexto. Contexto no sentido mais geral, que parte da própria estrutura institucional da arte, levando em consideração características socioeconômicas e políticas da sociedade que recebe o objeto artístico, bem como dos atores envolvidos.

Conclusão

A dificuldade de citar no corpo do artigo minha maior referência me levam a fazê-lo no final. Não posso deixar de mencionar os textos que geraram esse encadeamento teórico, que busca conectar a história da arte conceitual e as tecnologias com as problemáticas da cena contemporânea. Minha maior inspiração foi o livro de meu colega Fábio Nunes intitulado "Ctrl+Art+Del: distúrbios em arte e tecnologia" recentemente lançado, o termo Performance 2.0 deste artigo surgiu a partir de sua definição de Web 2.0, como vemos abaixo:

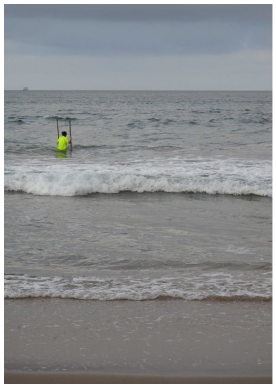
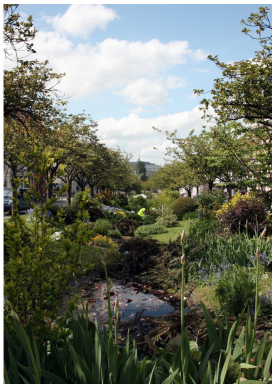
> Web 2.o é um termo hoje banalizado como sinônimo de sites interativos que possibilitam a participação dos indivíduos ou possuem conteúdo diferenciado – como sites comerciais que colocam à disposição campos de comentários aos produtos que oferecem ou apresentam os mesmos conteúdos de uma página convencional no formato de um blog. Estratégias comerciais à parte, essa nova versão da web, que não significa necessariamente uma mudança técnica como o termo pode sugerir, e sim uma nova concepção de uso da rede – posiciona o antigo "leitor" da web em um ativo produtor de conteúdos, um indivíduo que não está apenas disposto a buscar informações, mas também em produzi-las. (NUNES, 2010, p. 99)

Performance 2.0 se propõe a ser um deslocamento aparente do objeto causado pela mudança do ponto de observação, permitindo uma nova linha de visão. Pensei nisso quando

acessei, a partir do site de Bob Wilson[1], o encenador norte-americano, no link Watermill Center – que é um Laboratório Internacional de Performances que promove residências artísticas; o blog performático Sober & Lonely[2], trabalho de performers da África do Sul, que fizeram residência em junho de 2010 e se auto-definem como *Experimental performances in form of a blog at www.soberandlonely.com.* Ou seja, nos deparamos agora com uma nova fase da performance, que se utiliza das redes sociais para criar *blog-performances*:

> After two years of long-distance, telepathic performance – with **Robyn Cook** in Africa and **Lauren von Gogh** in Europe – the artists used a Watermill Center spring residency for *Sit, Sit, Sit, Sit*, in which they shared the same physical space for the first time. They inhabited New York City and the East End of Long Island, in addition to the Watermill Center facility and grounds, to undertake a series of experiments and performances relating to their attempts at creating a telepathic connection. Sober & Lonely documented their experience via a range of media including live performance, sound, text and photography in a free public event at Watermill on Saturday, June 12.[3]

Explorando a produção dessas jovens artistas nos encontramos com uma série de vídeos e fotos-blog que têm como conceito a ideia expressa nas fotos abaixo:

Robyn Cook, em Durban, África do Sul, e, à direita, Lauren von Gogh em Gent, Bélgica.

> The post represents a constant visual dialogue between the two far-flung artists. The geographical distance between then is often palpable, as in a picture of two people on a beach with the headline: "This is where I waited for you, but you never arrived".[4]

A ideia de busca da aproximação através da distância, esse paradoxo, tem interessado sobremaneira outros laboratórios de performance. Um recente trabalho realizado junto com meu amigo Vicente Martos, intitulado *Nós*, consistiu na exploração de um mecanismo 2.0, o Skype, para ser o palco de nossa performance colaborativa[5]. Nessa

1 http://robertwilson.com - acessado em

2 http://watermillcenter.org/residency/soberlonely - acessado em

3 "Após dois anos de uma performance telepática de longa distância, com Robyn Cook na África e von Lauren Gogh na Europa, as artistas usaram uma residência de Primavera em Watermill Center para desenvolver *Sit, sit, sit, sit*, em que partilharam o mesmo espaço físico pela primeira vez. Elas habitaram Nova York e East End de Long Island, para realizar uma série de experimentos e performances relacionadas às suas tentativas de criar uma ligação telepática. Sober & Lonely foi a documentação de suas experiências através de uma gama de materiais, incluindo performances ao vivo, som, texto e fotografia em um evento público gratuito no Watermill no dia 12 de junho de 2010."

4 "O postal representa um constante diálogo visual entre os dois artistas distantes. A distância geográfica então muitas vezes é palpável, como em uma foto de duas pessoas em uma praia com a manchete: 'Aqui é onde eu esperei por você, mas você nunca chegou'."

5 O trabalho consta de transmissão simultânea entre as cidades de São Paulo e Natal. Dois performers, Vicente Martos e Naira Ciotti, atuam simultaneamente em frente a uma

primeira fase do projeto nos reencontrávamos, ele em São Paulo e eu em Natal, para explorarmos aquilo que conceituamos como **rostidades**: "O rosto é uma política" (DELEUZE, 1996, p. 50).

Naira, em Natal.

Vicente, em São Paulo.

câmera que captura as imagens. Essas imagens são transmitidas entre as duas bases através de software Skype com tela expandida. A base que transmite a imagem de São Paulo recebe ao mesmo tempo as imagens de Natal. Os procedimentos se dividem em três etapas. Nas duas primeiras, as imagens das duas bases são transmitidas via video-streaming. Na Terceira, a transmissão passa a ser de um só corpo sob a projeção das imagens do outro. A idéia é criar um espaço onde os corpos sejam sobrepostos um no outro. O trabalho é realizado em duas bases distintas dos receptores/espectadores." MARTOS, Vicente, Correspondência pessoal do autor, 2010.

Nessa pesquisa sobre a cena contemporânea em sua aproximação com a performance, conectamos arte e teatro, corpo e tecnologia. A arte na estética tecnológica cria modelos simbólicos de seu tempo (NUNES, 2010). O teatro se transforma de cena fragmentária em teatro midiático onde o repertório midiático molda o discurso, o gestual e os padrões emocionais da vida cotidiana, expostas de modo teatral (LEHMANN, 2007).

A performance, essa outra cena se manifesta sempre em rede: "Coletividade em sistemas que se constroem a partir de baixo" (NUNES: 2010, 50) e tem como característica a oscilação de definição: ser uma criatura única e uma multidão. A performance engloba atividades emergentes em diversos campos, como a presença, o tempo e o espaço. Podemos dizer que os trabalhos de performance são complexos sistemas adaptativos que mostram comportamento emergente, pois eles têm simultaneamente micro-comportamento individual, ou seja, o performer individualizado, e o comportamento global, expresso pelos coletivos de criação, as estratégias colaborativas e a pedagogia. O texto alarga-se em hipertexto: polifonia de vozes, alteridades do encenador e do performer (COHEN, 2004) assinalando a contaminação do múltiplo, alternância de fluxos. Esse lugar de experimentação é o meio – ou o estado nômade da mobilidade.

Diante dos progressos da ciência, da emergência de um mundo humano co-extensivo ao planeta como um todo, diz-nos

Augé, tudo se passa como se recusássemos diante da necessidade de reorganizá-lo, uma parte da humanidade se angustia sobre essas mesmas conquistas: um dia será preciso tomar consciência... de que a mobilidade é a primeira condição para uma educação real e uma apreensão concreta da vida social (AUGÉ, 2010).

Artigo recebido em 20 de novembro de 2010.
Aprovado em 08 de dezembro de 2010.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc *Por uma antropologia da mobilidade***.** Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CIOTTI, Naira. *O híbrido professor-performer: uma prática*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo, 1999.

CIOTTI, Naira *Webmuseum: performance e espaço colaborativo*. 2005. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo, 2005.

DELEUZE, G. *Mil platôs- capitalismo e esquizofrenia***,** vol. 3, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

GOLDBERG, RoseLee *Performance Art: from futurism to the present*. New York: Thames and Hudson, (1979), 1995.

GREINER, Christine AMORIN, Cláudia (org.). *Leituras da morte.* São Paulo: Anablume, 2007.

JOHNSON, Steven. *Emergência: a dinâmica da rede em formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., (2001) 2003.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify, (1999) 2007.

NUNES, Fabio Oliveira. *Ctrl+art+del: distúrbios em arte e tecnologia*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe.* São Paulo: Boitempo, 2008 (2006).