

# La Fura dels Baus e performance arte: dramaturgias e ação.

Fernando Pinheiro Villar\*

## Prólogo

Em seu prefácio para *Performance: Live Art since the '60s* de RoseLee Goldberg (1998), a múltipla artista estadunidense Laurie Anderson argumenta que

porque eu vi muito do trabalho que ilustra este livro, as imagens são especialmente ricas. Posso ouvir as vozes de Vito Acconci, Christopher Knowles, imaginar a velocidade desnordeante de Molissa Fenley, re-vivenciar as engrenagens estridentes, fagulhas e carrinhos de supermercado no meio do escuro de um evento do La Fura dels Baus. Mas mesmo que você não tenha visto nenhum desses trabalhos, as imagens falam. Os cenários, *stills* e trechos fotografados das performances são *snapshots* vívidos de uma forma de arte que resiste à documentação (Goldberg 1998, 6).<sup>1</sup>

Dentro da diversidade de práticas e trabalhos de *performance arte* que conhece, Anderson seleciona três artistas conterrâneos seus e o coletivo catalão La Fura dels Baus, especialmente o ritual de passagem de *Suz/O/Suz*, trabalho que estreou em 1985 em Madrid e percorreu continentes até 1992. Além de destacar a contundência do grupo e demonstrar a força imagética das produções *fureras*, Anderson e Goldberg nos lembram do apelo sensorial das mesmas produções. Elas também legitimam uma conexão entre La Fura e performance arte que este artigo investiga.

## Performance arte

O uso do termo 'Performance Arte' como tradução de *performance art* ao invés do uso de 'performance' neste artigo deve-se ao fato que 'performance arte' diferencia-se da expansão conceitual e atual abrangência de 'performance' em diversos campos de estudo. 'Performance' abarca uma pletera desnordeante de ações, desempenhos, processos, procedimentos, experiências, vivências e atos cotidianos, sociais, culturais – artísticos e não artísticos. 'Performance arte' refere-se a uma intensa atividade de artistas de diferentes linguagens artísticas especialmente depois da segunda guerra mundial, com raízes nas Vanguardas Históricas das três primeiras décadas do mesmo século. '*Performance art*' ou 'performance arte' se referem aqui aos artistas precursores da performance desde Jackson Pollock, Luigi Fontana, John Cage, Gutai a Yves Klein, Lygia Clark, Piero Man-

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Artes Cênicas desde 1992 e do Mestrado em Arte Contemporânea do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, UnB, desde 2002. Autor, diretor, performer e encenador desde 1983. Endereço eletrônico: bsb142041@terra.com.br.

<sup>1</sup> As traduções presentes neste artigo são deste autor.

zoni, Hermann Nitsch, Abramovic e Ulay, Stelarc e tantos outros artistas da ação assistida, nas décadas anteriores à criação do La Fura e sua poética alcançada na década de 1980.

Para Paul Schimmel (1999), *performance arte* acaba em 1979, o mesmo ano da criação do grupo La Fura dels Baus.<sup>2</sup> No ano seguinte Timothy Wiles publica suas investigações sobre um teatro mais performático e performático da década de 1970, tentando ou testando o termo 'teatro performance' para uma outra estética cênica cuja dramaturgia, estilo de interpretação e orientação metodológica estariam incólumes à definições como naturalista e épica. Refutando a dicotomia e buscando um diálogo entre um gênero artístico milenar (teatro) e um outro recém-batizado (performance arte), 'teatro performance' e o alcance em diferentes campos de conhecimento de 'performance' nos nossos dias parecem comprovar a potência camaleônica de performance, ecoando a afirmação de Goldberg que a história proveria sua própria força renovadora para performance, pelo aspecto cíclico de constante construir dessa história (Goldberg 1984, 93). Renato Cohen (1988) propôs o estudo de performance como linguagem, sem ignorar as intersecções entre performance e teatro, bem como as distinções. Em 1992, Richard Schechner defende 'performance como um novo paradigma para os estudos de teatro', enquanto Josette Ferál aponta a morte da função anárquica e inclassificável de performance arte e enfatiza o nascimento de um outro gênero artístico, performance. Fechando a década, os estudos de performance mantêm o teatro como abrigado pela amplidão conceitual de performance, e em 1999 Hans-Thyges Lehmann (2006) situa performance como uma manifestação do teatro pós-dramático.

Independente do tentacular e movediço alcance de performance, este artigo aproxima La Fura e *performance arte*. O foco é fechado na herança de performance arte que parece dispensada ou ignorada por muitos herdeiros e estudos teatrais. Para tanto, abordaremos dois trabalhos do coletivo barcelonês realizados na década de 1980: *Suz/O/Suz*, comentado por Laurie Anderson acima, e o anterior, *Accions, alteració física d'un espai* (1983-89). Esses dois espetáculos representam um salto artisticamente interdisciplinar do teatro realizado pelo grupo, que os catapultou à posição de referência internacional de *performance art*, de performance e de um outro teatro que desafiou críticos e artistas cênicos e firmou uma trajetória única. Nos dois trabalhos e nos seguintes durante a década de 1990, La Fura consolidaria o que jornalistas espanhóis e o grupo definiram depois como *el lenguaje furero*, a junção de quatro características que permearam a produção do grupo e marcaram o diferencial de sua poética.

### **A linguagem furera: Accions e Suz/O/Suz**

A primeira e mais contundente característica da linguagem *furera* é a total falta de barreiras ou separações entre atuantes e espectadores, obra e recepção, ação e fruição. A segunda é a fuga do proscênio teatral ou do edifício físico construído com tal finalidade para espaços alternativos, edifícios, fábricas e indústrias abandonadas, galpões, funerárias, ginásios, construções, etc. O terceiro aspecto da linguagem *furera* seria o de que

<sup>2</sup> Tereza Puig, Quico Palomar, Carles Padrissa, Pèra Tantinà e Marcel·lí Antúnez foram a primeira composição do La Fura dels Baus. Padrissa, Tantinà e Antúnez eram amigos desde a adolescência e primeiros happenings e eventos na vila natal, Moia, *poblet* com cerca de três mil habitantes, a sessenta quilômetros de Barcelona. Antúnez foi o primeiro a mudar-se para a capital catalã e a incentivar a mudança de Padrissa e Tantinà.

os *fureros* eram simultaneamente e coletivamente os autores, atuantes, diretores, encenadores e produtores de suas poéticas. Esta característica foi substituída, posteriormente, por trios ou duplas de criadores fundadores na concepção e direção de espetáculos do La Fura, com elencos escolhidos em audições internacionais. Com exceção de Jurgen Muller, os outros *fureros* fundadores não atuam mais. Exceção à regra foi a participação de todos eles em um vídeo curto que integra a narrativa áudio-visual de *F@usto 3.0* (1998). E, finalmente, a quarta e última característica da linguagem *fuera* seria a interdisciplinaridade artística. Ela é alcançada na poética teatral do grupo na junção das três características anteriores com a abertura ao cruzamento de elementos de diferentes linguagens e vivências artísticas dos nove *fureros* – em seus vinte e poucos anos de idade, lidando com *la movida* e *el desencanto* dos anos 1980 na Espanha.<sup>3</sup>

O *ex-furero* fundador Marcel·lí Antúnez Roca e a pesquisadora Cláudia Giannetti nomeiam *Accions* e *Suz/O/Suz* como “performances espetaculares” (Giannetti 1998, 79). *Accions* é sintetizada como “sete ações encadeadas de caráter performático e musical. Com exceção das ações da banda de músicos, as intervenções acontecem no chão, entre os espectadores. Aproveitamento cênico da arquitetura do espaço de apresentação” (Giannetti 1998, 79). A descrição de Marcel·lí Antúnez – um dos autores, diretores, executores de ações e produtores – continua:

1. Um concerto de saxofone com voz e sintetizadores começa a performance.
2. Três homens nus cobertos com barro movem-se entre o público, comendo ovos crus, para de repente desaparecer em grandes tonéis.
3. Dois homens de terno destroem uma parede em processo de construção, e estraçalham um carro com marretas e machados; pirotecnia especialmente preparada é acionada por todo o espaço do espetáculo.
4. Um homem usando coturnos e coberto por uma pasta branca move-se em direção à enorme tela branca montada em uma das paredes do local.
5. Os homens que estiveram destruindo o carro cobrem com tintas azul e preta os homens cobertos de barro, perseguindo-os pelo espaço, jogando sopa de macarrão neles.
6. Dois homens suspensos em cabos balançam-se e jogam-se na tela branca, onde seus corpos, cobertos em plástico transparente, explodem vermelhos.
7. Os homens cobertos pelo plástico e o homem branco executam uma performance com pintura corporal em frente à grande tela, que vai se tingindo com vermelho (Giannetti 1998, 79).

*Suz/O/Suz* foi o seguinte trabalho e primeiro a vir ao Brasil, na Bienal Internacional de São Paulo de 1991. Giannetti e Antúnez sintetizam *Suz/O/Suz* como “ação cênica multidisciplinar, realizada no chão, entre o público, e sobre módulos cenográficos fixos, com elementos mecânicos móveis (carroças, banheiras e outros). Incorpora máquinas sonoras eletromecânicas (*Automàtics*)” (Giannetti 1998, 80). A

<sup>3</sup>A composição mantida durante toda a década de 1980 reunia o trio de Moia (Padrisa, Tantinyà e Antúnez), mais Miki Espuma, Àlex Ollé, Pep Gatell, Jordi Arúz, Hansel Cereza e Jurgen Muller. O ator e performer inglês John Wagland e o conterrâneo músico e performer Vidi Vidal eram frequentes colaboradores. Vidal até hoje. Em 1990, Marcel·lí foi convidado a tirar uma sabática de um ano, ou da vida toda – que foi a opção do fundador. Pouco depois Arúz deixou o grupo e, já nesta década de 2000, Cereza também.

performance espetacular é igualmente descrita em sete pontos, partes, cenas e/ou ações:

1. Concerto de *Automàtics*, seis máquinas eletromecânicas situadas ao redor do espaço de ação.
2. Oito atuantes descem e se soltam de várias cordas até o chão e iniciam uma festa no meio do público com carrinhos de supermercados, motores em marcha, tonéis e um botijão de gás.
3. Concerto musical.
4. Aparecem entre o público dois homens sentados em seus carroções, empurrados por dois ajudantes, que comem vísceras cruas e bebem vinho; depois, há um combate com bombas de farinha e um banho de sangue.
5. Dois acólitos, submergidos em aquários transparentes de água, são manipulados e retirados de seus recipientes fetais por seus mestres.
6. Uma celebração de líquido no meio da platéia-palco, levada pelos performers, usando baldes, rolimãs e banheiras móveis.
7. Ritual de iniciação com os corpos dos neófitos, que são suspensos em duas torres ou 'fatias', usando líquidos, pigmentos, farinha, palha e comida. Uma coda, usando os *Automàtics* (Giannetti 1998, 80).<sup>4</sup>

Naquele que é conhecido como o primeiro livro sobre *performance arte*, a primeira edição do livro de Golberg em 1979 não poderia incluir *La Fura*, criado no mesmo ano em Barcelona. Entretanto, a segunda e ampliada edição publicada em 1988 inclui um rápido olhar sobre uma certa revitalização que Goldberg detecta no teatro, dança e ópera, com um denominador comum de uma tendência performática inovadora, que incluía *La Fura*. Ela destaca o grupo entre os artistas mencionados e sintetiza uma análise sua dos dois primeiros trabalhos da linguagem *furea*:

Na Espanha, [...] *La Fura dels Baus* desabrochou no recentemente liberado cenário político. Com doze atores, incluindo pintores, músicos, performers profissionais e inexperientes, a companhia tem produzido obras como *Suz o suz* (1986) e *Accions* (1986) que exploram cenas bacantes de ousada e provocativa violência, morte e o pós-vida, remanescentes de grandes pinturas espanholas do século XVII com suas paisagens dramáticas e intensidade religiosa, e com traços leves de imagens de filmes surrealistas como aqueles de Buñuel (Goldberg 1988, 198-9).

Golberg conecta o *La Fura* a uma explosão de teatro performance na Europa (1988, 199). Goldberg e Marvin Carlson são alguns dos poucos estudiosos que utilizam o termo 'Teatro performance' para sintetizar parte da produção cênica e performática contemporânea.

<sup>4</sup> A página [www.lafura.com](http://www.lafura.com) tem clips, vídeos e fotos das duas produções aqui investigadas, bem como material audiovisual sobre todas as produções da companhia. Para uma introdução ao trabalho do grupo catalão veja Queiroz (1999) ou Villar (2001). Sobre a fase anterior do ensemble nas ruas (1979-83), antes de *Accions*, veja Villar em Telles e Carneiro (2005). Sobre *La Fura* e interdisciplinaridade artística veja Queiroz (2001).

## Teatro performance ou Performance teatro

É importante lembrar que Timothy J. Wiles talvez seja o primeiro a investigar e propor um estofamento conceitual para o neologismo 'teatro performance'. Performance teatro, segundo Wiles, estava sendo utilizado por alguns críticos, mas “ninguém até agora providenciou uma discussão aprofundada sobre as implicações do termo” (1980, 117), o que ele inicia em seu *The Modern Event* (1980). Ele aborda Stanislavsky, Brecht, Artaud e Grotowski para situar os dois últimos como primeiros representantes maiores de um teatro performance, que continua dependente como sempre da co-criação da platéia, mas que também explora os conflitos entre ator e espectador. Artaud e Grotowski “tentam levar suas platéias a um novo entendimento delas mesmas, estritamente pelo engajamento e contemplação da performance [apresentação] teatral, ao invés da examinação das peças como textos onde poderíamos extrair entendimento racional ou 'significados'” (Wiles 1980, 106).

Resumindo ao extremo, Wiles privilegia a apresentação testemunhada ou a performance como principal fonte de significados do teatro. Longe de querer exaurir o fenômeno vigente e intocado, Wiles crê que o próprio movimento traz e traria mais artistas, teóricos e poéticas que o explicassem melhor, mas o entendia como “o novo movimento teatral que sucede naturalismo e teatro épico, se concordamos que um novo movimento teatral resulta em uma nova dramaturgia e um novo estilo de interpretação, assim como um novo sub-gênero de textos literários” (Wiles 1980, 118). Para ele, o teatro performance estimula uma catarse dividida igualmente entre artistas e fruidores, privilegia a presença e “dispensa palavras cuja única função seja a da exposição, e apresenta material 'narrativo'” por meio de outras possibilidades cênicas e performáticas, entendendo “que a platéia traz um certo conhecimento da trama da peça e seus significados convencionais que o espectador traz para o teatro” (Wiles 1980, 128). Embora a primazia do texto seja questionada e Wiles aponte uma certa “orientação anti-literária” do teatro performance, ele reconhece um possível cânone de textos literários que se integram com o novo movimento, como, por exemplo, *Insulto ao público* (*Offending the Audience*, 1966) e outras obras de Peter Handke.

No final da década de 1970, Wiles lista como expoentes do teatro performance outros artistas e grupos como Allan Kaprow e seus Happenings, Joseph Chaikin e o Open Space, o Teatr Laboratorium de Grotowski, o Living Theater, o Performance Group e um çaula Peter Brook. No final da década de 1980, Goldberg menciona estadunidenses como Squat Theater, Spalding Gray, Elizabeth LeCompte e outros europeus como Jan Fabre, a *Nuova Spettacolarità* italiana (grupos como La Gaia Scienza e Falso Movimento), Théâtre du Soleil, Akademia Ruchu (discípulos poloneses de Tadeusz Kantor), além do La Fura. No final da década de 1990, Goldberg acrescenta os nomes de Mabou Mines, Meredith Monk, Richard Foreman, Giorgio Strehler, Peter Stein, Peter Brook e o Wooster Group, descrevendo esse teatro performance como um “novo teatro-*performance arte*”, que

“não tinha absolutamente nada a ver com o que seja a mais básica das preocupações teatrais: sem roteiro, sem texto, sem narrativa, sem diretor, e especialmente, sem atores. ‘Nenhuma experiência teatral anterior é necessária’ lia-se na propaganda para audições para *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), de Robert Wilson” (Goldberg 1998, 64). Segundo ela, as décadas de 1980 e 1990 também acrescentariam trabalhos de performance teatro como os de Alain Plattel e Arne Sierens, Heiner Goebbels, Christopher Marthaler, Jan Lauwers, Michel Laub, Robert Lepage, Station House Opera, Forced Entertainment, Reza Abdoh, Gob Squad, Romeo Castellucci e Societas Rafafello Sanzio. A listagem de Goldberg privilegia claramente o hemisfério norte, mas poderíamos listar muitos exemplos de teatro performance na América do Sul, por exemplo, como Periférico de Objetos, Fuerza Bruta, De la Guarda ou Guillermo Cacace (Buenos Aires), Coletivo Patolagallina (Santiago), Oráculo (Caracas) e no Brasil, Ricky Seabra e Andréa Jabor (Rio), Vertigem (São Paulo), Zikzira Physical Theatre (Belo Horizonte), Udigrudi (Brasília) ou o Lume (Campinas), entre muitos outros.

Grupos citados e o “novo performance teatro”, segundo Goldberg, seriam exemplos do fato que “a divisão entre teatro tradicional e performance esfumou-se” (1988, 199). La Fura opera artisticamente nessa intersecção fronteiriça, entre diferentes linguagens ou gêneros artísticos, transgredindo divisões ou demarcações rígidas. Assim como teatro performance e *performance art*. Ambos gêneros e a companhia catalã ao propor diálogos entre diferentes artistas, linguagens e poéticas escapam de falsas dicotomias que opõem teatro e performance.

## La Fura dels Baus e performance arte

Os poucos estudos publicados sobre *performance arte* na Catalunha incluem La Fura ao lado do ímpar Joan Brossa, o grupo ZAZ e Albert Vidal (Borras 1986, Camps 1988). Maria Lluïsa Borras também aponta uma similaridade entre La Fura e fundamentos da *performance arte*, do dadaísta Francis Picabia ao multifacetado Jean Tinguely (Borras 1986, 53). Entre os vários críticos que associaram o teatro do La Fura à *performance arte*, Xavier Fábregas indica em sua crítica de *Accions* o uso de materiais semelhantes como margarina, areia, farinha e cinza.<sup>5</sup> A lista poderia ser aumentada com tinta, barro, plástico, cordas, e, com *Suz/O/Suz*, adicionaríamos carne, água, pigmentos, verduras, penas, palha e sangue. Mercè Saumell compara a pintura final na tela branca de *Accions* “a um evento visceral e lírico remanescente das *action paintings* de Jackson Pollock, das antropometrias de Yves Klein, do neoexpressionismo vienense e da *Body Art*” (Saumell 1996, 119).

As indicações e comparações são pertinentes e é detectável um número maior de analogias possíveis entre diferentes modalidades ou obras de *performance arte* e *Accions* ou *Suz/O/suz*. Em *Accions*, a destruição do carro, por exemplo, pode nos lembrar do happening *Housshould* (1964) de Allan Kaprow, do *Piano Destruction Concert* (1966) de Raphael Montañez Ortiz, das performances de destruição de Cusi

<sup>5</sup> Xavier Fábregas, ‘El mundo de “La Fura dels Baus”’, *La Vanguardia*, 5 Maio 1984, p. 47.

Masuda (1977-82), do período destrutivo de Tinguely (1960-62) ou das *décollages* de Wolf Vostell (final dos 1960 e nos 1970). Os homens de barro poderiam sugerir associações com *Challenging Mud* de Kazuo Shiraga (1955). Outras ações pinturas japonesas como as de Ushio Shinohara (1960-62) e Shozo Simamoto (1956) poderiam ser listadas também. A ação pintura final pode recordar a alguém tanto os Kipper Kids jogando tinta um no outro, vestindo tapa-sexos em *In Performance* (1978) quanto a ação pintura de Stuart Brisely, *Moments of Decision/Indecision* (1975-98). Os sacos de tinta explodindo na cena poderiam ecoar as *shooting paintings* e ações similares de Nikki de Saint Phallé, em sua exibição em Paris, “*feu à volonté*” (1961).

Em *Suz/O/Suz* pode-se encontrar diversos nexos com os acionistas vienenses. A carne sendo manipulada, mastigada e cuspidada ou o banho de sangue podem trazer associações com os corpos nus e a vaca estripada da *Aktion Eindhoven* de Herman Nitsch (1963). Além do *butoh*, os corpos cobertos com tinta ou com plásticos amarrados com cordas poderiam aludir à *Action* de Rudolf Schwarzkogler (1965-66) ou à *Materialaktion* (1965), assim como as performances *Ana* (1964) ou *Nr. 2 Aktion* (1964) de Günter Brus.

*Accions* tem o mesmo título de várias das performances do acionismo vienense, e de diferentes artistas de performance como Josef Beuys e também do catalão Joan Brossa e sua dramaturgia performática durante toda segunda metade do século XX. A coincidência demonstra uma apropriação ou uso de referências de *performance arte* e podemos ver que os pontos tangenciando trabalhos do La Fura e de *performance arte* são mais que visíveis. O corpo também assume o papel de meio poderoso ou de máquina expressiva, bem como o de matéria artística, sobre o qual materiais sintéticos e orgânicos eram empregados. Estão lá a mesma ênfase na ação e apresentação. Analisando *Suz/O/Suz*, Borrás evita apontar imitação ou influência: ela prefere indicar “a coincidência de um desejo comum de transgredir e encontrar uma linguagem enormemente pura buscada nas origens, no início, na rejeição de coisas estabelecidas e rejeitadas por todos” (Borrás 1986, 53).

Qualquer artista parece trabalhar com uma bagagem de memórias ou “culturas de adoção” (Valentini 1991), que ele ou ela reorganiza dentro de uma obra, seja reproduzindo ou atacando idéias. Roland Barthes reconhece o texto como um choque de escritas e citações, nenhuma delas original (Barthes 1977, 147). Graig Owens nos lembra de que “apropriação, especificidade do sítio, impermanência, acumulação, discursividade, hibridização – essas diversas estratégias caracterizam muito da arte do presente e a distinguem de seus predecessores modernistas” (Owens 1984, 209). Cada grupo ou artista é exposto a outras recombinações, dentro de redes de informação e estímulo expandidas e em expansão. Ou seleciona estratégias que possam distinguir seu trabalho de outros contemporâneos. Citando Dwight Conquergood, Marvin Carlson chama “o *trickster*” ou “o truqueiro” de “o ‘guru’ dessa nova antidisciplina” que é performance (Carlson 1996, 189). O quê vai distanciar os truqueiros do samplear

sem referência, do mero plágio inconsciente ou do roubo consciente é também o *punctum* que pode caracterizar conquistas artisticamente interdisciplinares. Para Owens, “o significado alegórico suplanta um antecedente” (Owens 1984, 205). Os personagens na dramaturgia de imagens, espaço, tempo, som e movimento do La Fura são alegorias e o trabalho alegórico criativo confisca, suplementa e transforma as fontes originais. Esse procedimento pode alcançar uma interdisciplinaridade artística quando ele inventa uma sucessão de truques que compõem outro objeto, além das fontes inspiradoras. Distanciado de meras cópias ou citações, as apropriações do La Fura eram novas trocas com outras artes para gerar obras que fossem além das idéias convencionais sobre teatro e limites artísticos.

Marcel·lí Antúñez foi o único a cursar artes visuais e ele lembra do impacto das imagens de Nitsch e do accionismo vienense para ele, proveniente de uma família que trabalha com carnes e açougues há quase duzentos anos. Também em entrevistas comigo, os outros *fureros* acusavam um conhecimento de algumas performances, mas nada que tivesse marcado suas vidas, suas culturas de adoção artística ou estudos autodidatas. Mesmo assim, as associações possíveis são várias. As antropometrias ou Klein podem ser recordados em *Accions* até mesmo pelo uso deliberado do *International Klein Bleu*, cor que ele criou, e que era atirada sobre os homens de barro, ao lado da única outra cor, preta. Os ‘Automàtics’ de *Suz/O/Suz* parecem pagar tributo às *Meta-matic*, esculturas cinéticas de Tinguely (1959), já no título das esculturas recicladas, cinéticas e sônicas que abriam *Suz/O/Suz*.

É importante destacar que La Fura se distancia do plágio pela inventividade crítica dos *fureros* em dotar essas ações plásticas e referencias de uma moldura dramática, cênico-teatral. Em entrevista publicada com Salvador Francesch, o defensor teórico do grupo na década de 1980, Andrés Morte argumenta que o La Fura recebia bem a influência de *performance arte*, mas discordava dos trabalhos de vanguarda intelectualizados ao excesso, “perigosamente chatos, e excessivamente contextualizados” (Francesch 1988, 20). Morte também menciona que “as abstrações ininteligíveis” deveriam ser contratacadas com apresentações que privilegiassem o visceral e o sensorial em encontro direto com o espectador (Francesch 1988, 20). Recordamos que, embora refutando as conotações habituais do teatro convencional, o meio central e objetivo do La Fura continuam sendo um teatro artisticamente interdisciplinar. Depois das duas guerras mundiais, muitos artistas de territórios com margens monodisciplinares conectaram suas artes plásticas ou sônicas com uma performatividade teatral ou, mais, além disso, com um terreno indisciplinado e artisticamente interdisciplinar na busca, processo e resultado.

Por meio de sua releitura de *performance arte*, La Fura reverte a teatralização ou a histrionização das artes alcançada por *performance arte* para uma re-teatralização de *performance arte* que simultaneamente amplia o espectro ou a presença das outras artes no teatro. Artifícios ilusionistas, teatralidade, *fiestas* populares encarceradas em lugares fechados, estética de concertos de rock, espacialização sônica e incorporação de

ações plásticas são balanceados em *Accions* e *Suz/O/Suz* para promover uma fricção entre performers e performeradoras ensaiados e não ensaiados, que resultam em uma vivência e construção de ações simultaneamente teatrais, plásticas, sônicas, coreográficas, performáticas.

Essa reteatralização de ambos, teatro e *performance arte*, nos trabalhos do La Fura foi alcançada por uma ênfase dupla e equilibrada nos extremos dos limites entre atuar e performar, no eixo corpo/imagem e nas intersecções entre teatro e *performance arte*. A destruição de carros e pianos por artistas performers nas décadas de 1960 e 1970 não tinha o trabalho interpretativo dos *fureros* gritando e acentuando a agressividade implícita na ação. As serenas modelos que performaram os pincéis vivos das antropometrias de Klein não atuavam dor, opressão ou rebeldia no contato com a tinta, nem elaboravam tanto seus movimentos como o *butô grotesco* dos homens de barro. As ações suspensas de Stellarc não tinham as preocupações coreográficas dialogando com atmosferas musicais que as suspensões *fureras* apresentavam. Nas performances de Vito Acconci, Gina Pane ou Chris Burden a dor era real. Nas obras do La Fura, a dor podia ser presente e real quando as poderosas mangueiras de água lavavam as tintas e os *fureros* na cena final de *Accions*. Entretanto, a maioria das vezes a dor era atuada ou ampliada e externamente direcionada ao público por meio de técnicas de interpretação e dança, desenvolvidas nos anos de prática nas ruas, nos palcos teatrais que experimentaram e nos palcos alternativos que adentravam com *Accions*.

As duas produções do La Fura foram relacionadas por críticos ou historiadores ao Teatro Total da Bauhaus e ao Teatro da Crueldade de Artaud – que os *fureros* passaram a conhecer depois das repetidas alusões ou associações. Sabendo menos ainda sobre as Vanguardas Históricas, La Fura desconhecia um outro ponto tangencial com a história da *performance arte*. Enquanto Schimmel situa o embrião de *performance arte* nos trabalhos de Lucio Fontana, Jackson Pollock, John Cage no final da década de 1940 e o coletivo japonês Gutai entrando na década seguinte, Goldberg situa um epicentro inicial da história da arte da *performance* ou arte ao vivo no Futurismo, Dada, Construtivismo, Vanguardas russas, Duchamp, Surrealistas, Expressionistas, Artaud, Bauhaus, ou seja nas Vanguardas Históricas das três primeiras décadas do século XX.

Em estudos sobre o ator dada e teorias da *performance*, Anabelle Henkin Melzer (1984) aponta a impossibilidade de definir claramente a função ou gênero do artista dadaísta (como ator, dançarino, músico, compositor, pintor, performer e/ou escultor). Essa impossibilidade parece replicada na produção artisticamente interdisciplinar dos *fureros*. Os *fureros* fundadores definiam-se como executores de ações, refutando respeitosamente o cargo de atores. Suas execuções de ações poderiam remeter seu trabalho interpretativo aos atletas afetivos, atores acrobatas ou super marionetes, buscados por respectivamente Artaud, Meyerhold e Craig.

A linguagem *furera* também parecia contemplar aspirações promêmicas e espaciais das Vanguardas Históricas e avançou os experi-

mentos de teatro ambientalista (*environmental theater*) das décadas de 1960 e 1970. A característica relacional com a platéia que divide o espaço da ação com o La Fura parece materializar uma espécie de mistura da Catedral do Futuro e a Arte Vivente sonhadas por Adolphe Appia, com o fumódromo dos Futuristas e os saraus Dadaístas e suas pretensões do “tudo-ao-mesmo-tempo-aqui-e-agora”, com diferentes artes e ações simultâneas no palco e platéia embaralhados. E também o festival que Derrida emprega para definir o Teatro da Crueldade artaudiano e sua desestabilização da visão e de qualquer ponto de vista do espectador, promovido ao centro do espetáculo que o rodeia, onde não há espectador ou espetáculo, mas festival (Derrida 1978, 244).

Appia também privilegiava uma “nova ordem cênica [...] baseada na presença do corpo humano, do corpo plástico e movente” (Beacham 1993, 69). Os experimentos de Appia com Emile Dalcroze em Hellerau na década de 1910 sustentavam sua idéia de uma Arte Vivente (*Living Art*), que seria alcançada por uma integração de luzes, formas e música: objetivava-se um organismo vivo no qual aconteceria a exibição do teatro, ultrapassando a passividade do espectador e o envolvendo no trabalho de arte que aconteceria nessa Catedral do Futuro aglutinante de obra e recepção, arte e fruição alimentando-se mutuamente. Futuristas e Dadaístas transgrediam fronteiras artísticas para favorecer “novos elementos de atordoamento e surpresa” dentro de suas *seratas* e saraus provocativos, e, se tudo desse certo, abusivos. Os Futuristas clamavam que o fumódromo ou a sala para fumantes seria o espaço ideal para performance: a fumaça uniria as atmosferas da platéia e do palco em contato direto que “criaria entre os artistas e público uma corrente de confiança [...] dentro] da vivacidade da nova teatralidade futurista” (Prampolini 1995, 22).

Essas relações com as Vanguardas Históricas e seus elementos estéticos historicamente embrionários de *performance arte* reforçam ainda mais o relacionamento interdisciplinar do La Fura e o gênero. Reiterando prévias conclusões sobre interdisciplinaridade artística, o que pode caracterizar a mesma é o nível atingido além do escopo das disciplinas artísticas envolvidas no escambo. Nem *Accions* nem *Suz/O/Suz* seriam exauridos por performance arte ou por quaisquer limites disciplinares que possam ser utilizados para descrever as duas produções. As criações interdisciplinares do La Fura demandam uma conversação em um platô de intersecções de distintos eixos cênicos, das características da linguagem *furera* e de suas relações com diferentes formas de arte, seja pintura, escultura, performance arte, arte digital, música e/ou dança.

## Epílogo

Em uma das aulas de sua oficina de direção durante o I Encontro de Diretores promovido pelo Circo Teatro Udigrudi em Brasília em 2007, Eugenio Barba sintetizou ‘dramaturgia’ como “seqüência organizada de ações”.<sup>6</sup> Tanto a declaração do autor e diretor do Odin Teatret quanto a relação entre La Fura e *performance arte* nos mostram

<sup>6</sup> I Encontro de Diretores de Teatro, realizado nos dias 1, 2 e 3 de novembro, no Espaço Cultural Renato Russo e Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, com a organização do Circo Teatro Udigrudi.

que a história da dramaturgia continua a ser reescrita – em um campo ampliado, com diferentes graus de dogmático, defasado, inclusivo, excludente e/ou permeável a outras dramaticidades, teatralidades e performatividades. E a visibilidade do La Fura nos provoca a incluir essas outras dramaturgias e histórias de ações testemunhadas em uma outra história do teatro, que incluía seqüências de ações únicas e contundentes do legado de *performance arte*. Após *performance arte*, a expansão de teatro, performance e teatro performance continuam, com fronteiras permeáveis, intensa comunicação e nutrição mútua.

## Bibliografia

- ANDERSON, Laurie, “Foreword”. In Golberg, RoseLee, *Performance: Live Art since the 60s*, Londres e Nova York: Thames and Hudson, 1998, pp. 6-7.
- BARTHES, Roland, *Image-Music-Text*. Trad. de Stephen Heath, Nova York: Hill and Wang, 1977.
- BATTCKOCK, Gregory e NICKAS, Robert (eds.). *The Art of Performance*, Nova York: E.P. Duction, Inc., 1984.
- BEACHAM, Richard C.. *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, Londres: Routledge, 1993.
- BORRAS, Maria Lluïsa. ‘L’Art com espectacle: La Fura dels Baus’. *Artics*, 1, 1986, pp. 51-53
- CAMPS, Teresa. “Notes i dades per a um estudi inicial de l’activitat performance a Catalunya”. *Estuds Escènics*, 29, 1988, pp. 215-37.
- CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso. *Têatro de Rua. Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Trad. de Allan Bass, Londres e Henley: Routledge e Kegan Paul, 1978.
- DRAIN, Richard (ed.). *The Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.
- FERÁL, Josette. “What is Left from Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre”. *Discourse*, 14.2, 1992, pp. 142-62.
- Francesch, Salvador. “The Interview”. *Unsound*, 3.2, 1988, pp. 16-23.
- GEORGE, David e LONDON, John (eds.). *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996.

- GIANNETTI, Cláudia (ed.). *Marcel·lí Antúnez Roca: performances, objectos y dibujos*. Barcelona: MECAD, 1998.
- GOLDERG, RoseLee. "Performance: The Golden Years". In Battcock e Nickas (1984), pp. 71-94.
- \_\_\_\_\_. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres e Nova York: Thames and Hudson, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Performance: Live Art since the 60s*. Londres e Nova York: Thames and Hudson, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thyges. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sussekind, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MELZER, Annabelle Henkin. "The Dada Actor and Performance Theory". In Battcock e Nickas (1984), pp. 33-57.
- OWENS, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". In Wallis, 1984, pp. 202-35.
- PRAMPOLINI, Enrico. "Futurist Scenography". In Drain, 1995, pp. 23-4.
- QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. "Will All the World Be a Stage? The Big Opera Mundi of La Fura dels Baus". *Romance Quarterly*. Washington, v.46, 1999, pp.248-54.
- \_\_\_\_\_. "Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)". Tese de Ph.D, Queen Mary College, University of London, 2001.
- VILLAR, Fernando Pinheiro. "Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance". *Anais do II Congresso da ABRACE*, ABRACE: Salvador (BA), , 2002, v.2., pp. 833 – 38.
- \_\_\_\_\_. "Ruas pré-históricas, rotas virtuais e furamòviles". In Carneiro e Telles (2005), p. 204-223.
- SAUMELL, Mercè. "Performance Groups in Catalonia". In George e London, 1996, pp. 103-28.
- SCHIMMEL, Paul (ed.). *Out of Actions: between Performance and the Object, 1949-1979*. Londres e Nova York: Thames and Hudson, 1998.
- VALENTINI, Valentina, *Després del teatre modern*. Trad. de Núria Gracia Calders, Barcelona: Institut del Teatre, 1991.
- WALLIS, Brian (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.
- WILES, Timothy, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1980.