

Plateia durante o evento Da Casa – Ciclo de Ações Performativas. Fotografia: © Fred Medeiros, 2003.

COMUNIDADE X AUTOFAGIA – DESAFIO E RESISTÊNCIA

(ou Como Construir Uma Pangéia de Nossas Ilhas)

CRISTIANE BOUGER

COMUNIDADE X AUTOFAGIA – DESAFIO E RESISTÊNCIA (ou Como Construir uma Pangéia de Nossas Ilhas)

Cristiane Bouger

O objetivo deste artigo é realizar um registro histórico e análise crítica sobre o Ciclo de Ações Performáticas, realizado na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento durante o ano de 2003, e seu papel para a construção¹ de uma comunidade artística na cidade de Curitiba. Parte de conceitos sobre trabalho em processo, identidade e a cena contemporânea.

O termo comunidade data das teorias sociológicas do final do século XIX, mais notavelmente, da distinção do sociólogo alemão Ferdinand Tönnies entre *Gemeinschaft* (comunidade de cidades pequenas ou rurais, em contato intenso e permanente) e *Gesellschaft* (sociedade de massa com muitas relações, porém superficiais).² Na década de 1970, o historiador americano Thomas Bender, ao contrário dos sociólogos que discursavam acerca do fim da comunidade americana,³ optou por “reconceituar comunidade, indicando que não é uma forma social estática que está desaparecendo, mas, antes, que formas novas, dinâmicas e sobrepostas de redes em pequena escala apareceram” (BANES, 1999, p.56).

Em Curitiba, é difícil falar em comunidade artística, já que não existe o hábito ou a cultura do diálogo sobre os interesses e necessidades em comum num âmbito mais amplo, seja este político, estrutural ou artístico. A segmentação de grupos é facilmente verificada e percebida rapidamente por artistas vindos de outras regiões do País, que já agregam interesses e percebem a importância da existência de ações capazes de articular e fortalecer, artística e politicamente, suas respectivas produções locais (os movimentos Arte Contra a Barbárie,⁴ de São Paulo e o cenário musical de Porto Alegre⁵ são algumas ações que servem como exemplo, embora não indiquem necessariamente a existência de comunidades artísticas).

Faz-se importante enfatizar que ao falar em criação de uma comunidade artística, refiro-me especialmente a ações capazes de engendrar um ambiente favorável à construção de um pensamento que privilegie a investigação estética e o fortalecimento da arte local (seja no âmbito artístico

ou econômico), respeitando as especificidades e singularidades de seus componentes, mas não se isentando de uma análise rigorosa e não evasiva sobre esta mesma produção.

Nesse sentido, o Ciclo de Ações Performáticas foi um evento capaz de empreender o início de uma transformação potencial. Abrigou diferentes artes, tendências e

[1] Uso o termo ‘construção’ porque em Curitiba não experienciamos uma ‘comunidade artística’. O que existe em nossa cidade é uma ‘classe artística’ sendo, também, o termo corrente utilizado pelos artistas locais.

[2] Segundo o sociólogo americano Thomas Bender, os modelos ideais de Tönnies foram interpretados erroneamente pelos sociólogos americanos do século XX, que o compreenderam como uma linha evolutiva comunidade–sociedade, na qual a história da comunidade se decompõe, evoluindo inevitavelmente para a sociedade. Bender, por sua vez, irá discordar desta interpretação, preferindo prestar atenção aos padrões de relacionamentos e interações humanas, sem impor um quadro linear comunidade–sociedade. (ENGERMAN, David. Neglected Book, artigo on-line s/d sobre o livro *Community and Social Change in America*, de Thomas Bender, 1978.)

[3] Referente ao modelo puritano de comunidade, ligado fortemente por laços comuns de religião, trabalho e família.

[4] O Movimento Arte Contra a Barbárie é um movimento apartidário, formado em 1999 e que congrega livremente cidadãos ligados ao teatro e à cultura, interessados na reflexão e desenvolvimento de uma política cultural pública e democrática nos níveis federal, estadual e municipal. Artistas, intelectuais e grupos de várias tendências estéticas e ideológicas uniram-se diante de um mínimo denominador comum: o entendimento de que o exercício do Teatro implica em ética e compromisso social. Em 26 de junho de 2000, o Movimento lançou seu Terceiro Manifesto, assinado por mais de 600 artistas, intelectuais e produtores culturais presentes ao evento no Teatro Oficina, em São Paulo. Como uma das propostas de ação, o Movimento inaugurou, em julho de 2000, o Espaço da Cena, encontros públicos quinzenais, gratuitos, destinados a aprofundar a reflexão sobre as necessidades da produção artística e como propiciar amplo acesso da população aos bens culturais. Já no primeiro Espaço da Cena, nasceu o grupo de trabalho que desenvolveu o projeto de lei, Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, apresentado pelo então Vereador Vicente Cândido e aprovada como lei na gestão da Prefeita Martha Suplicy, em 2001, sancionada em janeiro de 2002. (Fonte: revista eletrônica *Fomento ao Teatrol* Consultoria: Márcia de Barros)

[5] Porto Alegre caracteriza-se como um dos mais destacados centros de produção roqueira auto-sustentável do País. A cena musical da cidade foi se consolidando ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, mas já em 1967 existiam mais de cem bandas atuantes na cidade. (Fontes: pesquisa *in loco* e a revista eletrônica *Senhor F – A Revista do Rock*, por Fernando Rosa)

estéticas, possibilitou o debate sobre a produção local, criando, por vezes, atritos ou diálogos ainda evasivos, mas sobretudo, promovendo o contato entre os artistas e suas investigações.

Através desta análise, não pretendo enaltecer a arte apresentada durante os eventos, mas sim, refletir sobre a iniciativa de proporcionar um espaço permissivo e acolhedor, de experimentação e apresentação de pesquisa e trabalhos em processo, no qual a coexistência da diversidade tem-se revelado mais importante do que a simples agremiação dos iguais.

Historiografia do Ciclo de Ações Performáticas

Em junho de 2003, foi inaugurado o calendário de atividades da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento,⁶ com a Mostra Comentada de Vídeo, apresentada por Leonel Brum.⁷ Durante a oficina, ficou claro que os artistas ali presentes, pouco se conheciam. Embates travaram-se, revelando a falta de diálogo e conhecimento sobre a produção realizada na cidade. Brum seria, então, quem abriria a mentalidade dos participantes de sua oficina para o fortalecimento da produção local.

A oficina que se seguiria, estava focada em criação e pensamento coreográfico, com Sarah Michelson.⁸ A partir daí, um grupo começaria a tomar corpo e a pensar e dialogar sobre comunidade artística. E talvez nunca tenha existido tanta franqueza e respeito entre os artistas locais, como passou a existir entre aqueles que fizeram parte do workshop de Michelson.

Em julho do mesmo ano, Rosane Chamecki e Andrea Lerner, curadoras da Casa Hoffmann, incentivariam o envio de propostas por parte dos bolsistas e frequentadores das oficinas para a criação de eventos que ocupassem os estúdios nos horários livres. A partir dessa abertura, alguns artistas começaram a encaminhar suas propostas de curadoria e eventos, até se estabelecer entre eles um consenso de que seria mais produtivo haver um diálogo entre as propostas.

Foi a partir dessa diretriz que aconteceu em uma mesa de bar, em Curitiba, o encontro de alguns dos artistas frequentadores da Casa Hoffmann, com o objetivo de discutir suas propostas para a ocupação da Casa.⁹ Estavam à mesa, Olga Nenevê, Eduardo Giacomini, Ricardo Marinelli, Andrea Obrecht, Sheylli Caleffi e Cristiane

Bouger. A idealização de um ciclo de eventos, que ocuparia as noites de terças-feiras da Casa, no Largo da Ordem, surgiu nesse encontro. A estes artistas, agregaram-se Andréa Serrato, André Coelho e Michelle Moura e, assim, formou-se o que viria a se chamar Ciclo de Ações Performáticas – Casa Hoffmann 2003.

As inspirações e influências eram diversas e embora não fossem necessariamente as mesmas para todos os artistas, fundaram o pensamento de base dessa ação. Dentre as influências inspiradoras dos desejos transformativos estavam a comunidade artística do *Greenwich Village*,¹⁰ em Nova Iorque nas décadas de 1950 e 1960; o *Cabaret Voltaire*,¹¹ berço do Dadaísmo; o reconhecimento da necessidade de se criar uma comunidade forte e colaborativa em uma cidade tão conhecida por sua autofagia e, final-

^[6] A Casa Hoffmann foi construída em 1890 e serviu de residência e comércio de tecidos e armarinhos para a família de imigrantes austríacos até 1974. Na década de 1990 a Casa Hoffmann foi ocupada pelo Colégio Dezenove de Dezembro. Em 2003, após restauração, foi aberta com o nome de Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, sob a coordenação da Fundação Cultural de Curitiba – FCC e Prefeitura Municipal de Curitiba.

^[7] Leonel Brum é Diretor Artístico dos eventos *dança em foco* e *Dança Brasil*, no Rio de Janeiro. Sobre o trabalho de Brum, veja entrevista nesta edição.

^[8] Coreógrafa inglesa radicada em Nova Iorque, Sarah Michelson enfatizou em muitos momentos de seu *workshop* a importância da comunidade artística e do discurso franco que deve permeá-la. Sobre Michelson, veja entrevista nesta edição.

^[9] O encontro aconteceu em 21 de julho de 2003, no Café do Teatro.

^[10] *Greenwich Village*, no baixo Manhattan, é a área ao redor de *Washington Square*. Estende-se, no sentido norte-sul, da *14th Street* a *Houston Street*; no sentido leste-oeste, da *Broadway* a *West Street*. O *Village* é um local lendário por ter abrigado a vanguarda americana. Nesta comunidade emergiram diversos movimentos na dança, teatro, performance, no cinema *underground* e nas artes plásticas. Nomes como Andy Warhol, John Cage, Merce Cunningham, Judson Dance Theater, Allan Kaprow, Fluxus, Living Theatre e muitos outros grupos e artistas foram os propulsores da arte americana, construindo novas formas de perceber o corpo, a mídia, o papel feminino na sociedade e o próprio conceito de comunidade e arte, semeando os caminhos do pós-modernismo das décadas seguintes (BANES, 1999). Outras fontes: pesquisa *in loco* e Guia Visual Folha de São Paulo.

^[11] O *Cabaret Voltaire* foi fundado em 1916 pelo escritor germânico Hugo Ball e a poeta Emmy Hennings. A eles iriam se reunir o poeta romeno Tristan Tzara, o pintor Marcel Janco e o pintor, escultor e

mente, o incentivo de Leonel Brum e Sarah Michelson, primeiros instrutores na Casa Hoffmann.

A partir desse encontro, três eventos foram criados: *In-side CWB*,¹² com curadoria do bailarino Ricardo Marinelli; Da Casa, com curadoria assinada por mim e pela bailarina Michelle Moura, e Mostra Temática, curada pela atriz Olga Nenevê e pelo ator e figurinista Eduardo Giacomini. Somaram-se ao Ciclo, pouco tempo depois, Improviso, com curadoria assinada pela bailarina Rocio Infante¹³ e Circuito Inserções, sob minha curadoria.¹⁴

O evento *In-side CWB* previa a realização de um mapeamento imparcial da dança, teatro e performance em Curitiba, com o objetivo de (re)conhecer a produção local. Da Casa apresentava ao público as performances dos artistas-pesquisadores que freqüentavam as oficinas do Centro de Estudos do Movimento, e privilegiava as pesquisas em processo de desenvolvimento, dos respectivos artistas. Mostra Temática falou, em 2003, sobre Corpo e Matéria, convidando bailarinas e bailarinos, *performers*, atrizes e atores, artistas plásticos, coreógrafas e coreógrafos para criarem um trabalho com base no tema proposto. Improviso reunia artistas de diversas áreas para uma improvisação coletiva e Circuito Inserções¹⁵ (que entrou na agenda do Ciclo em outubro do mesmo ano), apresentava como objetivo trazer à Casa pesquisadoras e pesquisadores com trabalhos de relevante importância para o desenvolvimento de um pensamento artístico voltado às questões contemporâneas. Buscava aproximar público, artistas de diversas áreas e teóricos, estabelecendo assim, um maior diálogo entre as pesquisas desenvolvidas no meio acadêmico, os estudos na Casa Hoffmann e a cena curitibana.

Tornava-se evidente para esse grupo de artistas que constituir uma comunidade artística em nossa cidade, prescindia antes, de uma ação capaz de aglutinar diferentes pensamentos estéticos, favorecer um pensamento de inclusão e, ainda, proteger-se do fator—culturalmente hereditário?—, da autofagia, trabalhando a favor de um autocontrole ostensivo da própria condição autofágica, pois, se Curitiba é autofágica, nós artistas da cidade é que em realidade o somos.

Falamos então, de uma busca por uma nova forma de olhar e de se relacionar, na qual se privilegie a profusão de idéias. Fazia-se necessário compreender que o insuportável hábito de atribuir a uma cidade a culpa de todos os males de uma cena artística enfadonha, como se

uma névoa misteriosa e insuperável circunscrevesse nosso território geográfico, é algo de um cinismo merecedor da mediocridade que nos envolve.

Modificar esse cenário, significaria, antes de mais nada, assumir esse comportamento autodefensivo e trabalhar efetivamente para expulsar o pensamento introjetado em nossa conduta, assumindo o papel de uma comunidade que constrói aos outros ao se construir e colabora consigo mesma ao se respeitar.

Assim, o objetivo do Ciclo era, desde o princípio, abrir as portas da Casa Hoffmann para o diálogo da comunidade artística, ampliando e multiplicando as informações geradas naquele centro de estudos, fazendo com que essas informações ganhassem propulsão através da realização performática. Curadores e organizadores do evento se distribuiriam nas mais diversas tarefas, da organização do café para receber o público ao cuidado com os artistas.

poeta Hans Arp, dando início ao movimento dadaísta. No *Cabaret Voltaire* eram apresentadas danças folclóricas russas, leituras em polifonia de diferentes poemas, danças bizarras utilizando máscaras, citações de Lao-Tsé e de textos do místico Jacob Böhme, entre outras manifestações. (Fonte: a partir de “*Dada Dictionary*”, em *Dada: Monograph of a Movement*, de Hans Bolliger e Willy Verkauf).

^[12] A preposição inglesa *inside* pode ser traduzida como: dentro, por dentro, interior, interno, conteúdo; no mesmo idioma a preposição *in*, significa: em, dentro de, em um espaço delimitado; e finalmente, a palavra *side* pode significar: lado, margem, encosta. (Fonte: *Novo Dicionário Folha Webster's*, 1996); CWB é a abreviação de Curitiba. Assim, *In-side CWB* significa aquilo que está dentro de Curitiba (no sentido geográfico e no sentido de âmbito), mas ao mesmo tempo, que está de lado, à margem, ou seja, fora do circuito da arte convencional.

^[13] Segundo Rocio Infante a proposta do evento Improviso surge não apenas anteriormente ao Ciclo de Ações Performáticas, mas como proposta que possibilitou a abertura encontrada na Casa Hoffmann para a recepção das propostas dos demais eventos. Ainda assim, o Improviso passaria a integrar o Ciclo de Ações Performáticas.

^[14] A análise desenvolvida neste artigo não é, portanto, imparcial. No entanto tento conferir a esta, o olhar privilegiado de quem idealizou/presenciou o nascimento da iniciativa, buscando agregar um distanciamento crítico/autocrítico capaz de ler o acontecimento analisado. Ainda assim, o artigo pode ser passível de discordâncias por parte dos outros curadores e organizadores do Ciclo de Ações Performáticas.

^[15] Quando o Circuito Inserções foi criado, o calendário de eventos já estava fechado e por esta razão as suas duas edições ocorreram nas sextas-feiras e não nas terças como todos os demais eventos.

Um segundo aspecto, igualmente importante, concentrava-se no intuito de aproximar o público da *performance art* e das linguagens de fronteira, tornando disponível à platéia a possibilidade de compartilhar trabalhos em processo,¹⁶ trabalhos que dialogassem com limites, fossem estes morais, físicos ou semânticos.

Diversidade, Contaminação e Identidade

Certa perplexidade nos assalta ao pensarmos sobre a identidade cultural de Curitiba. Não percebemos uma imagem clara sobre sua produção artística e história, e raramente nos auto-referenciamos.

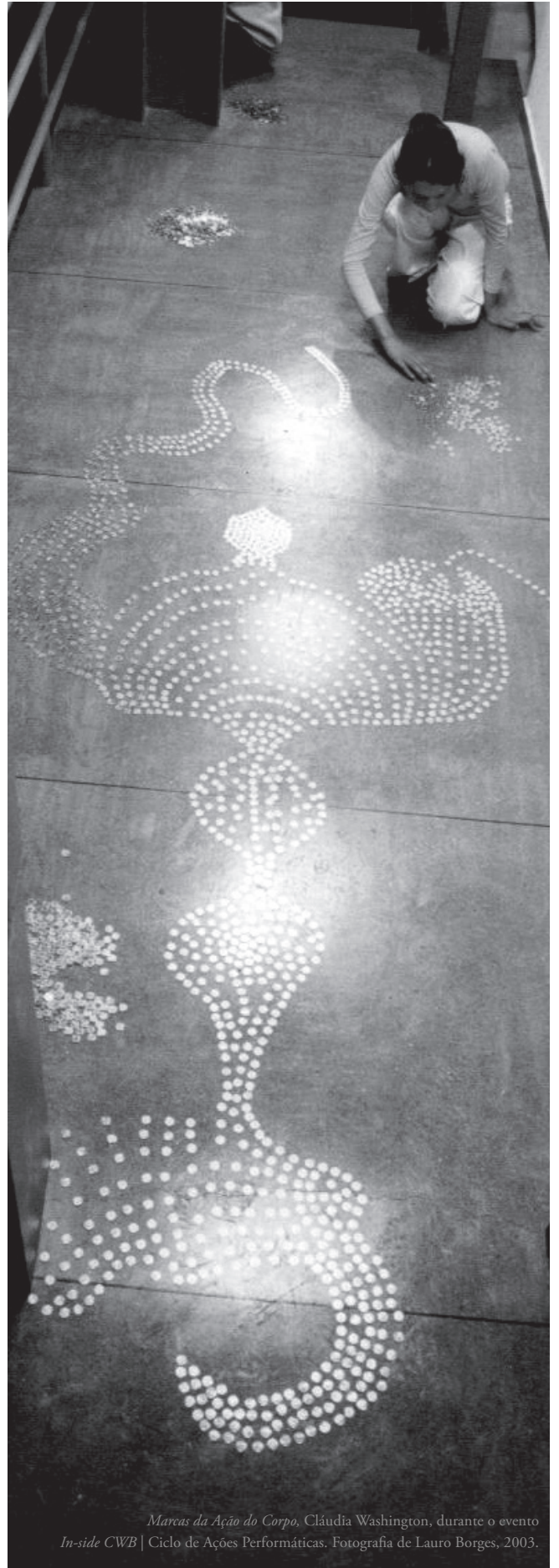
Isso não significa que em Curitiba não tenham existido focos, movimentos ou artistas que trabalharam um pensamento semelhante (ou precedente) àquele pretendido pelo Ciclo de Ações. Na década de 1980, por exemplo, encontramos alguns grupos que movimentaram o cenário da arte curitibana como o Convergência (1980–1981), Bicicleta (1982) e o Moto Contínuo (1983), grupo a partir do qual artistas como Raul Cruz, Geraldo Leão, Mohamed Ali El Assal, Denise Bandeira, Eliane Prolik e Rossana Guimarães começaram a conquistar projeção individual.

Sobre o Moto Contínuo e o jornal/manifesto/obra lançado pelo grupo em 1983, encartado no jornal *O Estado do Paraná*,¹⁷ Paulo Reis afirma:

A experimentação do Moto Contínuo abriu-se para manifestações artísticas na rua, discussões abertas, cartazes, colaborações de poetas, músicos e bailarinos e sua diretriz

^[16] É importante salientar que o interesse pelo trabalho em processo é presente em outras ações na cidade. Em 2003 o grupo Multiprocessador também criou eventos nos quais o público participava de sua pesquisa processual. A Cia. do Abraço promove o evento Abraço entre Amigos e O ACT – Ateliê de Criação Teatral costuma abrir as portas de seu espaço para mostras dos processos de pesquisa do grupo. No entanto, o Ciclo de Ações não mostra apenas os processos empreendidos por artistas vinculados à Casa, mas pelos artistas da cidade, como se pode verificar na descrição e objetivos de cada evento. Dessa forma, este artigo privilegia o recorte com relação ao Ciclo de Ações Performáticas e não pretende se estender a outras ações que ocorrem em Curitiba.

^[17] O jornal/manifesto/obra era composto de oito páginas distribuídas



Marcas da Ação do Corpo, Cláudia Washington, durante o evento *In-side CWB* | Ciclo de Ações Performáticas. Fotografia de Lauro Borges, 2003.

era a de uma radical prospecção no meio artístico. (...) A utilização do jornal, pelo Moto Contínuo, teve o caráter de tomar para si a construção/criação/implementação de um espaço de discussão pública entre as pessoas. Conquistava-se, em consonância com a retomada gradativa das liberdades civis pelo processo da abertura política nos anos 1980, o espaço público, o espaço institucional, o espaço acadêmico e o espaço aberto de fruição e intelecção artística. Espaço também da poesia e de uma nova possibilidade expandida de liberdade.¹⁸

Contudo, o Ciclo de Ações Performáticas não foi influenciado pelo Moto Contínuo. E ainda assim, poderíamos nos perguntar: Por que não existem elos históricos entre estas ações? Por que não dialogam? Nesse sentido, vale questionar se o que o Ciclo de Ações Performáticas busca é, ao criar uma comunidade, compreender também a sua própria identidade¹⁹ e a história da arte contemporânea, experimental ou não, da cidade.

É coerente perguntar se uma busca por identidade não irá ressoar numa das características mais marcantes do Ciclo: a sua diversidade; seja em função dos diferentes pensamentos de suas curadorias, seja pela disposição de compreender a cena local, o Ciclo de Ações Performáticas não demonstrou ser um evento realizado para um determinado grupo de artistas ou um determinado tipo de arte; mas, antes, um espaço receptivo ao que acontece na cena.

Em *O Mal-estar da Pós-Modernidade*, Zygmunt Bauman afirma a promessa do projeto moderno de libertar o indivíduo da identidade herdada, transformando a questão de atribuição em realização, ou seja, na modernidade, construir uma identidade era uma tarefa individual e de responsabilidade do indivíduo (BAUMAN, 1998). No entanto, ao falarmos de pós-modernidade, vemos o conceito de identidade diluir-se em fragmentações, e percebemos que o “ser contemporâneo vive em permanente confronto com uma multiplicidade enorme de identidades possíveis e cambiantes, com as quais temporariamente pode se identificar” (CARREIRA, 2002).²⁰

Bauman irá compreender a identidade na pós-modernidade como “uma série de novos começos que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas, mas facilmente demolidas, pintadas uma sobre as outras” (BAUMAN, 1998, p.36).

Seguindo os preceitos dos teóricos da pós-modernidade, tentar buscar uma identidade nos colocaria em certas con-

dições históricas. No entanto, compreender esta identidade parece ser um fator urgente para o Ciclo de Ações, detenha esta uma característica cambiante ou não. E na tentativa de ler a própria cena, surgem outras questões para os artistas frequentadores da Casa: é possível falarmos em identidade cultural após a imensa profusão de influências dos artistas europeus, americanos, orientais e brasileiros de outras regiões do país que vieram à Casa Hoffmann compartilhar seus processos criativos e suas pesquisas? Qual o limiar entre influência, contaminação e aculturação? De fato, que produzimos e com quem dialogamos? Que identidade híbrida forma-se, pela troca direta com esses artistas, a partir da Casa Hoffmann?

O que vemos, através dos eventos ocorridos no Ciclo de Ações Performáticas é o resultado da contaminação de todas as tendências estéticas estudadas e experimentadas durante os *workshops*, somadas aos impulsos criativos individuais de cada um destes artistas (evento Da Casa), mas, sobretudo, a interação desta contaminação com artistas que nunca frequentaram as oficinas da Casa Hoffmann, artistas provenientes de pensamentos, escolas e interesses distintos e diversos²¹ (eventos Improviso, *In-side CWB* e Mostra Temática). Muitas vezes essa diversidade foi o eixo propulsor dos diálogos sobre a arte que ali se propunha, criando intercâmbio e embate.

É preciso salientar o diferencial de contaminação pelo qual os artistas que fizeram as oficinas da Casa Hoffmann passaram em 2003: um total de 15 oficinas, o contato

entre os seis artistas, mais os poetas Alberto Puppi, Josely Baptista, o escritor e jornalista Cesar Bond e o desenhista Foca.

[18] REIS, P., “Moto Contínuo”, Revista Eletrônica *Lendo Arte*.

[19] O conceito de identidade tem sua base no Iluminismo. Segundo HALL, (1999), no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, o sujeito do Iluminismo “estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação”.

[20] “A (des)construção da identidade na obra de José Saramago”, artigo da Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira, UNIGRANRIO.

[21] Como a arte popular de Hélio Leites e Kátia Horn, as performances de Nara Heemann e de Margit Leisner, a pesquisa teatral do grupo Palavração, as improvisações musicais de Ângelo Esmanhoto e Edith de Camargo, a música popular do grupo Mundaréu, entre diversos outros exemplos.



(1) *Ela*, Andréa Obrecht. Fotografia de Frederico Medeiros; (2) Clóvis Cunha e Fábio Salvatti. Fotografia de Fernando Augusto; (3) *fmdocomeço*, Lauro Borges. Fotografia de Fernando Augusto. Eventos (1 e 3) *Da Casa* | (2) *Circuito Inserções*. Ciclo de Ações Performáticas – Casa Hoffmann, 2003.



- (1) *Corpos Intensificados*, Andréa Serrato,
Fotografia de Fernando Augusto;
(2) *Desenhos de uns sexos*, Ricardo Marinelli
e Wesley Soares. Fotografia de Fernando
Augusto; (3) *Multiprocessador*, Júlio Silveira,
Henrique Horn e Pablo Colbert. Fotografia de
Luiz Cequinel.
Eventos (1 e 2) *Da Casa* | (3) *Improviso*.
Ciclo de Ações Performáticas –
Casa Hoffmann, 2003.



com 17 instrutores, mais de 10 processos criativos distintos, envolvendo estéticas, procedimentos, treinamentos e filosofias diversas, complementares, paradoxais. Um fluxo gigantesco de informação²² fez transpassar esses corpos, reformulando padrões de pensamento e movimento. E toda essa confluência de informação desencadeou a reformulação de potências criativas, seja pelo início do amadurecimento das investigações e processos individuais de cada artista, seja pela contaminação a qual esses mesmos artistas foram expostos. Pudemos presenciar experimentações diversas, às vezes ingênuas, às vezes grandiloquentes em sua simplicidade ou sofisticação. Experimentar tornou-se a palavra de liberdade só possível de se executar plenamente, porque os artistas encontraram uma casa e um grupo que acolhia a diversidade de seus pensamentos; um grupo que apesar das diferenças estéticas explícitas, confiava na cooperação do grupo, o que incluía a busca por franqueza e generosidade na crítica e recepção aos seus respectivos trabalhos.

Com a proposta de abrir a Casa Hoffmann para o público e para os artistas da cidade, o Ciclo de Ações Performativas apresentou diversidade, eloquência e generosidade em suas propostas. Ao todo, aconteceram 19 eventos durante o ano de 2003,²³ pelos quais passaram mais de 50 artistas, companhias e pesquisadores de dentro e de fora da Casa Hoffmann, reunindo uma audiência média de 40 espectadores²⁴ por noite, que compartilharam performances, conversas, discussões, café e bolos.

O início de um mapeamento da arte local começou a ser realizado, possibilitando confluir as investigações correntes das artes visuais, cênicas, musicais e teóricas. Se não foi possível encontrar uma ‘identidade’, o Ciclo possibilitou a abertura de percepção para o reconhecimento das diversas manifestações e investigações locais, colocando ao centro do nosso campo de visão o que se encontrava periférico ou num faz-de-conta de inexistência. O que significa também dizer: os artistas locais das mais diversas áreas começaram a ter rosto para sua própria ‘comunidade’.²⁵

Comunidade e o Paradoxo da Experimentação Contemporânea

No capítulo, “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda”, BAUMAN, afirma:

O conceito de vanguarda transmite a idéia de um espaço

e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das duas ordens. Num mundo em que se pode falar de *avant-garde*, “para frente” e “para trás” têm, simultaneamente, dimensões espaciais e temporais.

Por esse motivo, não faz muito sentido falar de vanguarda no mundo pós-moderno. Certamente o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel—tudo, nesse mundo está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada (...) É difícil, talvez impossível, julgar a sua natureza “avançada” ou “retrógrada”, uma vez que o interajustamento entre as dimensões espacial e temporal do passado quase se desintegrou... (1998, p. 121 e 122)

Se a influência do desejo de criar uma comunidade encontra-se em parte e, substancialmente, nas vanguardas do século XX, sabemos hoje, que não cabe mais buscar um movimento de *avant-garde*,²⁶ embora a experimentação, o não conformismo e o risco estejam muito presentes nas ações desses artistas. Paradoxalmente, o Ciclo de Ações trazia o intuito vanguardista e missionário de possibilitar o diálogo com a experimentação e questionar a arte estabelecida na cena local, ao mesmo tempo que, assumindo uma postura não comum à vanguarda, desejava criar espaço para a coexistência das ações artísticas mais

[22] O contato com a vídeo-dança; com o *butoh* de Tatsumi Hijikata através da teórica Nanako Kurihara e do dançarino Ko Murobushi; a história da dança e a crítica de dança; a influência do pós-drama, da teoria feminista e da linguagem da *performance art*; as técnicas *Flying-Low*, de David Zambrano, e *Solo (Re)Working*, de Thomas Plischke e Katrin Deufert; o contato com o processo de Sarah Michelson, La Ribot e Lia Rodrigues; e o contato com a filosofia de Deleuze-Guattari, Bachelard e Merleau-Ponty através de André Lepecki e Eleonora Fabião, são alguns dos exemplos aqui descritos apenas superficialmente.

[23] Entre o período de 02 de setembro e 02 de dezembro de 2003.

[24] Fonte: controle administrativo de Daici de Lara, Coordenadora da Casa Hoffmann.

[25] A palavra ‘comunidade’ aparece entre aspas exatamente pela contradição enfatizada.

[26] Em geral o termo significa experimental, inovador, na linha de frente de um movimento ou tendência artística ou literária. A arte e a literatura de vanguarda voltam-se contra a tradição e a convenção. (Fonte: *The Oxford Companion to the Theater*, Fourth Edition.)

diversas, de forma que ‘ideal artístico’ e ‘gosto pessoal’ não estavam necessariamente vinculados às decisões das diferentes curadorias (o que não deixava de criar conflito entre os ideais artísticos dos próprios curadores).

A influência da arte de vanguarda faz-se presente nas ações dos artistas contemporâneos; no entanto, há uma disjunção na característica de seus objetivos. Se o Ciclo nasce a partir do momento em que os artistas desejam trabalhar por um mapeamento da arte local com o objetivo de reconhecer a fragilidade dessa arte, estabelecendo diálogos em um ambiente crítico salutar entre artistas e espectadores, podemos concluir que há um entendimento prévio de que a arte local é insatisfatória para esses mesmos artistas. Neste aspecto, voltamos a uma característica presente em todos os movimentos de vanguarda: o desejo de romper com a arte estabelecida e a crença de estar olhando ‘para frente’ ou ‘para algo melhor’. A contradição encontra-se no fato de que ‘olhar para frente’ (possibilidade já descartada por Bauman) não faz sentido se o experimentalismo contemporâneo não rompe, mas se remete às vanguardas do passado, ‘olhando para trás’. O paradoxo (é preciso enfatizar), assenta no fato de que não residia no intuito do Ciclo de Ações Performáticas estabelecer hierarquias qualitativas entre as várias manifestações apresentadas no espaço da Casa.

Se o intuito era reconhecer a produção local, foi somente em um segundo momento, no decorrer do próprio processo de realização das noites de terças-feiras, que se foi tornando mais e mais claro que este grupo não desejava ‘acelerar’, como desejariam as vanguardas modernistas, nenhum processo artístico, mas dar espaço à coexistência de manifestações, possibilitando que essas mesmas manifestações se enxergassem umas as outras. Colocam-se então, dentro de um mesmo espaço, em uma mesma noite, trabalhos que divergem fortemente em concepção estética e compreensão do papel do intérprete e da própria arte.²⁷

Mas, e quanto à busca por comunidade? A dispersão e aleatoriedade de que nos fala Bauman também se aplicaria ao que buscamos? Podemos falar em interesses coletivos no contexto histórico e cultural corrente (e aqui não me refiro apenas à cena curitibana, mas à cena contemporânea)? Não estariam os valores das comunidades artísticas que referenciamos, muito distantes e até restritos ao seu contexto de origem? A ação de possibilitar esse convívio entre artistas é suficiente para o início da criação de uma comunidade? Ou cada indivíduo adere e se desprende de propostas coletivas, numa sucessão de

experimentações e trocas de interesse? Começou a se criar um pensamento voltado à comunidade artística para além da Casa Hoffmann? Criou-se uma comunidade artística dentro da Casa Hoffmann? A durabilidade do interesse coletivo é fator capaz de determinar sua legitimidade enquanto ação coletiva?

Risco e Exposição Contra o Puritanismo Provinciano

Na cena contemporânea, os procedimentos que operam com o uso da relativística, de narrativas superpostas e simultâneas, a incorporação de texto/imagens e signagem subliminar, a possibilidade de legibilidade do fragmento estão consonantes com os encadeamentos mentais de nossa época (...) Estamos diante de uma nova epistemia, em que ‘harmonia, balanço e proporção dão lugar a desarmonia e narrativas sem significado fechado’ [Michael Heuvel apud COHEN].²⁸ Esse salto que rompe com paradigmas que remontam a Platão e Aristóteles, estabelece uma segunda revolução na modernidade ou segundo alguns autores, a passagem do moderno para o pós-moderno (COHEN, 1998, p.22).

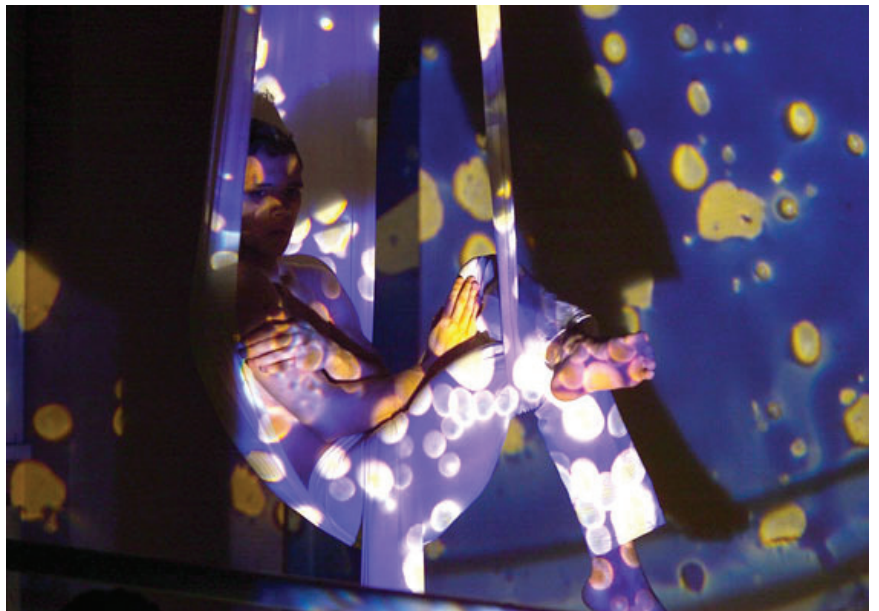
A arte da performance estabelece o risco da ação. Vivemos em uma cidade com um pensamento moralista e provinciano. Somos fruto disso e lutamos para uma reformulação dessa condição. Não porque desejamos impingir mudanças sociais revolucionárias, mas porque nossa arte o implica. Curitiba é, sobretudo, uma cidade que se descredita ao acreditar demasiado em sua arte para amigos.

O Ciclo vem propor exposição e risco. Deseja criar uma comunidade que se auto-questione e não envelheça em conceitos estanques. Deseja uma arte capaz de se perceber em sua fragilidade, mas também em suas potencialidades. São objetivos pretensiosos para aqueles que vêm de uma cultura que trabalha na defensiva. Nossa cidade, e porque não dizer, nossos artistas, carregam valores provincianos e conservadores. Isso é visível tanto na maioria dos trabalhos em cartaz na cidade, quanto na falta de abertura dos jornais a críticos locais que dialoguem com a

^[27] Acontecimentos encontrados com maior ênfase nos eventos *In-side CWB* e *Improviso*.

^[28] Citação apud COHEN de Michael V. Heuvel. *Performing Dramal Dramatizing Performance*. Ann Arbor: The U of Michigan Press, 1991.

(1) *sem nome*, Lucianne Figueiredo. Fotografia de Fernando Augusto; (2) *Corpos Projetados*, Fausto Franco. Fotografia de Fernando Augusto; (3) *Resultados podem variar*, Angelo Cruz. Fotografia de Fernando Augusto. Da Casa | Ciclo de Ações Performativas – Casa Hoffmann, 2003.



experimentação e a subversão de narrativas cartesianas e aristotélicas.

Percebemos que ao se deparar com performances de artistas com abordagens tão distintas como o lirismo cruel em *Tempus Fugit* de Maria Inês Hamann, o sarcasmo descompromissado apresentado no pré-espetáculo *O Cavalo de Bronze e o Domador de Circo*, da Companhia Silenciosa, e a delicadeza e inteligência objetivas da artista plástica Cláudia Washington no trabalho *Marcas da Ação do Corpo*, é possível que o público se pergunte: “O que está acontecendo?”²⁹ Esta perplexidade parece levar a platéia a perceber que muitas coisas acontecem, que muitas coisas estão acontecendo sob os olhares não atentos da cidade. Paralelo a isso, não deixa de causar confronto e, muitas vezes, desconforto, com relação aos ideais artísticos dos próprios organizadores e curadores do Ciclo, que também têm buscado disposição para trabalhar com tal pluralidade.

Ao falarmos do Ciclo, falamos em um campo de experimentação e reconhecimento, onde o corpo carregado de todas as suas funções, aculturação e identidades (social, sexual, econômica, política, entre outras) é colocado em xeque-mate. Não veremos com muita frequência nesse espaço de experimentação, belíssimos enredos fundados em lógica cartesiana; mas sim, experimentações dialógicas, idiossincráticas e sobretudo, obras abertas, possibilitadoras de leituras múltiplas.

Em matéria para o jornal *Gazeta do Povo*, do dia 2 de dezembro de 2003, a crítica Joanita Ramos escreveu:

Os organizadores do Ciclo de Ações Performáticas não abrem mão de insistir no que a arte tem de essencial: a provocação do questionamento, até mesmo sobre o que seja a própria arte. Assim, se uma escada se encaixar na performance de um dos artistas, é salutar que alguém se pergunte: é escada, ou das 19 às 20 horas, é arte também?

A polifonia, a simultaneidade, a atenção fragmentada do espectador que detém a ação *zapping*,³⁰ a liberdade de ir e vir, a escolha de participar ou não, de conferir ou dispersar atenção, foram ações muito presentes nos eventos Da Casa; a coexistência de estéticas explicitamente distintas apareceu com frequência no *In-side CWB*; a multiplicidade de olhares sobre um mesmo tema/objeto e a interferência das trajetórias específicas na construção desse olhar, foi a base de Mostra Temática; e a caoticidade, a inação e a diversidade anárquica foram características das

noites do evento Improviso. Os diálogos realizados entre curadores, artistas e platéia, após cada evento no Ciclo de Ações, visavam ampliar e ressonância dos trabalhos e possibilitaram aos espectadores, outra instância de relação com a cena alternativa e, aos artistas, um importante *feedback* da platéia sobre seus trabalhos em processo.

Algo vai acontecer, algo já acontece.³¹

O corpo efervescente, acima de tudo, sublinha as características materiais do corpo: seus infernos, seus fluídos, suas trocas de superfícies e profundezas interiores e exteriores, sua função procriadora e sua união com outros corpos, em suma, sua carnalidade (BANES, 1999. p.311).

Nos trabalhos que esses artistas e pesquisadores buscam e se propõem a compartilhar na Casa Hoffmann—e, fique claro, são muitas artes e muitos caminhos—presenciamos uma intensa disposição para comunicar conceitos, sensações, desejos, utopias e incertezas. Em verdade, nada além daquilo que a arte sempre se propôs fazer. A grande questão é que essa comunicação tem sido amplificada pela disponibilidade de uma platéia que começa a se acostumar com a polifonia e diversificação estética, e a participar e vivenciar os trabalhos dos artistas, seja pela simples disponibilidade de observação, seja pela escolha do que se deseja ver, ou ainda, pela interação com os trabalhos apresentados.³²

^[29] Esse questionamento foi evidenciado na perplexidade dos olhares dos espectadores durante o *In-side CWB* de 7 de outubro de 2003, data em que estes artistas se apresentaram.

^[30] Termo referente à ação de trocar de canal no controle remoto incessantemente, vendo partes de muitos canais/programas. A ação de “zapear” já se tornou corrente também na Internet. (Fontes: *O Globo* (RJ) / 12 de junho de 2000, *O Estado de São Paulo* (SP) / 26 de junho de 2000 e *ZapMania*). Este termo é utilizado aqui em referência aos eventos da Casa que apresentavam performances simultâneas por todo o espaço da Casa Hoffmann. Os espectadores, muitas vezes, sem saber o que observar primeiro, circulavam de um trabalho a outro, decidindo ao que assistir e por quanto tempo.

^[31] DELEUZE & GUATTARI (12)

^[32] Trabalhos como *findocomeço*, do fotógrafo e performer Lauro Borges, e a instalação *Corpos Intensificados*, da coreógrafa Andréa Serrato, são exemplos de trabalhos abertos à interação da platéia.

Soma-se a isso, a disponibilidade dos artistas que começam a aproximar suas ilhas, trocando experiências ao compartilhar seus trabalhos, enriquecendo suas vivências artísticas e criando um campo de motivação e efervescência. Entre inventividade e influência, contaminação e originalidade, artistas das mais diversas áreas mostraram seus trabalhos a um público desperto e receptivo.

Seria este o início de uma comunidade artística forte em Curitiba? Ainda é muito cedo para afirmar, mas há uma grande possibilidade da Casa Hoffmann e desse grupo representarem uma mudança histórica significativa no pensamento artístico e estético aqui produzido.

O impulso dado por Leonel Brum e Sarah Michelson teve não apenas um resultado surpreendentemente rápido, mas, sobretudo eficaz. O Ciclo de Ações Performáticas é uma iniciativa direta e legítima dos encontros possibilitados pela Casa Hoffmann, assim como pelo fato daquele espaço nascer como centro de pesquisa de ponta na cidade. O imenso volume de informações só poderia resultar no transbordamento que se revelou durante as apresentações das terças-feiras. No entanto, é evidente que todo esse processo representa um impulso inicial, um processo que precisa de tempo para amadurecer essas mesmas investigações e criar bases sólidas, capazes de alicerçar a continuidade dessas investigações e pesquisas. ♦

Referências:

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente.* Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-Modernidade.* Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea – Criação, Encenação e Recepção.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

DELEUZE, G. e GUATARRI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.* Volume 3. Trad. e Coord. Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

Nova York – Guia Visual Folha de São Paulo, Empresa Folha da Manhã, 1995. Ed. Original de Dorling Kindersley Limited, London, 1993.

Cristiane Bouger (1977) é encenadora, dramaturga e *performer*. Formada Bacharel em Artes Cênicas – Direção, pela Faculdade de Artes do Paraná em 2002, foi bolsista do curso de Filosofia Contemporânea pelo Instituto Paraná Desenvolvimento (2001–2003), com o filósofo Olavo de Carvalho e o economista José Monir Nasser; bolsista da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento (2003); e bolsista do The Kitchen/Sarah Lawrence College, em Nova Iorque (2004). Entre seus trabalhos estão: *The Last Supper* (1999), *Polifônica Sincrética* (2001), *Red A Hundred 40/ Vermelho 140* (2003) e *Sensuality in (and) America* (2004), além do documentário *Community, Activism and the Downtown Scene – an independent documentary about the experimental scene in New York* (2004–2005), do qual assina roteiro e direção. Foi uma das idealizadoras e curadoras do Ciclo de Ações Performáticas – Casa Hoffmann e membro do Conselho Editorial da revista eletrônica *Relâche*.



(sem nome), Lucianne Figueiredo
Da Casa | Ciclo de Ações Performáticas 2003
Fotografia de Fernando Augusto

Relâche

Relâche – Revista Eletrônica da Casa Hoffmann
Curitiba/Brasil, 2004.

Conselho Editorial

Andrea Lerner
Beto Lanza
Cristiane Bouger
Edson Bueno
Rosane Chamecki

Entrevistas (por e-mail)

Cristiane Bouger

Revisão das Entrevistas

Rosane Chamecki
Andrea Lerner
Beto Lanza

Colaboradoras

Cristiane Bouger
Dayana Zdebsky de Cordova
Gladis Tripadalli
Michelle Moura
Olga Nenevê

Tradução das Entrevistas em Inglês e em Português

Rita Rodrigues do Rosário
Lilian Esteigleder Cabral

Revisão em Português

Lydia Rocca

Revisão em Inglês

Margarida Gandara Rauen

Criação da Logo Relâche

Sebastian Bremer

A revista eletrônica Relâche recebeu fundos da Fundação Cultural de Curitiba – FCC e da Prefeitura Municipal de Curitiba.