Performance e Criação:
Considerações sobre a aplicação da Respiração Vivenciada

Wânia Storolli (USP)

Resumo: Neste artigo pretende-se investigar as questões relativas à performatividade e à criação artística do trabalho que se desenvolve a partir das relações entre movimento, respiração e canto, fundamentado principalmente na prática da Respiração Vivenciada. Propõe-se primeiramente uma contextualização desta experimentação prática, procurando inseri-la no panorama mais amplo da criação performática. Parte-se da hipótese de que esta tendência, que surge da utilização de práticas corporais na geração de trabalhos artísticos, seja uma consequência direta e atual de um processo histórico que tem início ainda no começo do século XX e que tem levado à consolidação de novos ideais artísticos.
Palavras-Chave: Arte da performance; processo de criação artística; respiração vivenciada.

Abstract: This article studies aspects of performance and artistic creation related to body movement, breathing and singing – based on a practice known as Breathing Experience. It aims at placing this type of experimentation in the larger context of the performative arts. The trend to develop an art form out of a body-practice is regarded as a direct consequence of a historical process, which has started at the beginning of the twentieth century, leading up to new artistic ideals.
Keywords: Performati ve artst; process of artistic creation; breathing experience.

Entre meados e final do século XIX começa a se instaurar na Europa um movimento cultural que se caracteriza por um retorno à corporeidade. Segundo esta nova tendência que se estabelece e se expande durante todo o século XX, o corpo humano passa a ser o centro das atenções, tornando-se objeto de constantes pesquisas nas mais diversas áreas do conhecimento. Ao se tornar palco de múltiplas investigações, o corpo humano também retoma o seu lugar de meio principal para a expressão artística, passando frequentemente a ser encenado como obra de arte.

STOROLLI, Wânia. Performance e Criação: Considerações sobre a aplicação da Respiração Vivenciada. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 119-131, jun. 2007.

Paralelamente, representantes de todas as artes iniciam um re-estudo dos objetivos da arte, estabelecendo caminhos que iriam posteriormente levar à *Body-Art*, aos *Happenings* e finalmente às performances.

A arte da performance inicia-se com aqueles que se dedicam à investigação do corpo, interessando-se principalmente pelo processo de trabalho, pelas improvisações, pelo movimento do corpo, por suas ações e sua relação com o tempo e o espaço. Como caminho natural surge a possibilidade de integrar métodos de investigaçao do corpo à criação artística. Neste contexto torna-se interessante investigar a potencialidade criativa de certas práticas corporais. Originalmente criadas para o auto-conhecimento e o desenvolvimento de uma consciência corporal mais acurada, algumas práticas corporais também carregam em si um potencial que pode funcionar como estratégia para a criação artística. Deste fato surge a questão central deste estudo, que tem como objetivo investigar as relações entre a utilização da prática da Respiração Vivenciada e a criação artística, especificamente as questões relativas a seu aspecto performático, propondo-se uma contextualização desta forma de experimentação ao se procurar inseri-la no contexto mais amplo da criação performática. [1] Pretende-se ressaltar esta forma de atividade prática como uma possibilidade na sociedade atual de se garantir um espaço para a manifestação artística criativa de pequenos grupos. O estímulo inicial deste estudo decorre da observação empírica do trabalho que envolve respiração, movimento e canto, realizado a partir da aplicação dos fundamentos da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf e de técnicas correlatas. Observa-se que o surgimento destas questões é apenas possível num contexto artístico específico, que se desenvolve principalmente a partir das últimas décadas do século XX, quando o próprio conceito de arte passa por profundas transformações.

O estudo parte primeiramente da discussão sobre a questão da performatividade e dos significados que o termo performance pode assumir e que sejam pertinentes à questão proposta. Procede-se então a uma contextualização histórica da corrente performática com a intenção de inserir a experimentação prática com a Respiração Vivenciada neste panorama. Finalizando, esboça-se uma reflexão sobre a experimentação prática, onde alguns aspectos que caracterizam a arte performática são nela apontados.

[1] A Respiração Vivenciada, trabalho desenvolvido pela alemã Ilse Middendorf, é uma prática de respiração, que envolve movimento e voz. Fundamentando-se nos princípios desta prática tem sido desenvolvido um trabalho de criação a partir da interação entre movimento, respiração e canto.

A Questão da Performatividade

O tema da Performance tem adquirido relevância crescente em diversos campos de pesquisa da atualidade, tornando-se mesmo uma área autônoma de estudos. Em relação às artes este fato pode ser visto como consequência da produção das vanguardas do século XX, período em que a criação artística caracterizou-se pela tendência de privilegiar o corpo e seus mecanismos. Praticamente uma reação contra um mundo que até então havia se desenvolvido predominantemente sob o jugo da palavra escrita.[2] De fato, esta reação ocorre tanto na prática artística como paralelamente nas diversas correntes teóricas que se dedicam à análise das transformações provocadas pela re-introdução da corporeidade. Embora o interesse teórico pela questão da performance tenha se intensificado na medida em que ocorre a multiplicação dos eventos performáticos especialmente a partir dos anos 60, essa orientação teórica já pode ser detectada muito anteriormente. Para Erika Fischer-Lichte, pensadora alemã que propõe uma teoria da performatividade, essa virada performática na cultura européia não ocorre apenas com a cultura da performance dos anos 60 e 70, com a eclosão dos *happenings* e surgimento da arte da performance, mas já tem início no começo do século XX. Nesta época estabelecem-se novas bases para o trabalho de investigação das manifestações rituais e das Ciências do Teatro, propondo-se "uma inversão das posições dentro da hierarquia: do mito para o ritual, do texto literário para a apresentação teatral" (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 45). [3] De acordo com esta fundamentação, considera-se como manifestação primordial o ritual, sendo teatro e texto posteriores a ele. O impacto desta nova orientação não deixa de ser relevante, pois ressalta a importância dos rituais, especialmente para os gêneros performáticos. Por sua vez, a questão do ritual desperta um interesse pela questão da corporeidade, já que o corpo é o instrumento primordial para as manifestações rituais. O ritual, forma de expressão que alia num único fazer manifestações de várias linguagens, é provavelmente o exemplo mais antigo de arte performática.

---

[2] Essa nova tendência, na qual o corpo torna-se o centro, é predominante na produção artística do século XX. Apenas no final do século, a partir de 1990, a palavra é novamente integrada às performances, mas na maior parte das vezes como material autobiográfico.

[3] A própria Fischer-Lichte faz a ressalva de que ainda é bastante polêmica entre os pesquisadores esta visão de "virada performática" na cultura européia, que em geral se considera após o período que vai da invenção da impressão e consequente expansão do domínio do livro até o final do século XIX. Por isto observa que se trata muito mais de uma primeira virada no próprio século XX.

Performance e Corporeidade

Ao se examinar o termo performance constata-se que pode assumir diversos sentidos sem que estes sejam necessariamente excludentes entre si. Performance pode significar atuação, mais especificamente desempenho. Richard Schechner aponta para a dificuldade em se definir o termo performance, citando Erving Goffman, para quem a performance é um comportamento que pode caracterizar qualquer atividade, e John Cage, para quem basta que se veja uma atividade como performance para que ela se torne uma. Schechner, por outro lado, pensa a performance como algo mais limitado, como "uma atividade realizada por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo" (Schechner, 1988, p.30). Já o teórico Paul Zumthor coloca que "o termo e a idéia de performance tendem [...] a cobrir toda uma espécie de teatralidade [...]" (ZUMTHOR, 2000, p. 22) Marvin Carlson também aponta para esse uso do termo, que tradicionalmente sempre designou eventos teatrais (ou eventos da dança e da música). Mas ressalta que embora o termo performance tenha se tornado extremamente popular em diversas áreas de atividade, não existe um consenso conceitual sobre o termo. Essa atmosfera de disacordo apontaria para a própria riqueza conceitual da performance, que reside na diversidade e que é capaz de abarcar em si manifestações de diferentes naturezas. Carlson tenta mapear os múltiplos conceitos, que ora divergem entre si, ora se sobrepõem. Ao se questionar sobre o que transforma as artes em artes performativas, parece chegar ao centro da questão, pois coloca que "estas artes requerem a presença física de seres humanos treinados ou com habilidades, cuja demonstração é a performance" (CARLSON, 2006, p. 3).

Paul Zumthor, cujo pensamento sobre performance parte de suas considerações sobre a tradição poética oral, tenta cercar o termo e chegar ao que de fato é essencial para que exista uma performance. Considera que de modo mais imediato a performance refere-se a um "acontecimento oral e gestual". Também chega à noção de que o "elemento irredutível" seria a idéia da presença de um corpo, e portanto, conclui que "recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra" (ZUMTHOR, 2000, p. 45). Parte-se aqui portanto do corpo como elemento mais importante para o estudo dos eventos performáticos. O corpo traz consigo a noção de espaço e essa relação traz consigo outra característica – a da teatralidade, qualidade que passa a integrar quase todo o fazer artístico, especialmente a partir das últimas décadas do século XX.

Corrente performática e dissolução de fronteiras

A presença e importância do corpo na realização artística confundem-se com a própria gênese de suas primeiras manifestações. Nas cerimônias rituais o corpo humano é o sujeito e a força motriz, podendo-se considerar os primeiros eventos no âmbito das manifestações rituais como ancestrais da arte performática (GLUSBERG, 2003, p. 11). Porém, os eventos mais recentes que sinalizam um retorno à performatividade no mundo ocidental encontram-se junto às manifestações dos movimentos futurista e dadaísta, assim como no surrealismo e na *Bauhaus* alemã.

A corrente performática, que ganha força e se expande até a atualidade, faz-se acompanhar por novos conceitos artísticos. Como uma das idéias principais surge a questão da aproximação entre arte e vida. Tanto o dadaísmo como o surrealismo, movimentos do início do século XX, concebem como tarefa do artista a criação de uma arte além do puro prazer estético. Ambos pretendem acabar com a idéia de "arte pela arte" e aproximá-la da vida diária. A arte deveria afetar a vida das pessoas, "fazê-las ver e experienciar as coisas de maneira diferente" (HOPKINS, 2004, p. 3). Uma arte que tem compromisso com a experiência vivida coloca-se como polo oposto ao conceito de arte sagrada e separada da vida. A obra de arte, dita elevada, havia sido mantida durante séculos separada da vida profana na sociedade européia. Neste processo, a presença do corpo também havia sido banida. Sem dúvida, a tendência que se instaura de privilegiar o aspecto performático, de inclusão do corpo, sinaliza uma reação a esta situação. Esta reação, pertinente aos movimentos acima citados, conduz à dessacralização da criação artística de maneira progressiva durante todo o século, levando a uma concepção estética radicalmente diversa da até então predominante. Esta idéia é acompanhada por uma procura por novos materiais que refletem o meio ambiente e a vida do dia-a-dia, numa proposta onde os novos conceitos podem ser experimentados.

O processo de experimentação de novos materiais provoca a integração entre os gêneros artísticos. Desta forma ocorre a dissolução das fronteiras entre as diversas linguagens, principalmente entre as artes plásticas, o teatro e a música, o que em última análise leva ao surgimento de uma arte onde a característica performática predomina. No panorama da experimentação e da interdisciplinaridade, algumas instituições tiveram papel determinante ao colocar em prática, através da vivência e do ensino, os novos conceitos de arte e pedagogia, estabelecendo condições ideais para a experimentação de novas estéticas. De grande importância são os eventos ligados a Escola *Bauhaus* na Alemanha, que têm influência direta no desenvolvimento posterior da arte da performance, principalmente pela continuidade dada a seus ideais pela instituição *Black Mountain College,* fundada em 1933 nos

Estados Unidos. Segundo Carlson, a *Bauhaus* foi a primeira escola a estudar seriamente a performance como uma forma de arte (CARLSON, 2004, p. 100). Fundada em 1919 por Walter Gropius, seus objetivos eram "o de buscar uma fusão das artes e dos artesanatos em geral, diminuindo ao mesmo tempo, o intervalo entre as artes e a evolução industrial" (GLUSBERG, 2003, p. 21). Oskar Schlemmer, responsável pelo departamento de dança e teatro da *Bauhaus* entre 1925 e 1929, tenta em suas produções integrar numa só linguagem a música, o figurino e a dança. Para Schlemmer, o teatro era um local de experimentações que servia como gerador de novas idéias. Além disto, o teatro era visto como um local onde a junção de todas as artes, o sonho da *Gesamtkunstwerk*, podia ser possível, idéia que foi perseguida pela *Bauhaus*, e que se faz sentir no desenvolvimento de grande parte da arte do século XX. Carlson aponta como principal conquista da experimentação artística na *Bauhaus* a superação de fronteiras entre as diversas artes:

> entre as artes plásticas e as artes performáticas, entre as artes eruditas do teatro, ballet, música e pintura, e as formas populares tais como o circo, o vaudeville, o teatro de variedades, de fato até entre a arte e a própria vida, como no conceito do bruitismo (CARLSON, 2004, p. 101).

A exemplo da *Bauhaus*, também no *Black Mountain College* as novas idéias artísticas são não apenas ensinadas, mas diariamente vivenciadas, fazendo parte da troca diária entre seus participantes. O conceito de arte elevada, separada da vida, é nelas recusado. Existe também a crença de que todos possuem uma natureza criativa e podem desenvolver sua percepção sensorial, estando aptos a experienciar alguma forma de expressão artística.

No *Black Mountain College,* o compositor John Cage encontra uma atmosfera propícia às novas experimentações e um ambiente onde suas idéias podem ser colocadas em prática, estimulando o surgimento de uma nova arte. Em sua obra escrita e nas inúmeras palestras-performances que realizou, John Cage tentou deixar evidente a interpenetração entre arte e vida, idéia fundamental de sua filosofia. Sua influência fez-se sentir não apenas na música, mas também nas artes plásticas e no teatro. Carlson coloca como as idéias revolucionárias de Cage, tanto em música quanto em estética, exerceram uma profunda influência no processo de experimentação de todas as artes (CARLSON, 2004, p. 103). Segundo o pensamento Cageano, o teatro e a performance seriam formas mais apropriadas do que outras formas de arte, por possibilitarem uma multiplicidade de experiências, característica que os fazem mais próximos da vida.

A visão de uma nova arte

Como parte das mudanças propostas segundo os novos conceitos artísticos, a inclusão da audiência de forma ativa torna-se um fato, assim como a utilização de espaços e disposições cênicas não usuais traz uma nova perspectiva estética para a arte em geral. O cerimonial formal, geralmente presente nos eventos musicais tradicionais, tende a ser substituído por uma forma de ritual em que há real possibilidade de participação da audiência. De certa forma até o conceito de audiência passa por transformações. Para a realização de uma performance não há mais a necessidade de uma audiência tradicional, que pode ser até mesmo abolida. Audiência e performers se alternam na pessoa do mesmo indivíduo. O importante é a postura de vivenciar ativamente a experiência estética, de participar, de construir conjuntamente a vivência, o evento. A arte pode fazer parte da vida das pessoas, todos estão aptos para tal vivência. Vivências, eventos, processos, instalações, performances... são os termos que passam a definir a arte e que se contrapõem ao produto até então conhecido como obra de arte.

Se a partir da segunda metade do século XX esta nova estética passa a ser realidade e se afirmar como fato, seu surgimento tem origem na experimentação contínua a partir das idéias de pensadores visionários, sendo talvez um dos mais importantes, Antonin Artaud. Embora Cage tenha o mérito de retomar e difundir os novos conceitos artísticos através de sua integração à criação musical, é fundamental identificar que a origem de grande parte de suas idéias encontra-se no pensamento de Artaud. O próprio Cage relata como o contato com as novas propostas de Artaud levou ao surgimento do primeiro *Happening*.[4] Em *O teatro e seu Duplo,* Artaud já na década de 30 identifica a necessidade de uma transformação radical da forma de fazer arte, afirmando que "as obras-primas do passado são boas para o passado; não servem para nós" (ARTAUD, 1984, p. 97), algo que será defendido repetidamente por John Cage. Para Artaud, a arte ocidental burguesa tornou-se absolutamente inútil, pois a imobilidade característica das obras-primas faz com que elas não consigam atender às necessidades do tempo por terem se tornado meramente literárias. Artaud ataca a idéia de "arte pela arte", da arte desligada da vida, da arte individualista, apontando para a necessidade de se acabar com a supremacia do texto

[4] Refere-se aqui a *Untitled Event,* que foi apresentado no festival de verão de 1952 no *Black Mountain College* e celebrizado como o evento que desencadearia a produção de inúmeros *happenings* nos anos 50 e 60. A composição heterogênea do grupo, composto pelos performers John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor, Jay Watt, Charles Olsen e Mary Caroline Richards, provenientes de diversas áreas artísticas, resultou numa ação multi-mídia que incorporava o acaso e a não-intencionalidade como elementos estruturais.

escrito e de se tentar reencontrar a poesia que existe sem forma e sem texto, através dos meios modernos e atuais. Afirma a urgência do retorno ao gesto, a importância dos meios físicos. Em sua proposta, conhecida como *Teatro da Crueldade,* a sonorização deve ser constante, "sons, ruídos, gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam" (ARTAUD, 1984, p. 106). O som, a luz e a ação são os elementos principais do teatro proposto por Antonin Artaud, que pretende ressuscitar a idéia do espetáculo total, defendendo um teatro que se dirija a todo o organismo, portanto que atue sobre os sentidos e não meramente sobre o entendimento.

Artaud tem poucas oportunidades de colocar suas idéias visionárias em prática, mas elas serão fundamentais para o fazer artístico do século XX, quando a atenção se volta para os processos que atuam sobre os sentidos, para a construção de eventos que atinjam as pessoas através de sua percepção sensorial e não através da razão. A investigação dos processos do corpo torna-se ainda mais importante. A voz passa a ser utilizada de maneira até então inusitada, abrindo caminho para futuras experimentações que irão proliferar também no campo da criação musical. A atualização das idéias de Artaud e sua transposição para o mundo da música realizadas por Cage cooperam para o surgimento de novos processos criativos. John Cage traz de maneira significativa para a música e para os músicos o retorno ao corpo. Isto é possível principalmente através da aproximação com o teatro e com a experimentação prática a partir das idéias de Antonin Artaud.

O processo da criação e a percepção sensorial tornam-se no novo contexto artístico pontos centrais de interesse. O que primeiramente era pertinente apenas para os movimentos de vanguarda, expande-se cada vez mais. A arte aproxima-se da vida. Não é mais tão importante criar uma "grande obra de arte". O conceito da arte contemporânea parte da intenção de se criar algo que esteja integrado à vida. Eventualmente algo, que possa transformar a percepção usual e a relação do observador com o assunto em questão. Esta transformação também deve ser perceptível para o artista que toma parte neste processo de criação. Na verdade, o processo tornou-se mais importante do que o resultado e muitas vezes o último quase não se diferencia do primeiro. Neste sentido, a obra artística não precisa ser uma "grande" obra, pois segundo John Cage, a característica principal das grandes obras de arte é o fato de que estão separadas da vida (NYMAN, 1981, p. 1).

Além dos meios existentes no contexto dos movimentos artísticos, surgem paralelamente outras formas de se produzir uma arte mais próxima da vida. Para Simone Heilgendorff, por exemplo, as práticas corporais que se desenvolvem no âmbito da *Freikörperkultur* [5], especificamente na Alemanha, constituem também um caminho que pode

[5] Cultura do corpo livre.

levar a uma arte que se aproxima da vida (HEILGENDORFF, 2002, p. 65). Essa forma de pensar o trabalho corporal irá ter muitos desdobramentos e conexões com a criação artística durante todo o século XX, acompanhando-a de maneira cada vez mais intensa até os dias atuais. É este contexto artístico específico, representado pela corrente performática em que as investigações do corpo também se fundem com o processo criativo, que permite a consideração de que determinado uso de práticas corporais, tais como a Respiração Vivenciada, possa ser compreendido como uma manifestação artística pertinente à arte performática. De certa forma este panorama sugere as transformações pelas quais tem passado a própria arte da performance, assim como as mudanças que tem ocorrido no âmbito dos conceitos artísticos.

Respiração Vivenciada: Performance e Criação

Da experimentação prática com a Respiração Vivenciada no contexto do trabalho que envolve movimento, respiração e canto surge basicamente a questão que motiva este estudo e que estimula as reflexões relativas ao aspecto de criação e performatividade do uso da prática.

O trabalho com a Respiração Vivenciada, desenvolvida pela alemã Ilse Middendorf, teve início com a intenção de proporcionar um processo de reorganização da respiração junto às atividades relacionadas ao canto, representando estratégia alternativa às tradicionais. A partir desta experiência e através da formação de grupos de trabalho, a pesquisa sobre as relações entre movimento, respiração e canto tem tido continuidade, adotando como fundamento principal a Respiração Vivenciada. Práticas complementares são introduzidas e o trabalho desenvolve-se livremente, porém sempre levando em conta a integração e pesquisa dos três componentes. Surgem questões decorrentes de um uso particular da prática de Ilse Middendorf, que passa a ganhar contornos pessoais a partir do momento em que a investigação se concentra em seu potencial criativo. Como produto da vivência da respiração surgem então improvisações vocais e gestuais, resultado das relações que a respiração estabelece com o movimento e com a voz, sugerindo um evento performático. O processo de experimentação conduz assim à questão central de investigação do aspecto performático da utilização da prática.

De que forma uma prática como a da Respiração Vivenciada, baseada na vivência dos processos respiratórios e criada para o auto-desenvolvimento e auto-conhecimento, pode estabelecer uma ligação com a criação artística relacionada à performance? Em que se fundamenta a experiência performática da Respiração Vivenciada? Estas são as questões que mobilizam a investigação dentro do contexto da performatividade e que se situam como decorrentes de um processo histórico específico, aqui mencionado.

A experimentação prática com a Respiração Vivenciada carrega em si a possibilidade de expressão artística na medida em que a expiração pode se tornar um momento de ação criativa. Na vivência prática entra em ação a expressão do corpo que se manifesta através de movimento e voz. Uma dança da respiração e um canto da respiração, que se diferenciam da dança usual e da tradição do canto na medida em que representam o resultado do processo da respiração e com isso carregam a chance de trazer à tona aspectos profundos do ser, tornando-se veículo para o processo criativo. Ilse Middendorf comenta em entrevista a esta autora no dia 4 de julho de 2006, como a prática que desenvolveu seria o começo de uma nova forma de ouvir, uma nova forma de cantar e de dançar. E pode-se adicionar aqui "uma nova forma de criar", pois no movimento que surge da respiração há a presença do artístico.

O corpo é nesta prática o material fundamental para a criação. Não apenas o corpo como elemento físico, mas principalmente enquanto processo – representado pela respiração. O processo da respiração é investigado pela própria percepção e seu aspecto criativo é despertado, podendo surgir como acontecimento performático e ser compreendido desta forma, lembrando-se que a arte da performance mostra frequentemente interesse "em desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e fala lógica e discursiva, e em procurar a celebração da forma e do processo sobre o conteúdo e o produto" (CARLSON, 2004, p. 110).

A experiência e a vivência de todos os participantes são pré-requisitos para a representação performática da respiração. Por sua vez, esse processo não pode ocorrer sem consciência e percepção. A performance compõe-se do processo e o resultado não é o mais importante, pois muito mais importante é a transformação de todos os participantes como consequência da experimentação prática. Em *Performance como Linguagem,* Renato Cohen chama atenção para o fato de que "a busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte da *performance* e da *live Art*" (COHEN, 2002, p. 104). O que resulta do processo não é previamente conhecido e não pode de fato ser repetido da mesma maneira. O resultado é algo novo, mesmo quando há similaridades. Improvisações são aqui uma estratégia natural e acompanham a investigação da própria respiração. Improvisações, que se expressam por meio de movimentos e canto, através dos quais surge um tipo de verdade humana universal, que por sua vez traz consigo o conceito da autenticidade. Frequentemente surgem cantos que lembram os procedimentos ritualísticos, uma espécie de canto primordial que habita os seres sem que eles até então soubessem disto. No espaço, onde resulta a ressonância dos corpos e vozes, os indivíduos podem vivenciar uma espécie de comunhão, como num ritual. Conjuntamente decide-se então, quando este ritual deve chegar ao fim. Cessa o som, cessa o movimento. Resta a noção de

que houve uma experiência que influe diretamente sobre a questão perceptiva. Há uma mudança sutil na percepção de si próprio e do outro, assim como do espaço ao redor.

Não há nada pré-determinado, com exceção de alguns movimentos iniciais que servem como estímulo para a vivência da respiração. Pode-se, no entanto, observar um desenvolvimento no decorrer da experimentação prática. Quanto mais se exercita neste tipo de atividade e quanto mais o grupo de iniciados estabelece-se como grupo, maior é a probabilidade de surgir uma espécie de ritual performático. A experimentação prática concentra-se na trajetória sem que haja expectativas por um determinado resultado. Não existe um objetivo calculado de se criar um produto artístico, porém o que se tem é um evento artístico onde todos podem participar, independentemente de suas habilidades e especialidades. Existe a noção de que todos estão aptos a ter esta experiência estética. Importante é a expressão criativa dos participantes, que é viabilizada através desse procedimento. Os movimentos, que aparecem durante a prática, ligam tempo e espaço num processo que se desenvolve constantemente e do qual surge uma espécie de coreografia. Linguagens artísticas distintas, em especial as provenientes das artes do movimento e da música, são misturadas. A ressonância da voz e suas diversas possibilidades de expressão são investigadas, assim como os movimentos do corpo. Audiência e performers fundem-se no mesmo indivíduo. A observação da atuação do outro acaba por influir na própria atuação viabilizando assim um processo de contínua interação criativa. O trabalho prático a partir dos fundamentos da Respiração Vivenciada resulta num processo de experimentação artística, garantindo um espaço para a atuação criativa no âmbito do movimento e da voz acessível a um público comum. Um espaço onde passa a existir uma maior proximidade entre arte e vida, um espaço para o desenvolvimento de uma arte onde predomina a atuação criativa e a performance. O desdobramento artístico resultante deste processo de experimentação provoca a transformação da percepção dos envolvidos e até mesmo a transformação da própria prática. Como Middendorf observa em entrevista a esta autora (2006): "a transformação ocorre sempre, é constante tanto no trabalho como na própria audição."

Considerações Finais

A questão que naturalmente se coloca, é em que medida os processos de uma prática de auto-investigação podem ser interpretados como arte performática. Possivelmente esta é uma questão do ponto de vista da observação, estando-se aqui de acordo com a posição de John Cage, mencionada no início deste estudo. O fim da importância da obra de arte como objeto e a aproximação entre arte e vida são características há muito tempo perseguidas, presentes em diversos movimentos artísticos

desde o século XX. Da perspectiva do artista, tal prática pode perfeitamente ser considerada uma performance artística e que conduz para uma nova forma de fazer artístico, possível de ser assim compreendida devido à afirmação de uma nova estética e do surgimento de novos conceitos de arte. O retorno à performatividade passou a gerar trabalhos nos quais o corpo humano é o propulsor da criação artística. Mesmo que este movimento de atenção extrema dispensada ao corpo possa ser visto como uma eventual consequência da postura individualista e materialista da sociedade ocidental, o que talvez tenha sido pertinente em certos momentos, é exatamente esta atitude de investigação do corpo e de tudo o que contém, que tem possibilitado uma reaproximação com a espiritualidade, assim como tem conduzido a um processo de dessacralização da arte e crescente democratização dos meios artísticos, numa espécie de re-invenção e atualização das manifestações rituais.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo.* São Paulo: Max Limonad, 1985.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction.* 2.ed. Nova York:Routledge, 2004.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

HEILGENDORFF, Simone. *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage.* Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002.

HOPKINS, David. *Dada and Surrealism: A very short introduction.* Nova York: Oxford University Press, 2004.

MIDDENDORF, Ilse. Entrevista pessoal. Berlim, 4 de julho de 2006.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond.* Nova York: Schirmer, 1981.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nova York: Routledge, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura.* São Paulo: Educ, 2000.

Wânia Storolli é mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2004). Graduada em Música pela mesma universidade, especializou-se em Rítmica, Voz e Movimento na Alemanha. Atualmente é doutoranda em Música (ECA-USP) sob orientação de Amilcar Zani Netto, desenvolvendo a pesquisa *Performance: a trajetória do corpo da criação musical* com o apoio da FAPESP. Desde 1992 atua organizando Workshops na área de Voz e Movimento junto a diversas instituições culturais. Criou e coordenou o curso de extensão cultural *Movimento, Respiração* e *Canto,* oferecido em 2003 e 2004 no Departamento de Artes Cênicas da USP. Desde 2002 ministra este curso no Instituto Sedes-Sapientiae em São Paulo, onde tem dado continuidade à sua experimentação prática.