

ALMEIDA, Karina. **Experimento: programa coreográfico performativo nº1**. Campinas: Unicamp, Debate Aberto de Grupo de Pesquisa. Coordenação: Matteo Bonfitto: II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Campinas, Unicamp, 2014.

### RESUMO

Esta comunicação apresenta uma breve descrição e análise de um experimento prático realizado em minha atual pesquisa de doutorado, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp. O experimento foi elaborado a partir de intersecções entre a dança e algumas noções compositivas encontradas nos trabalhos de John Cage e George Brecht, que me permitiram aproximações com a noção de programa performativo apresentada por Eleonora Fabião (2008). Essa pesquisa é desenvolvida dentro do grupo 'Processos de Atuação na Contemporaneidade', grupo de pesquisa coordenado pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto.

**Palavras-chave:** dança, composição coreográfica, programa performativo.

### ABSTRACT

It is intended to present a brief description and analysis of practical experiment developed in my currently PhD research, at the Scenic Arts Post-Graduate Program (State University of Campinas, Brazil). This experiment was developed through intersections between dance and some compositional notions identified in the John Cage's and George Brecht's works. The experiment also allowed approaches related to the performative program notion presented by Eleonora Fabião (2008). This PhD project is being developed under the supervision of Professor Matteo Bonfitto and inside his research group 'Reflection on Contemporary Acting Processes'.

**Keywords:** dance, choreographic composition, performative program.

A composição em dança pode ser praticada como um território de experimentação que dissolve as fronteiras entre as diferentes formas de arte. Essa intersecção entre as artes pode ocorrer sem ignorar as especificidades encontradas em cada campo artístico, investigando possibilidades criativas em um espaço de ação, em um espaço performativo. De um modo geral, as relações entre corpo(s) e espaço(s) que constituem a composição refletem o modo como nós, artistas, nos engajamos com a nossa própria arte. É a partir desse ponto de vista que a pesquisa de doutorado *Entre-territórios: a dança como catalisadora de diferentes noções de composição* está sendo desenvolvida desde o segundo semestre de 2012, no PPGADC, na Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Matteo Bonfitto e com

apoio da FAPESP. O objetivo geral desta pesquisa é expandir as noções de composição em dança ao investigar (no campo teórico-prático) algumas práticas compositivas identificadas no trabalho de três artistas: Wassily Kandinsky, Sergei Eisenstein e John Cage. Considerando o atual estágio de desenvolvimento do projeto, esta comunicação apresenta uma breve descrição e análise de um experimento prático realizado em julho de 2014. Esse experimento, denominado *Programa coreográfico performativo nº1*, foi desenvolvido a partir de interseções entre dança e algumas noções compositivas encontradas nos trabalhos de John Cage e George Brecht. Essas interseções também permitiram aproximações com a noção de programa performativo apresentada por Eleonora Fabião (2008). Darei início a descrição e análise do experimento através de uma breve contextualização acerca do caminho percorrido até a sua realização.

A escolha de adotar como estudo de caso algumas práticas compositivas do norte-americano John Cage (1912 – 1992) está relacionada ao fato deste artista oferecer materiais não apenas vinculados à sua produção de obras musicais, mas também textos, poemas, palestras, pinturas que revelam suas reflexões sobre composição e o seu caráter experimental.

O discurso, entendido como meio de canalizar e alterar as relações de poder, é um elemento importante nas criações de Cage. Em sua trajetória, Cage elaborou diversos atos performativos a fim de situar suas composições e refletir sobre o contexto em que vivia. Suas ações eram impregnadas de um investimento simbólico<sup>1</sup> e causavam deslocamentos daquilo que era dado como padrão e como modelo nas esferas culturais e sociais, fazendo com que Cage passasse a ocupar um lugar incomparável na história da música e da arte do século XX. A compreensão que tinha Cage acerca desse investimento simbólico e o seu interesse por ações que

---

<sup>1</sup> Em um texto intitulado *John Cage y la "investidura": emascular o sistema*, Robinson discute o que denomina de modelo estratégico de "investimento simbólico" de Cage a partir da noção de "investimento" do historiador Eric Santner, que o define em termos de momentos fundacionais, que envolvem deslocamentos no constructo fundamental da relação do indivíduo com a autoridade social e institucional e, portanto, o modo como o indivíduo responde às convocações de poder e autoridade oficiais. ROBINSON, Julia. *John Cage y la "investidura": emascular o sistema in La anarquia del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona, MACBA, 2009, pp. 54-111.

poderiam aumentar o potencial inventivo de uma ação dentro do sistema de maior amplitude em que se propunha a intervir, era o substrato e o impacto de sua prática. Em seu percurso, cada composição está atrelada a um caráter de intervenção igualmente social. Suas propostas atravessaram os limites da música, levando a sua ideia de “composição experimental” a outras formas de apropriações em diferentes campos artísticos.

Nos anos de 1956 e 1960, Cage ministrou cursos intitulados de *Composição* e *Composição experimental*, na *New School for Social Research*, em Nova Iorque, sendo seus alunos artistas como Richard Maxfield, Toshi Ichiyngagi, George Brecht, Dick Higgins, Allan Kaprow e Al Hansen. A origem do Fluxus, por exemplo, situa-se em torno dessas aulas de Cage, em que os alunos tinham a oportunidade de realizar experimentações autodirigidas. Mesmo que cada artista tenha seguido suas particulares direções, é possível identificar em seus percursos conceitos nitidamente cageanos. Dentre eles, pode-se citar, por exemplo, a noção de “ações experimentais”, desdobradas tanto por Hansen quanto por Kaprow.

Considerada um marco acerca das investigações de Cage sobre o silêncio, a composição *4'33"* (1952) inaugura um outro tipo de partitura, que propõe uma relação entre a leitura das palavras e a realização de ações, que instrui o performer a permanecer em silêncio durante os três movimentos que constituem a obra. Essa reconfiguração da noção de partitura proposta por Cage inspirou diversos artistas, que passaram a experimentar em suas práticas a utilização de breves instruções verbais para a composição de um certo tipo de ação ou procedimento. De acordo com Kotz (2001, p. 57), George Brecht (1926 - 2008) foi quem mais se engajou neste tipo de trabalho sistemático com o texto curto, os *event scores*, que apresentam de forma clara e precisa o emprego das palavras associado a uma ação performativa.

I  
TACET  
  
II  
TACET  
  
III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

**Figura 1 John Cage. Partitura para 4'33" (1952) in KOTZ, 2001: 58.**

#### TIME-TABLE MUSIC

For performance in a railway station.

The performers enter a railway station and obtain time-tables.

They stand or seat themselves so as to be visible to each other, and, when ready, start their stopwatches simultaneously.

Each performer interprets the tabled time indications in terms of minutes and seconds (e.g. 7:16 = 7 minutes and 16 seconds). He selects one time by chance to determine the total duration of his performing. This done, he selects one row or column, and makes a sound at all points where tabled times within that row or column fall within the total duration of his performance.

George Brecht  
Summer, 1959

**Figura 2 George Brecht, *Time-Table Music*, verão de 1959. Partitura in JOSEPH, 2009: 239.**

Os estudos dos pensamentos e práticas compositivas de Cage me levaram a uma aproximação entre a ideia de *event score* e a noção de

programa performativo apresentada por Eleonora Fabião. A partir do uso que fazem Deleuze e Guattari do termo “programa”, em *Como criar para si um Corpo sem Órgãos* (1947), Fabião diz que a ideia de programa performativo parece mais apropriada

(...) para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada à cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada.  
(...) Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio (FABIÃO, 2008: 237).

Em janeiro de 2014, em um curso ministrado pelo Cambar Coletivo no LUME, desenvolvi a criação de um programa performativo. Explorando algumas noções identificadas nos trabalhos de Cage, tais como duração, tempo e a ideia de composição como preenchimento e organização de materiais no espaço-tempo propus a criação de um *Programa Coreográfico Performativo* com o tema: corpo, tempo e mobilidade. Após esse curso, dei continuidade a pesquisa e realizei o *Programa Coreográfico Performativo nº1*, na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, em julho de 2014.

**Proposta:** Programa Coreográfico Performativo  
**Tema:** Corpo, tempo e mobilidade  
**Local:** uma esquina movimentada de uma cidade  
**Tempo da ação:** 1 hora  
**Instruções:** uma pessoa se posiciona em pé em uma esquina de uma cidade. A pessoa realiza a ação de tocar o próprio rosto e cabeça/cabelo com a mão, ocupando, para isso, o tempo-espaço de 1 hora. Importante: o modo de deslocamento no espaço-tempo determinado deve ser feito progressivamente, intuitivamente, lentamente e sem a consulta do relógio ao longo da ação.  
**Perguntas disparadoras:**  
O que fazemos com o tempo que temos hoje?  
Quanto tempo levamos para nos tocar? Qual é a percepção de passagem de tempo que temos quando o referencial é a duração do nosso próprio movimento?

Figura 3. Programa Coreográfico Performativo nº1. Julho de 2014.  
Criado por Karina Almeida.

O experimento foi registrado pelo artista Felipe Lwe e pode ser visto no link <https://www.youtube.com/watch?v= SpbdGpAi-0> (acessado em setembro de 2014). A montagem do material, também feita por Lwe, direciona

o olhar do espectador para o tempo acelerado do cotidiano, para um contraste existente entre o tempo da minha ação e o tempo das ações das demais pessoas. Neste experimento, a noção de duração explorada através do preenchimento do tempo com uma ação muito lenta se relaciona com uma atitude de silenciar, com a possibilidade de outro modo de habitar o espaço urbano. Aqui, chamo de atitude de silenciar essa qualidade de ação muito lenta, que apresenta um deslocamento quase imperceptível no espaço-tempo cronológico. Uma atitude de silenciar que, através de uma ação muito simples, busca despertar uma outra qualidade de atenção e escuta do momento presente.

### **Referências bibliográficas**

BOIS, Yve-Alin; JOSEPH, Branden W.; KIM, Rebecca Y.; KOTZ, Liz; PRITCHETT, James y ROBINSON, Julia, **La anarquia del silencio. John Cage y el arte experimental**. Barcelona, MACBA, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta. Revista de Artes Cênicas. PPGAC/ECA/USP. n.8, 2008, pp.235-246.

KOTZ, Liz. **Post-Cagean Aesthetics and the “Event “ Score\*** in OCTOBER 95, Winter 2001, pp. 55-89. © 2001 October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology.