

Do Teatro à Performance – um lugar de Colapso

Cristiane Souza de Oliveira¹

22

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo analisar os conceitos de teatralidade e de performatividade, separando-os dos seus respectivos estilos artísticos e propondo o deslocamento dos elementos que assinalam a diferenciação entre eles. Discutiremos o tema utilizando referenciais teóricos de autores como Féral (2015) e Bonfitto (2013). O artigo se divide em três partes. A primeira aborda os aspectos do teatro e da teatralidade, a segunda a performance e a performatividade e, a terceira, a experiência artística da autora, relacionando as teorias abordadas no artigo e a performance. Concluimos afirmando a aproximação dos estilos artísticos e a flexibilização das estruturas e códigos da cena teatral e das artes performativas.

Palavras-chave: Teatro. Performance. Deslocamentos. Presença.

Abstract:

This work aims to analyze the concepts of theatricality and performativity, separating them from their respective artistic styles and proposing the displacement of the elements that mark the differentiation between them. We will discuss the theme using theoretical references from authors such as Féral (2015) and Bonfitto (2013). We conclude by affirming the approximation of artistic styles and the flexibilization of the structures and codes of the theatrical scene and the performing arts. The first deals with the aspects of theater and theatricality, the second with performance and performativity, and the third with the artistic experience of the author, relating the theories dealt in the article and the performance.

Keywords: Theater. Performance. Displacement. Presence.

¹ Mestranda em Artes pela UERJ. Atualmente é docente da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Introdução

Muitos estudos apontam para o cenário atual das artes como um campo dilatado, cheio de fendas e lacunas abertas para estudos e experimentações. Testemunhamos a imbricação e o transpassamento de conceitos e de elementos que outrora seriam considerados constitutivos de áreas específicas, e que hoje dialogam e se perpassam. Essa visão só é possível diante de uma paisagem dinâmica, não fixa e híbrida, característica marcante da cultura contemporânea. Tal abordagem nos coloca diante de possíveis clivagens, nascidas das conversas entre os gêneros e meios artísticos, para impulsionar e analisar novas relações com e na arte. Em se tratando de gênero artístico, no nosso caso, vamos privilegiar a perspectiva do teatro e da performance.

Tal perspectiva configura uma zona onde transitam as reflexões sobre arte, sem fazermos, necessariamente, a separação entre práticas e teorias. Ambas passam a ser consideradas elaborações da produção de pensamento e de sentido através do desejo por afetar-se, e não necessariamente uma busca do ápice catártico da obra como tema ou mola propulsora.

Esse estudo pretende suscitar reflexões sobre os conceitos de performatividade e teatralidade, deslocando-os de seus eixos primordiais de performance e teatro, respectivamente. Colocamo-nos diante da discussão em tela sabendo que apontamentos nessa direção são recentes, principalmente a partir de investigações surgidas desde a segunda metade século XX.

Tais abordagens apontam para conceitos que incitam a reflexão em torno da performatividade e da teatralidade como fatores que podem ser deslocados de seus eixos. Os questionamentos nascidos dessas elaborações trazem uma forma dinâmica de pensarmos o cenário artístico – no nosso caso, mais especificamente, as artes teatrais e visuais. Nesse sentido, as formas de análise não são unificadoras e, portanto, não buscam teorias totalizadoras ou práticas massificadas. Essa estrada nos aponta uma multiplicidade de caminhos para refletirmos sobre as diferentes tendências, métodos, formas e estilos artísticos.

Um pouco mais distanciados de perspectiva wagneriana, que em sua concepção de *Obra de Arte Total* (*Gesamtkunstwerk*) persegue o drama nascido da tríade poesia, música e mímica, podemos notar que as linguagens artísticas, principalmente a partir das vanguardas do século XX, criam uma fratura nessa referência instituída nos séculos anteriores. Desses caminhos povoados por imbricações e esquinas nasce o espaço do entre, onde a arte contemporânea transita e se deleita. Essa fenda aberta não é fincada em estruturas específicas ou rígidas e, talvez, seja ela mesmo o escopo criativo e conceitual dos pensamentos artísticos da nossa era. Melhor dizendo, os conflitos nascidos da reflexão sobre esse vazio denominado como o entre, o buraco, a fenda, sugerem que a arte, hoje, é fruto do debruçamento e mergulho na própria rachadura.

Teatralidade e Antiteatralidade

24

Suscitar o debate entre teatro e teatralidade e separar características que distinguem um conceito do outro é um desafio que requer um mergulho para determinarmos suas especificidades, se é que estas existem. Essa reflexão pode parecer, no mínimo, ambígua. Para começar, consideremos uma definição apresentada por Josette Féral:

Teatralidade não é uma soma de propriedades ou uma soma de características que se poderia delimitar. Ela só pode ser apreendida por meio de manifestações específicas, deduzidas da observação dos fenômenos ditos “teatrais”. Longe de ser uma forma exclusiva, tais manifestações são apenas algumas de suas expressões, pois a teatralidade excede os limites do fenômeno estritamente teatral e pode ser identificada tanto em outras formas artísticas (dança, ópera, espetáculo) quanto no cotidiano. (FÉRAL, 2015, p. 107)

Uma tendência utilizada em certos estudos é procurar elementos do teatro que estariam inseridos ou fariam parte da estrutura basal da performance. Esta, por assim dizer, não foi vista com bons olhos. Mas, uma outra possibilidade na busca das singularidades de ambas as linguagens seria propor o contrário, admitir que o teatro se aproveitou muito mais da performance, numa espécie de libertação das bases da mimese, da ficção e das regras estabelecidas pela estrutura teatral dos séculos anteriores ao XX. Daí em diante, a representação passou a

não ser mais considerada como uma tradução do texto ou como uma inscrição deste em uma realidade cênica regida pela tradição ou pela imitação. A noção de montagem foi substituída pela de escrita cênica e passamos a nos reportar ao signo. Assim, a representação passou a ser elaborada a partir de um conjunto, um sistema de signos ou uma associação entre sistemas de signos diferentes.

O desejo por analisar a teatralidade como fenômeno isolado, retirando-a do jugo do teatro, foi abordado por Nicolai Evréinov já a partir de 1922. O termo *teatralnost*, serviu como base para destrinchar os elementos da teatralidade como manifestação passível de serem presenciadas dentro ou fora da cena teatral, embora seja um componente dela. Admitindo que a teatralidade se apresenta quase como instinto humano, nos esclarece Féral sobre Evréinov:

Para Nicolai Evréinov, um dos primeiros a teorizar sobre a noção, a teatralidade é vista como instinto de “transformação das aparências da natureza”. [...] trata-se de uma qualidade quase universal e presente no homem antes de todo ato propriamente estético. É o gosto pelo travestimento, o prazer de criar a ilusão, projetar simulacros de si e do real em direção ao outro [...]. Assim, para Evréinov, o homem está no centro do processo; é fundamental para a emergência e a manifestação da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 88)

Um dos fatores que torna atrativa essa discussão é a possibilidade de pensarmos a teatralidade não só pelo viés da arte, mas como uma manifestação não forjada, latente no cotidiano. Nesse sentido, a teatralidade é concebida como potência da vida nas múltiplas e diversas maneiras que o ser humano tem de se relacionar com o mundo e com os acontecimentos. A teatralidade enquanto característica de percepção e de expressão humana pulsa sem parar. Por outro lado, a teatralidade, no teatro propriamente dito, é alargada e passa de teatralidade especular para espetacular para instaurar a cena no espaço teatral.

Tomemos como base os exemplos dados por Féral, a qual nos apresenta três situações distintas onde poderíamos testemunhar o evento da teatralidade. Na primeira situação, o público está no teatro diante de um cenário, como que à espera dos atores para a peça começar. No segundo caso, somos colocados como testemunhas de uma discussão entre dois passageiros numa viagem de metrô. Por fim, descreve uma pessoa sentada num café olhando a movimentação dos

transeuntes. Nos três casos, o que desencadeia a teatralidade não vem da situação em si, mas do olhar de quem as testemunha. Nos três casos apresentados, o que suscita a teatralidade é justamente quem vê, quem olha, quem olha diferenciadamente. Esse olhar diferenciado é atraído pela teatralidade e transcodifica o cotidiano. O que poderia ser visto apenas como ações ordinárias, adquire fórum de teatralidade sem ter sido, necessariamente, preparado ou produzido para tal fim. Logo, o espectador também é produtor da teatralidade:

[...] a teatralidade não parece relacionar-se à natureza do objeto que investe – o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção, já que podemos apreendê-la em situações cotidianas. [...] A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. (FÉRAL, 2015, p. 86)

Michael Fried, em seu artigo “Arte e objetividade” (1968), por sua vez, assinalou que o sucesso ou mesmo a sobrevivência das artes dependeriam da distância que estas mantivessem do teatro. Quando o autor afirma que a arte se degenera à medida em que se aproxima do teatro, sabemos que ele está se referindo a arte minimalista que floresceu em solo norte-americano nos anos de 1960. Na sua concepção, ao absorver características do teatro, a onda minimalista estaria contribuindo negativamente ao universo da arte, mesmo que tenha nascido com o desejo de puros e simples volumes como obras.

Em seu esclarecedor artigo “Teatralidade e antiteatralidade”, o escritor Luiz Fernando Ramos nos faz lembrar que “a antiteatralidade implícita no raciocínio de Michael Fried seria uma que teria se manifestado na pintura francesa dos séculos XVIII e XIX, também nomeada como tradição absorativa, e que se desdobraria no projeto da arte modernista, principalmente na pintura norte-americana” (RAMOS, 2013, p. 5). O ponto crucial ao qual Fried está se referindo e criticando é a ideia de ilusão contida na concepção de teatralidade aplicada às artes visuais, principalmente quando analisa as obras de Donald Judd, Robert Morris e Thony Smith. O autor vai contra essa concepção e alerta sobre o perigo dela envolver o espectador numa trama ficcional.

A valorização do teatral, nesse caso, sobrepõe-se à própria obra, como se, metaforicamente falando, vestisse a obra com uma máscara da ilusão. A potência teatral da obra se tornaria um vilão que seduz e abduz o espectador. A antiteatralidade, nesse caso, seria o antídoto contra as gotas de veneno disfarçadas em doses de teatro.

Caracteriza-se, pois, ali, a antiteatralidade como um antídoto, que combate o aspecto percebido como negativo nessa relação, que seria exatamente a consciência das duas partes, tela e fruidor, sobre a circunstância espetacular que os acomete, ou seja, algo se mostra a alguém evidentemente procurando impressioná-lo. Nesse segundo caso, a teatralidade prevaleceria na medida em que a relação do observador com a obra que se dá a ver não só está explícita, como é tacitamente aceita. (RAMOS, 2013, p. 6)

A arte minimalista, também chamada por Clement Greenberg de arte literalista, traz uma nova proposta de relação do espectador com a obra, o que neste caso, nos parece ser o mais importante e que vai além da questão da obra por ela mesma. Essa concepção leva em consideração, por exemplo, o espaço em que a obra está, a luz e o campo de visão – fatores que colocam o espectador como sujeito na obra. A presença da obra e do espectador são dispostas e valorizadas nessa relação. Um dos fatores que nos interessa aproximar dentro dessa perspectiva, é a relevância que esse tipo de situação dá ao corpo. Nesse caso, o corpo do espectador é impulsionado a relacionar-se com a obra. Michael Fried nos faz refletir quando assinala que:

Além disso, a presença da arte literalista, que Greenberg foi o primeiro a analisar, é basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco. É uma função, não apenas do papel obstrutor e, não raro, mas da agressividade do trabalho literalista, mas da especial cumplicidade que o trabalho quer extorquir do observado. Diz-se que uma coisa é dotada de presença quando ela exige do observador que a leve em consideração, que a leve a sério – e quando o acatamento desse requisito consiste simplesmente em estar-se consciente da coisa e, por assim dizer, em agir de acordo com essa condição. (FRIED, 2002 [1967], p. 136)

À luz dessa afirmação, cumpre entender que o público é levado a se relacionar com o tamanho a escala da obra, a repetição e, ainda, o isolamento magnético, proposto em algumas obras. Esses fatores, despertariam, segundo Fried, conflitos e inquietações ligados

à dramaticidade encontrada no teatro, posto que “a sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista” (FRIED, 2002 [1967], p. 134).

Recorrendo a Georges Didi-Huberman, que também nos propõe uma análise sobre o minimalismo, percebemos que esse aspecto da teatralidade nasce quase como uma armadilha ao propósito primordial do movimento:

Tratava-se em primeiro lugar de eliminar toda ilusão para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistas por aquilo que são. O propósito, simples em tese, se revelará excessivamente delicado na realidade da sua prática. Pois, a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 50)

O autor continua nos mostrando esses dois lados da moeda, essa ambiguidade do minimalismo, quando afirma que um dos objetivos dos minimalistas

Terá sido portanto propor objetos de formas excessivamente simples, geralmente simétricos, objetos reduzidos à forma “minimal” de uma *Gestalt* instantânea e perfeitamente reconhecível. Objetos reduzidos à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade da sua configuração visível, oferecida sem mistério, entre linha e plano, superfície e volume. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 54)

A intrigante simplicidade ou objetividade trouxe, por outro lado, a dramaticidade e o conflito. Esse aspecto de teatralidade foi um desafio também para o cubo negro (1931) de Tony Smith. Embora defendesse dispensar os efeitos que remetessem à representação e à ilusão, queria alcançar a “forma com presença”. E, sobre o jogo do minimalismo, essas formas não estão totalmente despidas de tragicidade ou dramaticidade em suas unidades quase patologicamente apresentadas. Nos coloca num embate quase angustiante entre o isolamento e a presença, entre o material e a geometria, e, ainda, entre a escala e a forma.

O cubo negro pode ainda nos servir de guia e nos remeter a uma análise mais atual, ainda abordando o conflito da forma, apoiando-nos em Didi-Huberman. Em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (2010), o autor traz reflexões sobre a presença da forma. Ele faz a aproximação do conceito de aura Freudiano e evoca o *Unheimliche* lido por Schelling como uma estranheza que deveria permanecer na sombra, mas que saiu dela. Aborda essa presença pelo viés da falta, da ausência como um conflito. O autor discorre quanto à experiência do olhar sobre efeito do recalque na esfera da estética:

[...] de um lado, “ver perdendo”, se podemos dizer, e de outro, “ver aparecer o que dissimula” No núcleo dessa dialética, sabemos, Freud colocará a operação construtiva – negativa e estrutural ao mesmo tempo – a do recalque. O que isso quer dizer, finalmente, senão que toda forma intensa, toda forma aurática se daria como “estranhamente inquietante” na medida mesmo em que nos coloca visualmente diante de “algo recalcado que retorna”? (HUBERMAN, 2010, p. 230)

Após termos considerado alguns aspectos da teatralidade, assimilando considerações dessa abordagem dentro e fora do teatro, iremos, a seguir, levantar algumas reflexões sobre performance e performatividade, visando aprofundar a discussão proposta inicialmente.

Performance e Performatividade

Uma possível abordagem para o desejo da diferenciação entre teatro e performance talvez seja o aspecto que tange à inscrição destes no real, como se esse critério gerasse um sentido de valor que determinaria a qualidade da obra dependendo do grau de “veracidade” ao qual está associada. Essa distinção nos coloca diante de dois segmentos aos quais um evento artístico pudesse se associar. Um seguimento diz respeito à associação da obra com a ideia de tempo real, ligada à noção de tempo presente e das ações que decorrem nele; o outro é quando a obra estabelece suas bases realizando um pacto com a fantasia, com a ficção e, mesmo, com a ilusão.

Quando dizemos que o teatro e as artes performáticas assumem novas estruturas a partir do século XX, estamos conscientes de que as vanguardas artísticas que influenciaram essas mudanças questionaram a inscrição da arte no real. Tal inscrição põe em jogo determinadas relações, assim como: artista/espectador, jogo/presente, ficção/real. O evento performativo, então, valoriza a ação para além da representação, da narrativa e da ficção. A performance toma seu lugar no real, constituindo esse fator como a principal distinção ou defesa dessa expressão artística. Ela desconstrói o real jogando com seus códigos, signos e estruturas. Os signos tornam-se instáveis e os códigos se deslocam, convidando o espectador a se inserir na ação. Esse jogo revela novos sistemas, em que o real e a ficção se interpenetram, e a aliança motriz é com o tempo presente e com as situações vividas nele. Para além disso, a performance não tem compromisso com noções de verdadeiro ou falso ou de certo ou errado. O evento, nesse sentido, simplesmente acontece, assumindo seu lado de *happening*. A falta de controle absoluto, nesse caso, é incorporada como linguagem (*they happen*). A performatividade está transcrita pelo lúdico, pelo presente, libertando-se da representação mimética do real e jogando por terra a aliança com a verossimilhança.

A mimese foi abordada por autores diferentes, como Platão, Aristóteles, Diderot, Brecht, e outros, formando uma tríplice aliança, juntamente com o texto e o jogo. Ela pode decorrer da relação textual, fncada no texto e em sua estrutura dramática ou no que diz respeito ao jogo de cena, baseado na representação, contudo, sabemos que a base da mimese, que fundamenta o teatro Ocidental antes do século XX, subjuga a cena ao texto. A referência aristotélica defende a mimese não somente como reprodução, mas também como possibilidade de mediação e recriação de símbolos, privilegiando a diferença ao invés da semelhança. Então, abordar a mimese no contexto de teatralidade e performatividade, significa questionar a relação da arte com o real. Além disso, tal abordagem destaca a figura do espectador como peça fundamental do evento artístico, assim alargando o fundamento da mimese como categoria de “imitação”. Féral afirma que “se a mimese, em suas múltiplas acepções, implica a intervenção de um sujeito (porque requer os atos de representação ou interpretação), a noção de teatralidade pressupõe um sujeito que olha (o espectador) e só tem sentido em relação a ele” (FÉRAL, 2015, p. 102).

Todas as outras técnicas e estilos artísticos – não somente aspectos da arte como de outros meios de produção – podem ser transpassados, questionados e absorvidos pela performance, incluindo escultura, pintura, música, dança, poesia, teatro, cinema e tecnologias. A performance abarca todas essas formas artísticas e com elas dialoga. Ela nos parece mais revolucionária e anárquica como expressão artística por transitar entre os gêneros, formas, conceitos, signos e estruturas. Talvez, por esse motivo, algumas teorias destaquem que, sob uma perspectiva contemporânea, o teatro performativo ou teatro pós-dramático bebeu na fonte da performance ou das artes performativas que lhe abriu novas possibilidades. Josette Féral, por exemplo, prefere se referir a essa tendência da cena contemporânea como teatro performativo ao considerar que o conceito de teatro pós-dramático, desenvolvido por Hans-Thies Lehmann, não dá conta das complexidades da cena contemporânea. Féral assinala dois itens que balizam a arte da performance: a “ação presente” e o “corpo performático”, em oposição à representação. O teatro performativo almeja produzir eventos, enfatizar a presença e, assim, distanciar-se da representação inebriante, mimética.

A performatividade, por conseguinte, pode ser considerada como mais uma potência do homem em se expressar, se comunicar. Essa potência pode ser acionada num tema artístico ou não, mas que também é inerente ao homem. A performatividade opta por não só fazer uma ação, mas em mostrá-la; escolhe pelo ser e o estar, privilegiando o instante em que o acontecimento se dá. O performer sempre está em relação à, despido de um personagem ou de representação, embora sua persona não esteja encoberta. Performar é colocar-se em processo com o intuito de dividir esse momento com seu público, ao passo que a teatralidade pode ser detectada apenas por quem vê, não sendo um ato necessariamente proposital ou construído por quem o está fazendo.

Utilizando abordagem um pouco diferente para elaborar o conceito de *performance art*, o autor Richard Schechner (2006) amplia o campo estendendo-o para o domínio da cultura e das vivências humanas. O autor nos apresenta pelo menos oito setores de atuação, entrelaçados ou não, onde a performance pode estar contida ou ser presenciada: vida cotidiana, artes, esportes, negócios, tecnologia, sexo, rituais (sagrados e temporais) e ações. Segundo o autor, toda e qualquer

atividade da vida humana pode ser encarada como performance. O ato performático ritualiza uma ação cotidiana. Ritualizar, nesse caso, é tomar consciência de uma ação do cotidiano e traduzi-la para um evento performático. Repetir a ação é ritualizar e restaurar essa ação. O pesquisador afirma que: “Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam estórias. Performances – de artes, rituais ou da vida cotidiana são comportamentos restaurados, comportamentos duas vezes vivenciados” (SCHECHNER, 2006, p. 2).

Corpo como conflito

Pensemos agora na relação do performer para a criação do evento. Esse artista faz a ponte entre a ficção e o real e estabelece o jogo, criando novas bases que extrapolam essas referências. Ele é produtor e portador do evento performativo, a partir do momento em que é atravessado por estados, atmosferas e pelo tempo, e nos convida para nos tornarmos suas testemunhas e cúmplices. O corpo do performer é a ferramenta principal na performance, mas não está a serviço da atuação ligada ao personagem e ao teatro, pois a cena performática privilegia outro tipo de relação. “Tais corpos em cena realizam, colocam ações, deslocam coisas, emitem energia, mas jamais se implicam ao nível das emoções. Eles filtram o mundo e projetam imagens” (FÉRAL, 2015, p. 144).

O jogo estabelece o fazer e as ações, requerendo uma estrutura com fundamentos, que se instaura no presente. O jogo performativo do aqui e agora é necessário para criar uma moldura virtual, uma atmosfera que sugere um acordo tácito nas relações entre os sujeitos constitutivos da ação e seus elementos. Ao se colocar na obra e como obra, o performer problematiza seu corpo, os corpos e os desdobramentos nascidos das múltiplas relações suscitadas dos corpos no tempo e no espaço.

Em algumas tendências de estudos ou de análises artísticas, investigam-se as distinções impressas pela presença do corpo do artista numa obra de arte, sua materialidade, suas formas, suas subjetividades. Ambivalências como corpo/alma, presença/ausência, sagrado/profano, fragilidade/autoritarismo, são apenas algumas que brotam como possibilidade de abordagem desse aspecto.

O “Outro” é exatamente o que? Que papel ele desempenha na estrutura performativa? Sob a perspectiva da cena contemporânea, sabemos que o espectador é peça componente dessa nova estrutura esquemática, pois ele também engendra sentidos através de sua construção simbólica particular. O “Outro”, o espectador, é o sujeito que testemunha presencialmente a performance, sendo ele mesmo produtor de signos, de sentidos e afetos. Mas, e o Outro do performer? O “Eu”, em performance, coincide com o “Eu” do performer como sujeito. Um “Eu” que também se modifica e incorpora sentidos, pois está despido de um personagem. O sujeito se coloca em situação de performance, reconfigurando-se enquanto obra, para, depois, voltar para a sua vida cotidiana.

Matteo Bonfitto, em seu livro *Entre o ator e o performer* (2013), ao abordar a questão da presença do corpo do artista e as suas subjetividades, nos propõe um mergulho no universo do performer contemporâneo, além de fazer uma análise das diferenciações semióticas entre atuar e performar. O autor assinala que o exercício da alteridade faz brotar subjetividades que nascem da relação entre o eu e o outro. Tendo em vista que as brechas nascidas dessas possíveis relações são exercícios em torno da produção de afetos, Bonfitto aponta: “tal exercício implica um paradoxo que envolve, ao mesmo tempo, a percepção da diversidade e a percepção da ressonância produzida no Eu por tal diversidade, processo esse que leva, por sua vez, a uma espécie de dissolução de fronteiras entre o Eu e o Outro” (BONFITTO, 2013, p.28).

Bonfitto reconhece a importância dos estudos de Eugenio Barba, o qual define a “presença” como aquilo que age sobre o espectador. Barba usa a expressão “corpo decidido” para falar do momento em que o corpo se encontra dilatado e pronto para agir. Esse momento envolve toda uma gama de fatores trazidos para a consciência do artista, tais como, tensões, equilíbrio, peso, fluência e a própria relação do corpo com a dinâmica da narrativa. Esse aspecto produz, então, a distinção entre a dimensão do cotidiano e o fora dele.

A pesquisadora Erika Fisher-Licht, abordada por Bonfitto em seu estudo, coloca o corpo em duas instâncias: a “ordem da representação”, onde ele é visto como signo e está a serviço da ficção dos personagens; e a “ordem da presença”, que enxerga o corpo como fenômeno:

[...] a ordem da representação é vista como geradora de significados ao passo que a ordem da presença é vista como geradora de associações, memórias, que se materializam de forma totalmente imprevisível para o observador ou espectador, e que implicam em uma dissolução, no ator, no *performer*, das fronteiras existentes entre corpo e mente, gerando múltiplas possibilidades de incorporação (*embodiment*). (BONFITTO, 2013, p. 158)

Estética do presente, da presença, da fisicalidade. Esses são possíveis ângulos de abordagem para fundamentar os estudos da performance, destacando a materialidade do corpo do artista como gerador de presença e tomando como ponto de referência a performance como instauração de ações que intervêm no real. Nessa direção, tentamos levantar paralelos com outras abordagens que questionem o conceito de presença. Hanna Arendt, por exemplo, debate sobre a aparência, no sentido do que se faz próprio pelo “aparecer”, ou seja, da aparência como efeito fenomênico – o que emerge. As coisas tanto naturais quanto artificiais aparecem e são percebidas através dos sentidos, isto é, pelos seres dotados de sensibilidade que são, assim, receptores de aparência. À luz desse conceito, admitimos que a alteridade nos traz o sentido de pluralidade, de estar para, de estar em relação ao outro. A singularidade depende da pluralidade (ARENDDT, 2010).

A ideia de perceber e ser percebido faz todo sentido se concordarmos que um trabalho artístico existe através de experiências sensíveis e de construções simbólicas, não apenas de quem o faz. Essa construção se dá também para quem vê a partir de seu histórico sensível e da leitura de seus códigos próprios. Em se tratando da performance e das teatralidades contemporâneas, a produção de sentido envolve, além de outras subjetividades, a presentificação do tempo (colocar-se no presente) e a presença (corpo do artista e do espectador). Assinala novos códigos de linguagem, evocando o estabelecimento de outros signos e criando uma fissura ou “colapso” temporal e espacial, como se a ação performativa adquirisse o poder de manipular ou comandar essas coordenadas a seu favor.

Eu, artista

Constantemente nos deparamos, enquanto artistas, com a ideia de paradoxo entre os movimentos de atração e repulsa como um aspecto que permeia o cotidiano. De um lado, a atração por algo, alguém, uma ideia. Por outro lado, sua força opositora, a repulsa que nos faz esquivar, não querer, evitar, não aproximar. A nosso ver, trata-se de um movimento de ambivalência da vida, resultado do estar no mundo; um fole em constante movimento de negociação com as forças que nele agem. Essa inquietação se aliou a outra teoria que, embora fuja do campo artístico, é passível de ser usada como fundamento: a terceira Lei de Newton. A Lei de Ação e Reação estabelece que toda ação corresponde a uma reação de igual intensidade, na mesma direção e em sentidos opostos. Assinala, ainda, que esse movimento de Ação e Reação produz uma força que nasce da interação entre os corpos, não podendo existir isolada, fazendo-se existir aos pares.

35

Utilizando tal teoria como base para pensarmos a performance, podemos considerar que existe uma força que não nasce de ações não solitárias, somente podendo ser produzidas a partir da presença da sua contraparte, uma agindo e reagindo com e sobre a outra. A partir da ideia de atração e repulsa nasceu a performance “Sobre o vestido branco”, realizada desde 2010. Na performance, utilizamos um vestido que mede cerca de 40 metros, de tecido branco, que pode ser vestido pelas duas extremidades. O vestido termina pelo começo e vice-versa.

Levamos em consideração outras características simbólicas como a cor do vestido (Figura 1). A cor branca é a cor-luz ideal, a síntese-luz de todas as cores, senda a mais estática e favorecendo, assim, a duração silenciosa, densa e metafísica (OITICICA, 1986, p. 45). O branco absorve luz e as outras cores, além de rebater, brincar e jogar com elas, também podendo ser considerado como ausência de cor ou neutralidade. Já na espiritualidade, a cor é relacionada ao respeito, assim como pode ser associada às simbologias de nascimento e de morte. O branco é a cor mais usada tanto para rituais específicos como para o trabalho diário e caracteriza os praticantes de religiões de matriz africana. Essa cor também pode ser ligada aos elementos ar e água e, ao assim chamado, “sangue branco”, por sua vez relacionado ao sêmen, à saliva e ao plasma, atribuídos a Oxalá, o mais velho do panteão dos Orixás.



Figura 1. Cristiane Souza. “Sobre o Vestido Branco”. Ateliê de Pesquisa do Ator – SESC, Paraty, 2017. Foto de Daniel Barboza.

A primeira parte da ação performática se desenrola num jogo que se estabelece entre a performer e a vestimenta no espaço. O vestido, a partir do seu tamanho, estrutura e sua cor, impulsiona movimentações, ações, reações, manejos e relações entre o material e a artista. O tecido sugere formas e desenhos quando estica, enrola, voa, dança na interação com o espaço e com o corpo da performer. Na segunda parte da performance, um espectador é convidado a compor a outra extremidade da vestimenta (Foto 2). A partir desse momento, artista e espectador não se distinguem mais, sendo os dois produtores do evento performático. Eles estão ligados, porém separados pelos 40 metros de vestido que tornam-se o espaço do “entre”, no qual as ações se desencadeiam. O jogo se estabelece numa contígua negociação entre proposição e aceitação de situações que nascem dessa troca. Surgem movimentações e ações como puxar, empurrar, abraçar, soltar, explorando os limites dessa relação e os limites das forças dos corpos colocados em processo. Os movimentos dos performers também provocam reações ao tecido que se presentifica, aleatória e instintivamente.



Figura 2. Cristiane Souza. “Sobre o Vestido Branco”. Ateliê de Pesquisa do Ator – SESC, Paraty, 2017. Foto de Daniel Barboza.

Nossa performance “Sobre o vestido branco” é uma possibilidade de, através dos encontros e situações vividas, fazer um mergulho transformador nas relações do “Eu” com o “Outro”, além de suscitar o desejo de vivenciar experiências provocadas pelo presente, pelo aqui e agora. As ações mútuas dos corpos instigam experimentações vividas através do exercício de alteridade para pensarmos sobre as questões inerentes à teatralidade e performatividade e testarmos seus limites.

Richard Schechner (2012) assinala que as performances consistem em comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis, podendo acontecer em muitos setores da vida. O autor defende que rituais são memórias transcritas e codificadas em ações, logo, nas performances rituais, o indivíduo tem a possibilidade de reviver ações cotidianas, resignificando-as e, a partir daí, renovar-se. Por esse prisma, podemos entender a performance ritual como comportamentos ritualizados, permeados pelo jogo com o presente e o desconhecido (Figura 3).



Figura 3. Cristiane Souza. “Sobre o Vestido Branco”. Ateliê de Pesquisa do Ator – SESC, Paraty, 2017. Foto de Daniel Barboza.

Este trabalho é uma manifestação de resistência. Com as relações pessoais cada vez mais pautadas na virtualidade, na imparcialidade e na distância, ele existe para desafiar os encontros através do toque, do olhar, da troca, bem como dos embates, dos conflitos, das quedas, do incômodo e do desconforto. Existe e resiste para afetar e deixar-se afetar, sentir e fazer sentir, conviver, encontrar. Por isso mesmo, o consideramos uma performance de teor ritual, que nos coloca sob a perspectiva do desconhecido, que nos faz viver aquele momento como sendo único e intransferível e nos transforma dentro da vivência como sujeito, como indivíduo, como artista. Torna latente uma reelaboração do “Eu” à medida que este é afetado pelo “Outro”, e também o contrário.

Concluindo este trabalho, podemos afirmar que o teatro e a performance não precisam disputar espaço ou elementos. Embora tenham seus códigos próprios, esses são dinâmicos e passíveis de trânsitos e deslocamentos. Afirmar que uma obra cunhada pelas artes visuais não pode ter em sua estrutura elementos de outras áreas artísticas já pode ser considerado ultrapassado. Então, o que poderia ser considerado um problema outrora, é hoje absorvido e resignificado. Logo, o teatro absorve da performance seu quesito performativo, assim como a performance incorpora aspectos de teatralidade em seus

pilares. Cada linguagem com seus códigos, mas com a liberdade de transitar e fluir entre eles. Testemunhamos hoje, o entrelaçamento e a aproximação dos estilos artísticos. Ganhamos, com isso, uma maior flexibilidade de estruturas que se alargam e se ampliam. Antigas regras e alicerces se colapsam dando passagem para novos signos tanto para a cena teatral quanto para as artes performativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hanna. *A vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Revista do Programa de Pós-graduação em artes visuais*. EBA–UFRJ, tradução de Milton Machado, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Arte-e-objetividade-Michael-Fried.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

40

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.3, n.3, p. 859-878, set/dez, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

RAMOS, Luiz Fernando. Teatro e teatralidade. *Revista Sala Preta*. PPGAG, São Paulo, v.13, n.1, p.3-12, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57528>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

SCHECHNER, Richard. “What is performance?” In: *Performance Studies: an introduction*, second edition. New York & Londres: Routledge, 2011, p. 28-51.

_____. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro, tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.