

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB**  
**INSTITUTO DE ARTES - IdA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN**

**ISADORA LIMA RODRIGUES**

***M – A – N – I – F – E – S – T – A – R – T – E***

***AQUI E AGORA!***

**UMA REFLEXÃO PERFORMÁTICA**

**Brasília - DF**

**Novembro de 2016**

**ISADORA LIMA RODRIGUES**

***M - A - N - I - F - E - S - T - A - R - T - E***

***AQUI E AGORA!***

**UMA REFLEXÃO PERFORMÁTICA**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, do Instituto de Artes. Orientadora:  
Profa. Dra. Luciana Hartmann Brasília - DF.

Brasília - DF

Novembro de 2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES

ISADORA LIMA RODRIGUES

***M – A – N – I – F – E – S – T – A – R – T – E***

***AQUI E AGORA!***

**UMA REFLEXÃO PERFORMÁTICA**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, no Instituto de Artes/CEN como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação Teatral, com nota final igual a \_\_\_\_ sob orientação da Profa. Dra. Luciana Hartmann.

Brasília, de 2016.

---

Profa. Dra. Luciana Hartmann - UnB

Orientadora

---

Profa. Dra. Roberta Matsumoto - UnB

Examinadora

---

Profa. MS. Júlia Vale - UnB

Examinadora

*“A vida é a imitação de algo essencial, com o qual a arte nos põe em contato”.*

*Antonin Artaud*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço o portal que me faz viajar no tempo

e estar no momento presente (que de fato é um presente) do aqui e agora.

Agradeço,

...

às palavras sobre estado de bomba poética;

às metáforas que revelam a mágica da realidade;

aos encontros que me transformam, me fazem, me desfazem, me afetam;

à troca dos corpos, dos seres, a entrega, a confiança;

aos mestres e mestras que o destino nos presenteia;

ao estado que o teatro faz humanos de escultura fresca ;

o abismar do risco, da arte de apenas ser;

à vida que nos permite;

a anarquia.

## RESUMO

Esse é o relato e a reflexão de uma trajetória. Uma trajetória pelo caminho das artes cênicas até o momento na qual escrevo, ou melhor, proseio, pois assim se dá a escrita: através de uma prosa entre minhas experiências e autores que me guiaram nessa estrada. Uma prosa através do performativo, de uma porta na qual se abriu para mim e entrando revelo minhas vivências, meus olhares e sentimentos em relação à encenação, à dramaturgia e à interpretação teatral, tendo como via de laboratório minhas pesquisas através de uma direção teatral *Ateu de um Santo Capital* e a montagem de conclusão de curso *Calabar*. Uma reflexão na qual a vida conectada aos meus anos de estudo nas artes cênicas me permite sentir um teatro anárquico, na qual possamos refletir juntos sobre a humanidade.

Palavras-chave: Performance, relação vida-teatro, ruptura, manifesto, Calabar.

## SÚMARIO

<b>INTRODUÇÃO: ÂNGULO DOS PÉS - TRAJETÓRIA.....</b>	<b>07</b>
<b>CAPÍTULO 1 - ÂNGULO DA PORTA - TEATRO.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 Uma chave - PERFORMANCE.....</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO 2 - ÂNGULO DE UMA "DRAMATORGIA" PERFORMÁTICA.....</b>	<b>30</b>
<b>2.1 Ateu de um Santo Capital.....</b>	<b>34</b>
<b>CAPÍTULO 3 - ÂNGULO DE UMA MONTAGEM (DES) CALABANTE.....</b>	<b>41</b>
<b>3.1 Prefácio.....</b>	<b>41</b>
<b>3.2 Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral.....</b>	<b>43</b>
<b>3.3 A primeira tentativa de (Des) Calabar.....</b>	<b>48</b>
<b>3.4 A segunda tentativa de (Des) Calabar.....</b>	<b>50</b>
<b>3.5 Holandês - O porco capitalista.....</b>	<b>54</b>
<b>3.5.1 O Brasil Holandês.....</b>	<b>54</b>
<b>3.5.2 O Holandês visto por mim.....</b>	<b>55</b>
<b>3.5.3 A construção do Holandês.....</b>	<b>57</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: RETICÊNCIAS DA PROSA - ÂNGULO DO CORPO ANÁRQUICO.....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: VOZES DA PROSA.....</b>	<b>63</b>

### ÂNGULO DOS PÉS - TRAJETÓRIA

*O teatro é o estado,  
o lugar,  
o ponto onde se aprende anatomia humana  
e através dela  
se cura e rege a vida.  
Antonin Artaud (1958)*

Isso não é uma monografia. Ou é? Acima de tudo é uma prosa minha com o papel e com você, que está lendo nesse momento. Sou eu desaguando tinta - cor de experiência - num papel ouvido, que me escuta como um amigo fofoqueiro. Como eu não pedi segredo quanto às palavras, ele começa a contar tudo para quem quiser escutar.

Vamos deixar de prosa fiada! Vamos começar pelo ângulo dos pés.

O ângulo dos pés é a visão do meu caminhar; é minha trajetória; são meus rastros deixados no chão; é minha história. Meus pés são minhas rodas (rodas de veículos), me locomovem e deixam seus desenhos no asfalto.

O conceito de ângulo na matemática é a medida da inclinação relativa de duas retas que partem do mesmo ponto. Cria-se uma metáfora de significado: desenho o ângulo através de duas retas, que partem dos meus olhos do mesmo ponto; o ponto é minha percepção (vivências e experiências) - para expandir o que posso descrever como medidas macro e micro.

Medidas macro são experiências que ficam no ângulo do olhar; são olhares de um todo; visão de uma fotografia expandida. Medidas micro são experiências que ficam no começo da criação das retas, é o ponto inicial que se começa a desenhar o ângulo. É um olhar interno. Visão de uma fotografia em detalhes. Por mais que ambas as medidas nasçam do mesmo ponto, elas diferenciam-se por escala.



Imagine uma foto de uma árvore, por uma escala macro veremos o caule, as folhas, as cores, os frutos, seu desenho/contorno; por uma escala micro, podemos ver cada bichinho que ali reside: um ninho escondido de pássaro; uma abelha colhendo pólen; uma aranha subindo o tronco; lagartas comendo folhas.

De um ângulo macro, essa prosa se dá através de um ciclo que se completa; de uma menina apelidada Dorinha<sup>1</sup> que está para se formar no curso de Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação Teatral. Foram rápidos quatro anos (2013-2016) que se passaram, mas foram lentos quatro anos de descobertas. Por mais que o tempo mecânico (relógios de pulso, digitais ou pêndulos) insista em apressar, o tempo orgânico (pulso do coração e do corpo) tem suas próprias velocidades e batidas. O conhecimento e a descoberta estão nas batidas orgânicas nos impulsionando ao momento presente, e de modo literal foi mesmo um presente para Dorinha esses quatro anos. O ângulo dos pés se dá através desses anos e em especial ao ano de 2016: com a montagem de “Calabar” com direção de Alice Stefani.

Consigo sentir esse ciclo como uma dramaturgia de início, meio, fim e infinito, pois acaba com reticências quando a história mexe com a gente. O início foi à certeza de que aquele lugar, o aquário (departamento de Artes Cênicas), me transformaria e por consequência meu material de trabalho (meu ser) para compor com o outro. O meio foi o encontro com um dos vários ventos do leque das Artes Cênicas. Um vento que fez total diferença no meu trabalho artístico que inclusive será o corpo que compõe essa prosa - a performance - que ao mencioná-la concordo com Maria Beatriz Medeiros (2007, p.2) quando diz que, “ A performance é processo puro. E se dela falarmos, estaremos sendo sempre parciais: cada um de sua perspectiva pouco. Essa arte é um reflexo de percepções de um imaginário particular, tudo isso em um momento único e preciso. ” Então a performance dessa prosa será novamente um ângulo. O fim é cantado por Chico Buarque, aliás, por nós - eu e meus parceiros e parceiras de cena - na montagem do espetáculo “Calabar” dirigida por Alice Stefani, que é uma peça de teatro musical escrita em 1973 por Chico Buarque e Ruy Guerra, na qual o destino me presenteou com o tornar-se Holandês (um dos personagens da peça). O Holandês trouxe essa prosa quando me

---

<sup>1</sup> Esse apelido foi batizado em uma aula de Interpretação 4 pela turma e a mestra Cecília Borges.

lançou questões ligadas a interpretação, como por exemplo: qual o entre do ator e do performer em um trabalho de interpretação? E o infinito são as reticências que não caberão nessas folhas por ainda não terem acontecido (mas que está totalmente conectado ao presente).

Sobre a performance, tentarei esmiuçar minha pesquisa por esse vento (não conceituar performance, mas delimitar os seus alicerces.) Desde um conceito<sup>2</sup> - (des) conceito, uma forma - (des) forma de uma dramaturgia performativa<sup>3</sup> (Baumgartel, 2011) até um trabalho de devir<sup>4</sup>.

Devir: Vir a ser, tornar-se, transformar-se, dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes. Um trabalho de devir são todos esses significados da palavra, pois é vir a ser um personagem e tornar-se performer para tentar transformar as vivências que a personagem me apresenta e as vivências que apresento para ela. Transformar em algo que transpasse o ato de se representar. Decorar falas, entender o objetivo daquele personagem, suas ações, seus pensamentos, mas para além desse trabalho entender que tipo de transformação precisa passar o meu corpo; nessas ações e objetivos fora da cena; que tipo de energia e demanda do meu corpo interno e externo para expandir aquela personagem temporal (que me informa seu tempo) para ser uma personagem atemporal (que ultrapasse a ficção) e se perpetue um possível afeto; para afetar; afetar e ser afetado.

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (ZOURABICHVILI: 2004, p.24).

Então minha pesquisa (sobre performance) se dá através dessa sequência: conceito, forma e devir. Acho importante salientar a conexão entre as três, desde a

---

<sup>2</sup> Existe uma dificuldade em conceituar o termo performance. Alguns autores até mesmo discutem sobre a importância de não se conceituar. Alguns deles são Maria Beatriz Medeiros (2007). Eleonora Fabião (2009). Hans-Thyges Lehmann (1999), Renato Cohen (2009).

<sup>3</sup> Stephan Baumgartel, teórico teatral da Universidade Federal de Santa Catarina, em seu texto "Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática", oferece um estudo acerca do tema.

<sup>4</sup> Palavra que encontrei, até então, para colorir ou redesenhar a palavra: atuar.

ruptura do texto e à levante da performance como uma quebra de padrões na encenação até a ruptura na própria forma textual da dramaturgia. Além da transformação na interpretação teatral dramática para a pós-dramática. Essa sequencia me leva a pesquisar e partilhar com vocês através dessa prosa o processo de fim de ciclo em “Calabar”, onde me deparei com um texto épico (por vezes dramático), que não ajudou na busca performativa de uma encenação desejada pela turma: por ser, num primeiro nível de interpretação, uma obra ficcional apenas de que o seu estatuto literário advém da intenção de se recriar fatos históricos através do assentamento às convenções do discurso dramático. Dessa forma veio o estudo por uma interpretação performática, baseada numa árdua polaridade entre texto e corpo.

De um ângulo micro, essa prosa se dá aqui e agora, pois sem essa história que vos vou contar, outro ciclo e não exatamente esse estaria a se completar.

Essa é a história da Dorinha antes de abrir uma porta chamada Teatro.

Dorinha desde pequena gostava de ler poesia, era como um portal na qual entrava e via um mundo mais sentido até mesmo mais real. Para ela, o mundo sem poesia era muito automático, já feito, refeito. Não podia ser outra coisa senão o que já era. Sem metáforas. O céu não podia ser o mar de cabeça pra baixo; os lábios não podiam ser uma canoa em alto mar para poder encontrar continente em outro corpo. Era apenas céu. Era apenas beijo. Então ela começou a questionar os motivos pelas quais as metáforas não eram compartilhadas. Do que adiantava ver cenas tão cheias de vida, sozinha?! Ainda mais em um mundo em que compartilhamos tanta desigualdade, miséria, ódio, desprezo, egoísmo e poder. De algum modo Dorinha queria partilhar sua poesia, acreditava que talvez assim catasse algum lixo jogado no chão do mundo.

Ela começou a escrever suas próprias poesias. Criou uma personagem (clownesca), para abrir aquelas gavetas cheias de folhas e sair declamando por aí nas ruas da cidade.

Um rabisco declamado:

Há uma guerra invisível na humanidade

Guerra visível para quem sente da bala perfurando

O corpo

O ser

A existência

Guerra que insiste invisibilidade para quem está armado

Armado de opressão

Essas balas são feitas para entrar no ser e não sair

São balas que continuam perfurando por dentro quando feito o furo

É preciso ter consciência de que na guerra

Principalmente guerras que se afirmam invisíveis

Há muita dor, medo e sofrimento silenciado.

Mas

Existe também

Caveira descarnada!

Caveiras que gritam pelo direito de ser

O silêncio entra em erupção

Não existe bala que fique dentro do corpo

O sangue escorre livre

Cor vermelha na transparência do invisível

Visibilidade aos oprimidos

Os vermelhos de todos os sangues escorrem pelo solo

Raízes conectadas e empoderadas

A terra treme contra qualquer tipo de opressão

Muros armados começam a rachar

E

Rachando

Vão

Desmoronando.

(Rabisco encontrado em um caderno antigo, 2012).

Dorinha sentiu o gosto de compartilhar poesia. Era um gosto de estar entre o real e o real-real. O real eram as ruas por qual passava, as crianças que moravam nelas, sem teto, sem casa; as pessoas que esperavam horas por um transporte público, depois de um dia cansativo (dias, meses, anos) que resultaria um pão por dia; o menino vendendo balinha no trânsito pra ajudar a família; o bêbado ou o “cracudo” fazendo as calçadas de cama, pois os sonhos o próprio solo engoliu. O real-real era a comunicação, o diálogo que poesia fazia a quem prestasse atenção. As crianças que paravam de anunciar o preço do saquinho com três balinhas para escutar o que uma palhaça dizia, enquanto escutava sorria; as pessoas que tiravam os olhos do horizonte esperançoso e do relógio de pulso para escutar ou apenas questionar o porquê daquela figura estar ali; o bêbado ou o “cracudo” que acordavam e esperança dela, voltavam a sonhar de alguma forma. Era um gosto de se chocar entre realidades. Realidades vistas e ainda não vistas, sentidas e ainda não sentidas. Era o tempo se rompendo, era o tempo dizendo que dava pra dar uma pausa.

Massa humana

Na massa imensa

do humano sem crença

Estou.

Bifurco a massa

em doses bem medidas

e divago...

Divago no olhar daquele

que não tenta,

do outro que parece ser

sem nunca ter sido  
e nas divagações  
da massa  
bipartida,  
perco-me  
nos vultos  
e nos traços,  
da massa humana  
que se chama vida.

(Poema de Célia Natalina, 2007).

Dorinha percebeu um ângulo abrindo retas em seus olhos; via seus pés caminhando até uma porta. Uma porta que a estava esperando com um campo infinito de flores. Só bastava ela entrar e começar a colher os aromas.

Porta teatro. Ela entrou e jamais saiu.

O teatro é um portal  
Desses que ficam suspensos no ar da vida  
Quando respiramos dele  
Entramos  
E entrando a vida se decodifica.

(Rabisco de um diário de bordo, 2014).

Nas próximas folhas prosearemos por capítulos de pensamentos. Nessa conversa teremos três capítulos (baseados naquela sequencia mencionada: conceito, forma e devir). O primeiro é sobre *performance* e já aviso de antemão se espera por uma definição não encontrará, não vou dizer o que é, vou tentar mostrar alguns ingredientes que podemos usar para ela acontecer ou não. Convidarei alguns

autores para compor a conversa, como Renato Cohen (2009); Hans-Thyges Lehmann (1999); Eleonora Fabião (2009); Maura Baiocchi (2007); entre outros e outras. O segundo é sobre *dramaturgia performativa* na qual convido o autor Stephan Baumgartel (2011) e conto sobre minha pesquisa na disciplina de direção 1 do curso de Artes Cênicas com o espetáculo ritualístico “Ateu de um Santo Capital”. E o terceiro capítulo é o ponto final dessa prosa com a criação (criação) do Holandês *personagem-devir* na montagem do projeto de diplomação em interpretação teatral 2 em Artes Cênicas: “Calabar”.

Não poderia deixar de escrever na primeira parte dessa prosa o juntar dos ângulos: a introdução das reticências, ou como alguns gostam de falar ou escrever o fim... Pois o fim também é um começo, uma introdução. Deixo assinalado que o “fim” desse ciclo ou o “começo” dele estará como uma espécie de alma, uma essência na qual encontrei nessa porta teatro, que chamo de teatro anárquico.

## ÂNGULO DA PORTA - TEATRO

### MANIFESTARTE

!  
!  
!

Dorinha ao entrar pela porta teatro percebeu a infinidade das possibilidades de fazer e ler poesia e a importância do compartilhamento. Era possível enxergar as imagens-cenas em seus olhos e transformá-las para fora de si para que outros olhos pudessem ver. Seu objetivo era o afeto. Deixar-se afetar por essa porta para que pudesse afetar outros.

O teatro possui uma espécie de cordão umbilical com a vida. O tempo histórico, social e afetivo (relações humanas) da vida percorre o cordão que nutre o teatro, fazendo-o gerar vida. Os que se atentam a esse cordão buscam formas, experimentos e estudam esses manuseios de construir o teatro na qual acreditam afetar. Renato Cohen (2009) chama esse artista sensível ao cordão umbilical de relator de seu tempo.

Para encontrar alguma resposta, talvez seja preciso discutir a função da arte. O artista é antes de mais nada um relator de seu tempo. Um relator privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo mas não conseguem materializar em discurso ou obra. (...) Cabe ao artista captar uma série de "informações" que estão no ar e codificar essas informações, através da arte, em mensagem para o público. Essa codificação não implica limitação, mas, isto sim, retransformação através de outros canais. (COHEN: 2009, p.87).

O percurso histórico da humanidade gerou várias forças, formas ou como diz Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek tensões<sup>5</sup> nas artes; no teatro. Os

---

<sup>5</sup> Maura e Wolfgang usam o termo tensão como a entrelinha, o elo invisível, atmosfera, energia subtendida entre gestos, sons, silêncios, ideias, imagens, palavras, objetos, pessoas. Dizem que nos



acontecimentos moviam e movem o pensar teatral, são as diferentes visões (de vida e cena) que conversam para abrir o diálogo a quem quiser questionar, sentir ou assistir a realidade macro<sup>6</sup> e micro<sup>7</sup>: indivíduo plural e indivíduo singular. Como diz Augusto Boal (2009) no dia mundial do teatro “Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma!”.

Dessas tensões podemos observar o teatro nutrindo-se desde a palavra com o drama até o símbolo e a força do corpo da presença do ator e o transcender desse mesmo corpo com a performance. Para compor essa linha do tempo busquei referências na obra “Teatro pós-dramático” de Hans-Thies Lehmann (2007) e na obra “Taanteatro” de Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek (2007).

Gostaria de deixar claro que usei o cordão umbilical como uma metáfora de algo que nutri e gera vida (de uma vida para outra vida), no caso a vida da humanidade para a vida do teatro. Ainda pensando no cordão umbilical, nem sempre apenas nutriente são lançados. Como diz Augusto Boal (2005) “O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente”. Como veremos nos próximos parágrafos, a vida da humanidade sempre nutriu a vida do teatro, mas nem sempre “boas” sementes eram/são lançadas, por vezes sementes de poder, alienação, dominação, propaganda entre outras eram/são lançadas.

Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. (...) o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. (BOAL: 2005, p.13).

Antes de começar uma breve tentativa de pincelar o dramático e o pós-dramático, gostaria de dizer que não aponto um em detrimento do outro. Apenas acho importante conhecer alguns momentos em que foram gerados e as formas que os faziam e fazem viver. Aponto também que tanto o drama como o performativo

---

corpos e entre os corpos acontece sempre algo, e esse acontecimento se realiza no “entre”. (2007, p. 52). Tensões são energias que geramos em nós e energias que geramos no espaço e nos outros corpos. É um campo energético que mantemos ligados.

<sup>6</sup> Realidade macro seria o olhar do indivíduo plural: a reflexão sobre a sociedade e as questões que englobam a todos que estão inseridos nela.

<sup>7</sup> Realidade micro seria o olhar do indivíduo singular: a reflexão de si enquanto cidadão transformador e as questões que englobam suas próprias ações.

(entre tantas estéticas/movimentos teatrais) estão sujeitos a quaisquer tipos de intenções transportadas as sementes que germinaram no solo teatral.

O drama que pode significar “ação”, é um acontecimento ou situação com intensidade emocional, a qual pode ser representada. Neste estilo literário o narrador conta a história enquanto os atores encenam e dialogam através das personagens. Na maioria das vezes se compreende pela modalidade literária a tragédia, a comédia, a tragicomédia e a farsa. Cada uma com um intuito de afetação, desde provocar alívio emocional, riso a um caráter puramente caricatural, de criticar a sociedade.

No teatro dramático a ação é construída através do objetivo: ação e interação dos personagens; do jogo: a interpretação dos atores; da influência extra-subjetiva: destino, Deus, determinação social, linguagem; e da estrutura e princípio organizacional da peça teatral. As ações formam as relações que se dinamizam e provocam o acontecimento dramático: as relações se transformam em jogo de forças. Essas forças criam polaridades, como por exemplo: burguesia e nobreza, convenção social e paixão amorosa, virtude e maldade, razão e emoção, que por sua vez cria os conflitos e seus representantes (protagonistas e antagonistas). Seus representantes passam por conflitos internos ao mesmo tempo em que externos como questões sociais, políticas, morais, religiosas, psicológicas, entre outras que geram tensões de vai e vem até acontecer uma catástrofe<sup>8</sup>.

O drama por esse caráter objetivo e representacional que envolve o espectador, por vezes, pode se assemelhar ao que experimentamos da televisão (tela frontal - uma fatia de realidade possível de ser observada pelo buraco de uma fechadura) que se assemelha a caixa cênica do teatro italiano<sup>9</sup>, a reflexão se dissipa e as emoções afloram: como uma distração rotineira; um remédio que faz a dor de cabeça acalmar sem mostrar meios para transformá-la. E o comércio fabrica remédios para quem prefere sorrir ou chorar (dependendo da dor que conseguir suportar). Sem ferramentas para quebrar a tela da TV (a quarta parede), fica fácil o controle por quem conta as histórias ou as representam.

---

<sup>8</sup> Uma destruição; Tragédia causada por calamidades. Ápice de um acontecimento desastroso.

<sup>9</sup> Tendo como maior característica e disposição frontal de palco/plateia, o teatro italiano é, ainda nos dias de hoje, o mais utilizado no teatro ocidental. Além dessa disposição frontal, outros elementos caracterizam o palco italiano: palco delimitado pela boca de cena e cortina - e conseqüentemente “quarta parede”.

Na dramaturgia aristotélica a ação se dá através de uma simetria, equilíbrio, coerência e unidade. Classifica o drama como categoria literária, ao lado do lírico e do épico. A tragédia é a imitação de uma ação em sua totalidade de começo, meio e fim, por sobreposições de conflitos. Os problemas precisam ser resolvidos no tempo e espaço definido pelo autor da obra, o dramaturgo<sup>10</sup>. Existem unidades básicas do espetáculo como unidade de local: a peça toda se passa num mesmo cenário; tempo: ação da peça reduzida a um único dia; ação: o drama deve concentrar-se numa linha principal de ação, ter um nexos interno entre todos os segmentos da ação e forma fechada. Há uma finalidade de enredo e desfecho, a ação se inclina em direção ao fim, numa catástrofe. O meio permite a transformação do personagem ou como diz Aristóteles: o herói, e a mudança do drama como um todo. São cenas que aumentam a tensão até não aguentar mais e assim se rompe as emoções no final.

Essa forma fechada pode ou não dispersar mais uma vez a reflexão. Não só a reflexão do espectador quanto autônomo de seus pensamentos no momento presente da cena, mas do próprio posicionamento reflexivo do intérprete ator-criador.

O drama percorre vários momentos históricos da humanidade. O drama litúrgico na Idade Média foi o marco na qual a igreja não aceitava em suas propriedades, as artes de caráter profano sendo apresentado como parte dos serviços religiosos para divulgar amoralidade e os dogmas da religião dominante. No renascimento, o homem passa ser o centro de todas as coisas, e a monarquia aproveita a oportunidade para exigir um teatro que venha enaltecer a nobreza: surge o drama histórico, que pretende colocar em cena os heróis segundo as encomendas dos monarcas e da nobreza. No Séc. XVIII na França surge o drama burguês, o qual une as linguagens da tragédia e da comédia.

E assim pode vir a construir-se uma arma através do texto. Um texto de formato fechado, que se represente, ou seja: decore falas e as passe de uma maneira catártica para que os espectadores apenas as sintam, sem quebra para refletir. Como assistir um noticiário de televisão, são tantas informações catárticas (textuais ou visuais) que não pensamos sobre elas (não temos tempo de percebê-

---

<sup>10</sup> De acordo com o dicionário online de português: dramaturgia é a arte ou ciência da construção teatral, envolvendo personagem(ns), o contexto da ação, e o conflito teatral, ou melhor, a ação dramática.

las), apenas as sentimos sem levantar o corpo do sofá e continuamos nossas vidas normalmente. Claro que nem todo teatro dramático posiciona-se assim, mas acredito na importância de questionar tudo o que é dado como um padrão ou forma fechada e é através desse questionamento que a performance surge na linha do tempo.

### **1.1 Uma chave - PERFORMANCE**

*A arte do performer, eu arrisco, trata de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência.*

*Eleonora Fabião (2008)*

A virada do século XIX para o XX é marcada por diversas transformações sociopolíticas. A economia mundial foi estruturalmente modificada. O modelo capitalista consolidou-se e evoluiu, fundando a sociedade de consumo em massa. As inovações tecnológicas e organizacionais resultaram em um aumento inédito da produtividade. Surgem movimentos culturais e ideológicos como o simbolismo, expressionismo, abstracionismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo e construtivismo que contribuem para a libertação da encenação teatral do domínio da literatura, apesar das diferenças ideológicas, ambos compartilham a aversão por um teatro burguês e a dramaturgia aristotélica. Motivados pela busca de um novo ser humano, ou por uma sociedade não mecanizada pelo capitalismo, constroem e revolucionam um novo pensar teatral, incluindo transformações na dramaturgia e na tecnologia em conexão a encenação teatral. Além de repensarem o corpo do ator, do encenador e da relação com o espectador.

A performance chega na linha do tempo justamente para contrapor o formato do teatro dramático fechado. As transformações da virada do século tiraram do eixo vários padrões, no teatro a quarta parede (tela da televisão) já não se sustentava. O ser humano já não era o mesmo; sua rotina já não era a mesma depois de duas guerras mundiais e de uma revolução industrial; o modo de sentir e a velocidade das informações já não era a mesma. A sociedade se reorganizava conseqüentemente o teatro se realinhava.

A linha do tempo traçava historicamente várias mudanças na vida das pessoas e no teatro. O corpo como meio de produção principal do teatro ganha valorização e potencial expressivo.

Correntes ideológicas de um corpo instrumento (corpo disponível para intenções do encenador e do próprio ator) começam a surgir tradicionalmente mais ligada à esquerda política como Meyerhold<sup>11</sup>, Piscator<sup>12</sup>, Brecht<sup>13</sup>, onde encontram a desindividualização e mecanização total do corpo do ator em nome da revolução das massas, tendo como via o potencial da forma.

A representação voltada ao texto e a reprodutibilidade da obra literal fechada começa a ser posta em cheque por essas correntes ideológicas. O trabalho do ator dramático fica estagnado enquanto o ator em nome da revolução das massas passa a levantar questionamentos em cena; abrir o que estava fechado no texto, quebrando a quarta parede para que o espectador questione junto a ele.

A Europa do começo do século XX começa a se despertar pelo teatro oriental através de companhias chinesas, japonesas e balinesas que se apresentam por diversos países do continente. Muitos estudiosos do teatro como Meyerhold, Brecht, Grotowski e Artaud<sup>14</sup> captam elementos dos corpos daqueles artistas orientais como a espiritualidade e a teatralidade, além das formas precisas e rigorosas. Assim como Meyerhold e Brecht, Artaud imaginava ressuscitar um espetáculo total e de massa, mas acreditava que a massa tem fome de mistério ou enigma (temas cósmicos, universais, velhos mitos, conflitos humanos) e que esses enigmas deveriam ser

---

<sup>11</sup> Com o teatro de propaganda, foi nos anos de 1920 um dos mais influentes agentes de transformação do teatro em veículo para o levante das massas. Meyerhold exige um teatro de estádio capaz de atrair dezenas de milhares de espectadores. Desejava superar a alienação entre a vida e acreditava que, na sociedade de trabalho, o trabalho do ator será considerado produção necessária para a organização correta do trabalho de todos os cidadãos.

<sup>12</sup> As técnicas de Piscator na década de 20 influenciaram os métodos de produção europeus e americanos (tais como o uso extensivo da imagem e projeções de filmes). A sua dramaturgia de contrastes conduziu a um acentuado efeito político satírico e originou o início das ideias do teatro épico.

<sup>13</sup> Figura de influência determinante no teatro do século XX. A partir das teorias históricas e políticas do marxismo, Brecht desenvolveu uma crítica e uma superação do teatro dramático clássico, propondo o teatro épico, compreendido também como teatro didático.

<sup>14</sup> Artaud exige um teatro mágico e metafísico, no qual o espectador entra em contato com o devir do mundo através do estado de transe.

sentidos diretamente pelo espírito, sem as deformações da linguagem e sim através da noção do corpo sem órgãos<sup>15</sup>.

Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia. Eu digo, para refazer sua anatomia. O homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus os seus órgãos, pois, amarrem-me se quiserem, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido fazer um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então o terão ensinado a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar. (MACHADO: 2009, p.232).

O corpo sem órgãos é um corpo livre de amarras; de automatismos; de padrões. Um corpo livre para ritualizar sua existência; ritualizar o teatro. Artaud percebe que algum fator parecia não ter se manifestado completamente ainda como uma produção voltada para o imagético, para o não-verbal, produção esta suportada em temas existenciais e em processos de construção mais irracionais.

Artaud nutre então seu cordão umbilical (vida-teatro) através do teatro da crueldade<sup>16</sup>, seu experimento que tem por primazia a coisa crua e não preparada o que para Lehmann pode-se chamar de genealogia do teatro pós-dramático, para ele foi um momento chave de teorias não só do teatro, mas da arte no século XX: “A teoria de Artaud não é só uma teoria teatral, mas é uma teoria cultural. É uma polêmica contra uma tradição europeia de representação e atitude” (2003, p.13). De todas as formas (do fazer teatral) citadas nessa prosa, até então, a meu ver Artaud é o que mais se aproxima de uma homogeneidade do cordão umbilical entre vida-teatro, quase que gerando uma única vida condensada.

O Teatro da Crueldade foi criado a fim de devolver ao teatro uma apaixonada e convulsiva concepção da vida, e é neste sentido de violento rigor e de extrema condensação de elementos cênicos que a

---

<sup>15</sup> Uma dilatação ilimitada da existência do ser. Uma forma de vida infinita num plano sem dentro nem fora. Um plano de realidade onde qualquer linguagem e todo signo é nu, deve ser vivido, presentificado e correspondente ao mundo como tal.

<sup>16</sup> O Teatro da Crueldade inaugura um teatro da não-representação e foge do conceito textocêntrico, falando diretamente ao centro dos sentidos – o sistema nervoso – e não à mente com seus filtros morais. O ator deve se expor, se desnudar da máscara que todos carregamos diariamente. Nesse processo ele fulmina as falsas verdades moralizantes. É um procedimento perigoso do teatro-ritual que se irradia para os espectadores, contaminando a platéia com a catarse demasiado brutal. O ator expõe suas entranhas, a carne e os órgãos e disseca o homem que há nele. No Teatro da Crueldade o ator se reconstrói através da sua atuação, em prol da experiência da vida, o que Grotowski chamou de ato total (GROTOWSKI, 1987:180).

crueidade em que se baseia deve ser compreendida. Essa crueldade, que será sangrenta quando necessário, mas não de modo sistemático, pode assim ser identificada com uma espécie de pureza moral severa, que não tem medo de pagar a vida o preço que deve ser pago. (ARTAUD: 2006, p.143).

Concordo com Lehmann quando ele diz que Artaud idealizou um teatro a qual se pode chamar de genealogia do teatro pós-dramático, pois assim como o teatro da crueldade a performance não tem medo de pagar a vida o preço que deve ser pago. Ambos buscam o fazer teatral através de uma cena-não-cena, que desafie o teatro representacional, que desafie definições e ative dinâmicas paradoxais.

Artaud deixa claro que crueldade não é sinônimo de sangramento, carne martirizada e inimigos crucificados. Essa definição de crueldade com vítimas torturadas é um aspecto menor da questão, 'crueldade' é como ter dito 'vida' ou 'necessidade'. Artaud busca o fechamento da representação, quer o teatro vivo, consciente: a crueldade que acima de tudo é lúcida, um tipo de controle rígido e uma submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência e sem o uso da consciência. Eleonora Fabião compara a performance ao teatro artaudiano:

A performance, assim como o teatro artaudiano, é cruel na medida em que ativa fluxos para-doxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da doxa (senso comum e bom senso); é cruel na medida em que ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como "coisa corpórea"; é cruel na medida em que conduz o cênico a situações representacionais limite. A identificação da performance com vítimas torturadas seria, pois, um aspecto menor da questão. A cena crua, paradoxal, mínima, aponta o teatro vida. (FABIÃO: 2009, p.240).

O teatro artaudiano abre caminhos e com a herança das vanguardas históricas<sup>17</sup> das últimas décadas do século XIX e das primeiras décadas do século XX, o período pós-Segunda guerra mundial como coloca Fernando Villar (2003) começa a definir o conceito de performance no campo artístico e se caracterizar pela fuga de categorização.

---

<sup>17</sup> Simbolismo, Expressionismo, Futurismo, Construtivismo, Dadaísmo, Surrealismo, Bauhaus ou Adolphe Appia, Gordon Craig, Isadora Duncan, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Darwin, Nietzsche, Marx, Wagner, Freud, Einstein, Edison, entre tantos outros.

Durante o século XX, o impacto das duas guerras mundiais no mesmo século foi refletido diretamente numa arte que promovia a primazia da ação testemunhada, de interferência pública, como paliativo passageiro para a impotência do ser humano diante da destruição inócua. Artistas das vanguardas históricas da primeira e segunda metades do século XX questionam então de forma radical a convencionalidade de suas linguagens e de seus públicos no bojo de intensas transformações econômicas, sociais e políticas. As fronteiras arte e vida se misturam. (VILLAR: 2003, p.73).

Assim como Villar, Cohen (2009) de uma forma cronológica, associa o início da performance com o século XX e o advento da modernidade.

A rigor, antropológicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar (a performance é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural. Dessa forma, há uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no cabaret do século XIX e na modernidade. (COHEN: 2009, p.40-41).

No Brasil pode-se associar o início da difusão da performance de acordo com Cohen (2009) em 1982, com a criação de dois centros culturais: o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo, que buscaram abrir espaço para as manifestações alternativas que não estavam encontrando espaço em outros circuitos. O evento foi uma fusão de mídias e linguagens, fazendo com que a pesquisa das artes condensasse, chegando-se a resultados que caminham para a totalização das artes<sup>18</sup> ou uma arte híbrida<sup>19</sup>.

A performance expandia-se, mas conceituá-la até os dias de hoje é uma questão em branco (alguns tentam responder, outros preferem não responder e ainda há aqueles que dizem que a resposta é deixar em branco). É verdade que na própria essência a performance se caracteriza por uma expressão anárquica, que

---

<sup>18</sup> Como aponta Cohen (2009), a performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual... Na performance o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial (Aguillar, em roteiro de A noite do apocalipse final); A ideia de interdisciplina como caminho para uma arte total aparece na performance como uma espécie de reversão à proposta da Gesamtkunstwerk de Wagner.

<sup>19</sup> Trabalhos cuja base de criação pode ser o teatro concomitante com a música, a dança, as artes plásticas, as artes visuais, enquadrada também como midiática e o cinema; enfim é um grupo de expressões artísticas que é apresentado como complemento de partes que forma um todo.



visa escapar de limites disciplinares, mas não é por isso que “podem se designar por performance certas experiências (na verdade “intervenções”) feitas por radicais e livre atiradores” (COHEN: 2009, p.31) e por mais que não exista um conceito fixo, estudiosos já citados nessa prosa entre outros se dedicam para desvendá-la como uma receita de comida (cada um tem a sua própria maneira de fazer uma receita, como o uso dos temperos; das medidas, mas existem elementos essenciais para que aquela receita escolhida aconteça).

Dentro dessas dificuldades outros elementos artísticos foram se aprimorando para dar lugar a uma melhor estrutura do que hoje podemos conhecer sobre performance. Desses elementos está o happening e a live art.

A tradução literal de happening como coloca Cohen (2009) é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se esse conceito a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, art-collage, música, dança etc que podem acontecer de forma livre e sem preparação ou estruturação sendo inusitado, concebido como uma série de acontecimentos sem continuidade, em que o imprevisto e o espontâneo têm papel essencial, envolvendo a participação da plateia. A passagem do happening para a performance (COHEN: 2009, p.27) “é o aumento de preparação em detrimento do improvisado e da espontaneidade”.

Live - relacionada à noção de vida, ao dia a dia, ao cotidiano - “A live art foi um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista” (COHEN, 2009, p.38). A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora.

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A live art. A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (COHEN: 2009, p. 38)

Alguns autores dessa arte paradoxal depois de vários estudos e experimentos coloriram com palavras esse corpo performance:

- ❖ *A performance* rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral (COHEN, 2009, p.27).
- ❖ *A performance* é um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema (COHEN, 2009, p.45).
- ❖ *A performance* turbina a relação com do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Desabituar, des-mecanizar, escovar a contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p.237).
- ❖ A convocação da *performance* é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora (FABIÃO, 2009, p.243).
- ❖ *A performance* é processo puro. E se dela falarmos, estaremos sendo sempre parciais: cada um de sua perspectiva pouca. Essa arte é um reflexo de percepções de um imaginário particular, tudo isso em um momento único e preciso. A palavra, que pretende a compreensão universal de uma ação artística efêmera, ou não, será sempre geradora de direito de exclusão (MEDEIROS, 2007, p.2).

Vale ressaltar que todos esses conceitos não foram criados/gerados como uma forma fechada, na verdade era preciso entender que mesmo assim “qualquer coisa” não era performance.

Feitos esses (des) conceitos a cerca da performance (e que podemos citar muitos outros) podemos pensar em sua estrutura (ingredientes?). Cohen (2009) diz que a performance se estrutura numa linguagem “cênico-teatral” e é apresentada

onde a tonalidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista.

A performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma collage<sup>20</sup> como estrutura e num discurso da mise en scène<sup>21</sup> de acordo com Cohen (2009). A collage é feita pelo artista que não se conforma com a realidade, ele recria imagens e significados de imagens, objetos, signos, visando, através de seu processo alquímico de transformação, chegar à outra realidade que não seja a cotidiana.

A utilização da collage na performance resgata, dessa forma, no ato de criação, através do processo de livre-associação, a sua intenção mais primitiva, mais fluída, advinha dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego (COHEN: 2009, p.62).

O tempo “presente” do teatro passa a ser vivenciada de outra forma. Se no teatro dramático havia uma imersão do espectador sob uma ilusão ficcional, a performance se contrapõe com o aqui e agora da vida rompendo com a representação e reforçando o instante ritualizado.

Fabião (2009) estrutura a performance como um programa, para ela performar programas é diferente de improvisar e sim criar uma ideia ou um programa e realizá-lo. “Um programa é um ativador de experiências. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma” (FABIÃO: 2009 p.237). Determina-se uma experiência antes através de um rito de passagem, um corpo pré e pós experiência.

Esse corpo programa se coloca no espaço em busca do aqui e do agora do tempo. Deseja construir essa passagem junto com quem assiste ou preenche o mesmo espaço.

---

<sup>20</sup> Numa primeira definição, collage seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes.

<sup>21</sup> Mise en scène é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena. O mise en scène também está relacionado com a direção ou produção de um filme ou peça de teatro.

O corpo ao programar que tipo de experiência deseja criar pensa que ao criar esse corpo em estado de experiência estará criando outros corpos experientes: “programas criam corpos - naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance” Fabião (2009).

Se o performer investiga a potência dramaturgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo (FABIÃO: 2009, p.238).

O corpo<sup>22</sup> está relacionado com o tempo e o espaço na performance. Cada corpo tem seu próprio movimento e mobilidade; suas próprias experiências já adquiridas e experiências que desejam revisitar, transpassar ou se lançar. Cada corpo tem sua própria presença, que cria sua própria estética e sua própria política. “Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado” (FABIÃO, 2009, p.238). Baiocchi e Pannek diz que “o corpo passa por estados mutáveis de tensão que se devem à interação de suas relações ambientais internas (musculatura interna) <sup>23</sup> e externas (musculatura estrangeira) <sup>24</sup>” (2007, p.53). “O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é” (FABIÃO: 2009, p.238).

O corpo na performance é presença; é desacelerar ficção e narrativa e estar no presente do aqui e agora e quando esse corpo está presente o espectador tem espaço para se engajar numa própria experiência que vai além da decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista. Esse corpo espectador passa por uma experiência de criação de significação junto ao corpo performer, pois ambos os corpos estão presentes.

---

<sup>22</sup> Corpo não só humano, mas corpo objeto; corpo espaço (vazio ou preenchido). Som e luz também é corpo.

<sup>23</sup> Musculatura interna ou as estruturas situadas imediatamente após a pele são os sistemas locomotor (ossos e músculos), linfáticos, endócrino, imunológico, respiratório, circulatório, nervoso, digestivo e reprodutor.

<sup>24</sup> Musculatura estrangeira ou environment é o que começa com as partículas do ar, logo em seguida à epiderme. É tudo o que nos rodeia: a natureza, as outras pessoas, os objetos animados e inanimados. O meio ambiente, as circunstâncias da vida. Exemplos de musculatura estrangeira bem próximos do universo do performer são o diretor, o cenário, a luz, o figurino. Sendo que este último é também musculatura aparente (é tudo o que se encontra na superfície do corpo: pele, cabelos, unhas) quando vestido pois passa a ter função de segunda pele.

A performance - se a prosa me concede uma licença poética - é estado de vibração. Procuo dentro do meu ser o cordão umbilical da minha existência (interna) com o mundo (externo) e dentro desse cordão há vibrações de vida correlacionadas. Reconheço, sinto essas vibrações e as lanço para fora em outro estado que não seja o comum/cotidiano. Estado mágico, de ressonância onde essas vibrações misturam-se ao ar e esse ar abre-se a outras realidades de significação.

A meu ver, o que está sendo dito desde o começo da linha do tempo do cordão umbilical da vida-teatro é a forma do como faremos para que a realidade seja posta contra a parede: desarmada; decodificada; questionada; transformada. Como diz Lehmann (2003): "o que é verdadeiramente social na arte é a forma". Por tanto, a questão de o teatro ser político não é simplesmente tratar de temas ou conteúdo político, mas é ter essa forma política e "política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões" (2003).

Uma passagem em **negrito** para que essas palavras fiquem marcadas como carimbo do não esquecimento na prosa:

**Ou seja, tratar-se ou não de militância, não é o ponto nevrálgico da questão. O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam "estilo de vida" e "situação política". Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora. (FABIÃO: 2008, p. 245)**

Feitas essas considerações a respeito do cordão umbilical vida-teatro, deixo aqui escrito após tentar entender a trajetória do drama à performance, que a performance com sua forma "afetadora" me afeta. Vale ressaltar que essa prosa sobre a performance se dá mais como um processo interno para deliberar rupturas no processo criativo externo do que uma finalidade estética.

Em um mundo colapsado por informações e em grande parte padrões de vida capitalista - onde o ser humano é avaliado nas estatísticas do mercado econômico como um produto demarcado com preço e prazo de validade - nada como uma

ruptura no sistema para pensarmos em alternativas de vida ou de se fazer arte para refazer a humanidade.

**A Q U I**

**E**

**AGORA**

**!**

**!**

**!**

### ÂNGULO DE UMA “DRAMATORGIA” PERFORMÁTICA

*Encarar a vida como um poema e a você mesmo como participante de um poema, é o que o mito faz por você.*

*Joseph Campbell (2012)*

Esse momento da prosa é muito parecido com o anterior, porém aqui escrevo sobre a performance do ângulo da palavra: da dramaturgia. Se no capítulo anterior proseamos sobre as transformações nas encenações teatrais como produtos estéticos afetivos, não podia deixar de falar sobre o que em muitas vezes antecede a cena: o texto. O que rompe o teatro dramático para o pós-dramático é justamente o não textocentrismo, o que não significa que as dramaturgias seriam postas de lado, ao contrário, passariam também por transformações para que continuassem caminhando junto às encenações contemporâneas.

Nesse capítulo busco pensar com ajuda de alguns convidados-autores essa relação da dramaturgia performativa com a encenação contemporânea. Como exemplo, partilho minha experiência de direção teatral 1 (disciplina do curso de artes cênicas da UnB) na criação de uma dramaturgia performativa - “Ateu de um Santo Capital”.

“Dramatorgia” é a palavra que estou propondo para o pensar-agir sobre o desregramento da forma aristotélica ou burguesa da dramaturgia. É um ritual festivo de libertinagem às palavras, na qual se sobressaem os símbolos, as metáforas e outros significados para além da escrita.

O cordão umbilical da vida-teatro não só passou por transformações no corpo da encenação e do ator, transformou a forma da escrita das peças teatrais. A dramaturgia aliou-se a leitura simbólica da encenação. Fernando Villar (2003) aponta essa leitura simbólica como encenação em curso, o ante e entre dos sentidos dos presentes.

Para os estudos e práticas de teatro, o texto performático ou o performance text é um derivado do significante performance fundamental. Batendo de frente com a visão antagonista quando

exclusivista de teatro como domínio da literatura dramática, o texto performático seria o texto da encenação em curso, a mise-en-scène fluindo ante e entre os sentidos dos presentes, la puesta em escena acontecendo, uma rede intertextual. (VILLAR: 2003, p.75).

De acordo com Stephan Baumgartel (2011) uma das características do drama é o fato de que ele configura o espaço cênico enquanto espaço fechado. A crise do texto dramático faz uso do diálogo que visa mostrar e expor falas não enquanto portadoras de uma ação e narrativa ficcional fechada, mas enquanto sintomas de uma indagação num estado existencial. Para Baumgartel (2011) a comunicação teatral é por definição uma comunicação dupla: a comunicação entre os personagens (no plano da ficção) e a comunicação entre palco e plateia (artistas e os espectadores). O texto escrito, por meio de sua estrutura representacional, organiza a relação entre esses dois eixos da comunicação. Subverter ou transgredir o modo como este organiza em sua escrita verbal (o texto falado) e não-verbal, ultrapassa as características do gênero dramático enquanto narrativa apresentada em forma dialogada<sup>25</sup>.

De fato, a definição de Aristóteles não me parece ser errônea, mas a partir de um ponto de vista contemporâneo, ela sofre de um defeito que é mais bem entendido como um vício de leitura estabelecido durante os séculos do reinado do teatro burguês realista. Isto é, ela reduz a dimensão do diálogo às falas entre os personagens ficcionais como se fossem representantes da cosmovisão burguesa. Mas com o declínio da escrita realista e o surgimento de uma escrita mais abstrata e simbolista no final do século XIX, iniciou-se um processo de escrita dramatúrgica que ampliou o significado dessa “forma dialogada” e incluiu na estrutura dramatúrgica também o eixo comunicativo com o público, de modo a criar efeitos estéticos e reflexivos exatamente a partir da copresença problemática desses eixos. Essa copresença permite não só, como no gestus Brechtiano, expor para o olhar crítico dos espectadores a narrativa e as ações dos personagens, mas as falas – expor a língua enquanto estrutura verbal objetiva que atravessa o sujeito falante. A figura em cena vira tanto agente enunciante dessa estrutura quanto sujeito que é sujeito à estrutura da linguagem verbal. (Baumgartel: 2011, p.95).

Baumgartel (2011) usa a dupla linguagem (comunicação entre personagem e palco plateia) para refletir sobre como a linguagem verbal age enquanto força criativa da realidade estética teatral.

---

<sup>25</sup> Definição apresentada por Aristóteles para diferenciar a narrativa do dramático das narrativas e descrições do épico e lírico.



Essa dupla linguagem sabe e admite que não representa o mundo empírico, mas faz o leitor e espectador experimentar e perceber inusitadamente o que não representa o mundo empírico por meio da experiência da escrita teatral. A experiência do mundo empírico passa pela forma da escrita, que por sua vez, por meio da ênfase na dupla comunicação teatral, substitui o agôn ficcional da narrativa por um agôn constituído pelos modos de apresentação e de percepção do evento teatral. (Baumgartel: 2011, p.96).

Essa performatividade e textualidade na retórica da escrita teatral é marcada por procedimentos autoreflexivos, “essa escrita provoca o leitor e espectador a experimentar a construção verbal do discurso (e da experiência humana relacionada a ele) no ato da apresentação teatral, seja essa real ou imaginada através da leitura” (Baumgartel: 2011, p.97). Desse modo, ele expõe uma teatralidade tanto textual quanto cênica, porém não implica que o texto proponha uma determinada encenação.

Ela é estrutura ficcional, mas é também exposição de atos de fala e estruturas verbais performativas, exposição de padrões sociais e mentais no meio da língua (e não só da narrativa), reflexão sobre o papel da linguagem na percepção e na criação daquilo que chamamos de realidade. E no contexto teatral, a escrita implica também a proposta de uma relação estética entre os acontecimentos cênicos e o olhar dos espectadores, bem como uma configuração da relação social entre artistas-atores e espectadores. Acredito que a qualidade estética de um texto teatral contemporâneo é mais bem avaliada pela complexidade e coerência com que este relaciona essas diferentes dimensões do que pelos critérios tradicionais da tipologia dramática. (Baumgartel: 2011, p.97-98).

Um bom exemplo são os coletivos<sup>26</sup> que organizam seus trabalhos por meio de exaustivas pesquisas de campo dedicadas à coleta de depoimentos dos mais diversos cidadãos, além dos próprios depoimentos. Esse fato de acordo com Eleonora Fabião (2008) faz com que haja entrecruzamentos entre teatro e performance, abrangendo a discussão de conceitos através de outro viés além da teoria do drama e das histórias e poéticas espetaculares aprofundando debates e práticas teatrais voltados para políticas de identidade e políticas de produção e recepção além da valorização de uma investigação específica sobre dramaturgia do espectador.

---

<sup>26</sup> Teatro da vertigem por exemplo.

O caráter processual e inacabado do trabalho é um dos índices de uma mudança radical de foco, do produto para o processo, do espetáculo teatral para travessias performativas, que se distanciam das formalizações canonizadas pela tradição crítica, para dar vazão a uma performatividade extrínseca e híbrida. Não se trata, evidentemente, de um repúdio às formas narrativas, mas da projeção de uma “estética da imperfeição”, que se contrapõe às imagens bem acabadas e sedutoras postas em circulação na “sociedade do espetáculo”, ou mesmo de um “retorno do rejeitado que não se submete ao beneficiamento da montagem” (Bernadet, 2006 apud FERNANDES: 2014, p.128-129).

A performatividade na apresentação da teatralidade textual busca um funcionamento estrutural na produção (busca de tensões da escrita e as rupturas inscritas nela) e não numa estética da representação (qualidade de uma imitação). A presença humana, na forma de ator, busca as tensões da língua que atravessam o sujeito, rompendo com qualquer escrita fechada. De acordo com Sílvia Fernandes (2014), talvez a vertente mais constante desse fenômeno, especialmente no caso de alguns grupos brasileiros, seja a fuga à formalização e a recusa à criação de uma obra teatral acabada.

Nessa via, o trabalho de alguns grupos escapa do domínio relativamente seguro da “obra” acabada, para invadir territórios de natureza política, antropológica, ética e religiosa por meio de pesquisas de campo que, aparentemente, deixam em segundo plano tanto as investigações de linguagem quanto a militância explícita. Na verdade, os próprios processos desdobram-se em mecanismos recidivos de intervenção direta na realidade e funcionam como micro-criações dentro de um projeto maior de trabalho. Essas intervenções operam um desvio no que se considera a mais genuína intenção da criação teatral – a produção de uma dramaturgia e de um espetáculo - e sinalizam a multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética. (FERNANDES: 2014, p.127).

Como no capítulo anterior, esse capítulo não busca conceituar a dramaturgia ou a escrita performativa. Busca refletir sobre temperos para o preparo de uma receita que subverta os nutrientes do cordão umbilical vida-teatro.

A partir desses temperos feitos por convidados-autores de prosa, partilho meus ingredientes de uma dramaturgia performativa através de “Ateu de Um Santo Capital”, que teve como força na sua criação textual criar experiências que incomodam o nosso modo habitual (burguês) de configurar imagens apresentadas

como objetivas e nossa posição perante elas como uma relação distante, fundamentada na separação entre observador e imagem.

## 2.2 Ateu de um Santo Capital

*Ser sem face: É a estória de um ser que deixou de existir para de fato existir. Pobre ventre achava que gestava uma vida. Achava que gestava liberdade. Liberdade de se colocar para fora. Imortal feto da humanidade, porém mortal feto do ventre da Terra. Nasceu. Ao nascer, foi posto na mesa do leilão do sistema. Quanto valeria a sua face/a sua existência? Nada, pois lhe roubaram a face. A face era o modo de se reconhecer humano. Essencialmente humano.*

*Ser sem face: Em um mundo em que todos os dias as pessoas comem vagina cozida na salsa verde ou sexo de recém-nascido, flagelado e enfurecido arrancado assim como sai do sexo materno. E não se trata de uma imagem, mas de um fato muito frequente, repetido diariamente e cultivado em toda a extensão da Terra.*

*Ser sem face: Existe uma consciência maligna em nossa sociedade deteriorada. Na qual tem o máximo interesse, em não sair de sua doença. Inventou possessões para defender-se das investigações de algumas consciências iluminadas, cujas faculdades de adivinhação a incomodava. Além de acusá-las revolucionárias, batiam em suas cabeças para que perdessem a memória dos fatos monstruosos que iam revelar sobre o sistema de possessões e que, por causa do golpe, passaram dentro dele ao plano sobrenatural; porque toda a sociedade secretamente conjurada contra a sua consciência, era bastante forte, neste momento, para fazê-lo esquecer a sua existência.*

*(Fragmentos da dramaturgia de Ateu de um Santo Capital. Cena 1 "O funeral". Dramaturgia autoral.)*



(João Pedreira performando-atuando Ser sem face - o Ateu de um Santo Capital. Foto: Nathalia Azoubel).

O espetáculo performático “Ateu de um Santo Capital” foi resultado da disciplina de direção 1 do curso de Artes Cênicas com orientação da maga Cecília Borges.

Antes de continuar a prosa, proponho trocar a palavra “disciplina” pela palavra “passagem”. Cada matéria da universidade foi para mim como passagens de uma estrada: onde passei e aprendi através dos caminhos orientados pelos professores e professoras.

Meu encontro com essa maga vinha desde outra passagem: interpretação 4 (destinada ao estudo da performance). Interpretação 4 foi um divisor de águas no mar teatral, até então nadado por mim, pois banhou meus olhos para um novo olhar diante da expressão cênica (não é atoa que essa prosa se desenvolve através da performance). Reencontrar Cecília em direção 1 teceu, como uma linha que costura o tempo sem desvios, o que já vinha experimentando em performance com seus ensinamentos (experimentar a performance através de várias formas ou estruturas).

Maga Cecília apresentou nessas passagens vivências que tinha experienciado através do Taanteatro<sup>27</sup>. Dessas vivências estava o rito de passagem (RP) e a mitologia (trans)peçoal, na qual não posso deixar de mencionar antes de prosear sobre meu trabalho de direção 1, que usarei como experiência e exemplo nesse capítulo de prosa.

Rito de passagem de acordo com Maura Baiocchi & Wolfgang Pannek (2007) é uma forma de cerimônia de caráter parateatral que intensifica processos psicofísicos de reflexão, com a finalidade de iniciar ou realizar a passagem de uma situação conhecida para outra nova e atual. No rito de passagem o performer elege o estado ou a vivência na qual quer começar a ritualizar, provocando transformações nesses estados como uma espécie de descamação: deixa a pele antiga (o estado inicial) por uma pele nova (o estado alcançado através da transformação). De acordo com Baiocchi e Pannek esse processo de descamação sugere novidades às relações humanas.

---

<sup>27</sup> A palavra dança deriva do prefixo sânscrito tan que significa tensão, alongamento. Nessa perspectiva etimológica, e em função do percurso prévio de sua criadora, focado na dança, o Taanteatro seria um teatro coreográfico fundado no princípio tensão. Taanteatro é teatro coreográfico de tensões.

[...] Em muitos casos, há uma vontade de sair de si mesmo, de transcender a situação particular, fortemente historicizada, e encontrar uma situação trans-humana e trans-histórica. Durante o processo surgem dificuldades que vão sendo naturalmente enfrentadas e superadas a favor da transformação, mudança e progresso pessoal e interpessoal. Traz novidades e soluções para as relações humanas. (Baiocchi & Pannek: 2007, p.146).

Mitologia pessoal de acordo com Baiocchi & Pannek (2007) envolve a paisagem ou drama interior relacionado a aspectos biográficos e culturais. Como imagens do inconsciente coletivo (arquétipos). A mitologia pessoal faz com que o performer biograficamente retire uma imagem de si tanto cênica quanto social para exteriorizá-la em forma de ritual.

O levantamento da mitologia pessoal é um trabalho de conscientização e exteriorização de conteúdos psicofísicos, biográficos e simbólicos que determinam a auto-imagem do performer, seu comportamento cênico e social. Tanto as imagens psíquicas não explicitadas quanto a sua externalização a partir de elementos-chaves (tensões principais) pressupõem escolhas, interpretações e atribuições de valor sócio. (Baiocchi & Pannek: 2007, p.161).

Agora que já foram mencionados esses dois conceitos da companhia Taateatro passado à frente por Cecília, posso começar a prosa sobre o processo de criação autoral de “Ateu de um Santo Capital”.

A primeira coisa a ser trabalhada foi a dramaturgia. A escrita aconteceu através da visualização das vivências de uma mitologia pessoal minha; um arquétipo social e intrínseco chamado *ser sem face*.

Essas vivências da mitologia pessoal começaram a ser contadas a mim (através das minhas experiências de vida e sensações de humanidade): O ser humano nasce e o sistema capitalista rouba-lhe a face para que o ser esqueça sua própria existência. O sistema coloca-lhe máscaras para acreditar que sua existência gire em torno da ideologia de vida da máscara. O ser cultiva o sistema até tomar consciência de algo que lhe falta, sua própria identidade. No despertar dessa consciência as máscaras vão se rasgando.

Essas vivências a partir da mitologia pessoal foram escritas em forma de rito de passagem: seis cenas e cada uma delas continham estruturas de passagem de

uma consciência à outra consciência da própria existência frente a cada máscara que servia de obstáculo, como *programas* (mencionado no capítulo 1) a serem executados. Essa forma da escrita por ritos de passagens serviam para abastecer ou potencializar o imaginário do leitor ou do performer a realizar a estrutura seja de forma cênica ou imaginada. Seis ritos de passagens envolvendo a “própria” existência frente a um sistema capitalista que a assombrava (ou retirava-lhe a face; a identidade), encaixando máscaras no buraco que havia feito no rosto humano. Eram três máscaras: religião, tempo e face (cada máscara um rito de passagem).

Cada estrutura dos rituais de passagens continha manifestos, falas e orientações soltas. O performer podia ler, escolher e experimentar sua mitologia *sem face* e através desse processo propor suas próprias ações de descascamento dentro dos rituais de passagens.



(Cena 3. Rito de passagem da máscara religião. Performer: João Pedreira Foto: Nathalia Azoubel).

Veste sua máscara. De repente torna-se um Deus na qual agregará o corpo social daquela máscara, que conseqüentemente motivará a vida cívica daquele sistema. A prática do capitalismo (religião) fazia parte da vivência social de cada um, sendo mesmo uma espécie de código para a entrada na sociedade secreta das máscaras. A divinização do dinheiro. O dinheiro se revelava um verdadeiro deus para as possessões. O dinheiro era muito mais do que uma moeda, era uma coisa maravilhosa, que catalisava uma nova ética, revelando-se ao mesmo tempo uma fonte contínua de valores.

(fragmento da cena 3 da dramaturgia “Ateu de um Santo Capital”.)



(Cena 4. Rito de passagem da máscara tempo. Performer: João Pedreira Foto: Nathalia Azoubel).

O sistema se aproxima aos poucos e se coloca na frente do espelho.

(tic tac - tum tum - tic tac - tum tum).

(fragmento da cena 4 da dramaturgia "Ateu de um Santo Capital".)



(Cena 5. Rito de passagem da máscara verdade. Performer: João Pedreira Foto: Nathalia Azoubel).



*Sistema*: Filho ingrato! Prefere morrer do que desonrar o seu eu humano? Prefere a não existência ao invés de curvar-se diante do poder que eu posso te oferecer? Desonre a humanidade, mas não desonre nosso sistema, nosso partido capitalista. Você nasceu para receber minhas possessões, minhas instituições. Elas se alimentam de você, você as alimenta. Eu cresço. Eu vivo. Você constrói meu reinado na Terra e morre. Não me venha com qualquer tipo de subversão. Você é minha propriedade privada! Eu sou o próprio sistema, não me venha com essa de primazia do indivíduo face à sociedade, não me venha com suas críticas quanto aos meus conceitos ideológicos e morais. A desigualdade social te incomoda?! O modo na qual eu opero te incomoda?! O ser humano me fez, quer destruir sua própria criação?! Nosso sangue pulsa poder.

(fragmento da cena 5 da dramaturgia “Ateu de um Santo Capital”).

Após a dramaturgia “feita” pude encontrar alguém que partilhasse dessa mitologia pessoal comigo: João Pedreira. Nosso trabalho dentro da mitologia e dos ritos foram cem por cento corpo e presença. Como vimos no capítulo 1: corpo relacionado com o tempo e o espaço tendo seu próprio movimento e mobilidade; suas próprias experiências já adquiridas e experiências que desejam revisitar, transpassar ou se lançar. Presença, que cria sua própria estética e sua própria política. Em “Ateu de um Santo Capital” cada corpo (performer ou objeto) tinha seu próprio tempo e espaço simbólico a ser ritualizado e transformado.



(Performer: João Pedreira Foto: Nathalia Azoubel).

*Ser sem face*: E onde está neste delírio o lugar do eu humano? Não existo para aquele sistema



capitalista bestial, onde se apropriam do humano para nutrir seus próprios bacanais, que nunca tiveram nada a ver com a poesia. Estou nascendo para mim, estou morto para ele. A acreditar que nada é devido ao acaso, e que tudo o que acontece de ruim se deve a uma vontade maléfica, consciente, inteligente e organizada. Quando está doente, é porque está possuído, e não pode considerar-se um doente se não admite, por outro lado, que alguém tem interesse em arrancar-lhe a saúde e tirar proveito dela. Pois não é para este mundo, nunca é para esta Terra onde todos, desde sempre, trabalhamos, lutamos, uivando de horror, de fome, miséria, ódio, escândalo e nojo. O coração pulsa revolução. Uma guerra entre gigantes. O gigante do sistema diminui a cada par de olhos abertos que sustentam seu corpo de olhos fechados. Aquele corpo precisa sugar da gente para sobreviver, já nós não precisamos dele para viver. É apenas um verme. Parasita frio. Alvo das gigantes entidades humanas.

(fragmento da cena 6 da dramaturgia "Ateu de um Santo Capital".)

A escrita tem seu próprio movimento cênico. As imagens, as falas, as formas atuam, representam ou performam de acordo com o movimento que escolhemos para assisti-las ou construí-las em nosso imaginário. Assim como a encenação posicionou e posiciona-se nessa forma subversiva ao texto e a representação ficcional, o próprio texto posiciona-se a respeito dele mesmo, em busca de uma escrita performática que não demande tarefas ao reproduzidor-fazedor e sim ative e proponha mecanismos de criações; aberturas ao imaginário criador; o texto performativo busca um funcionamento estrutural na produção da encenação.

Até esse momento da prosa conversamos sobre essas rupturas do teatro dramático ao pós-dramático. Seja na encenação ou na escrita ambas se unem em linha paralela a favor da magia da afetação (por um teatro mais autônomo e experimental, rompendo-se com a ficção e buscando cada vez mais aproximação com a vida real e ao fluxo dos pensamentos não objetivos da escrita). No próximo capítulo, chegaremos ao fim desse ciclo de prosa, conversando sobre o processo da montagem do espetáculo "Calabar", resultado da disciplina - projeto de interpretação teatral 2 - do curso de artes cênicas da UnB.

## ÂNGULO DE UMA MONTAGEM (DES) CALABANTE

### 3.1 Prefácio



(Fotografia autoral das manifestações de 2016).

Um novo ano se iniciava (2016), e com ele novas histórias alastravam-se no solo que percorriam (e percorrem) os pés da humanidade. Em especial (nada patriota) aos pés brasileiros.

De repente um colapso midiático de informações chegava até os meios de comunicações e desaguava na sociedade feita avalanche, sem tempo para percebermos o que estava acontecendo.

A neblina da manhã passou

Contudo a noite trouxe

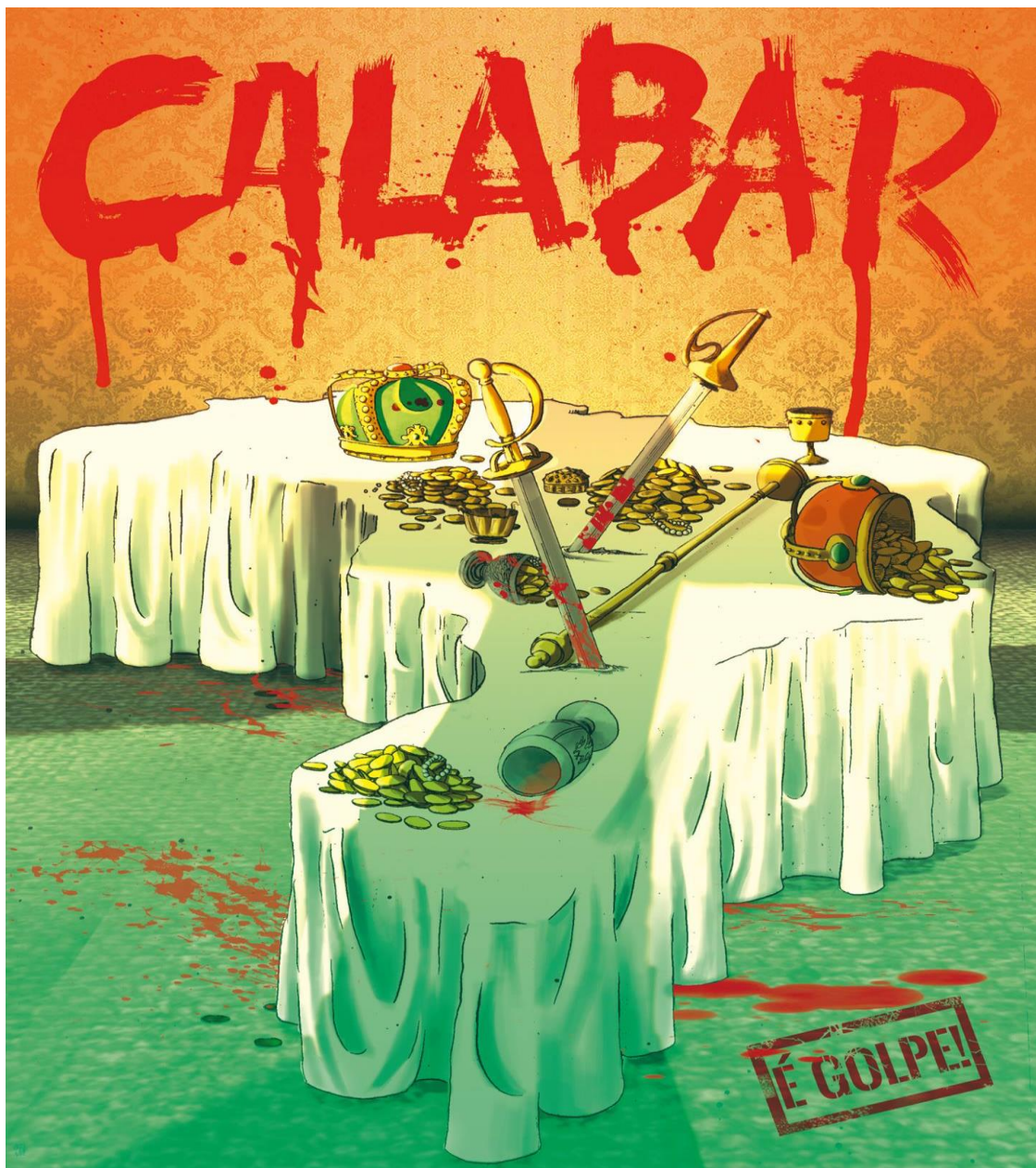
A escuridão que ficou

Não se faz amor no claro  
Apagaram nossa luz  
Não sei onde me tocam  
Se vai doer ou dar prazer  
Estou nua  
À mercê do toque que não vejo  
Que ora  
Mostra-se num holofote  
Em cima da balança da justiça  
Em duas dicotomias  
O bom  
O ruim  
Às escuras  
Esperma de razão  
Fecunda pelos orgasmos  
Dos discursos narcisistas  
De quem diz enxergar melhor  
De repente  
Tudo é visto por uma cena de teatro-vida  
Foco na multidão humana  
Buracos no lugar de olhos  
Comeram todos.

(Rabisco escrito no começo do ano de 2016.).

A máquina “capaz” de exercer controle sobre a sociedade - governo - estava sendo disputada através de um injusto cabo de força e, como sabemos, se há injustiça, há violação do(s) direito(s) de outrem.

### 3.2 Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral



(Arte Gráfica do espetáculo: Arthur Barbosa).

A história dos embates sociais no Brasil é longa, marcada pela expectativa e esperança de mudanças e transformações que jamais se realizaram em nível macro. Promessas vazias são jogadas nas mesas das nossas casas, para que o pobre continue acreditando que o pão de amanhã multiplicará, enquanto a classe média come a ilusão do pão multiplicado. Uma farsa imbuída de uma democratização das decisões políticas que servem para abafar os manifestos. E tem sido assim há séculos.

Paralelamente a esse cenário descrito no prefácio, um novo ano se iniciava e com ele uma nova turma de diplomação de estudantes de teatro da UnB: Isadora Lima (Eu), Henrique Raynal, Isabella Baroz, Lucas Isacksson, Luisa L'Abbate, Pedro Ribeiro, Sarah Kacowicz, Victor Hugo Leite e Yuri Fidelis, sob orientação da professora Alice Stefânia.

Não foi à toa escrever nos capítulos anteriores sobre o cordão umbilical teatro-vida, nem mesmo escrever sobre os pontos ligados e vivenciados sobre a performance. Nesse momento da prosa é aonde tudo vai se misturar e mostrar que cada palavra aqui escrita, teve um porque de ser impressa.

Cada um da turma carregava consigo uma vontade plural entre o grupo: fazer um teatro engajado, político, que dialogasse com o momento histórico-social do país e como coloca Lehmann (2003: 9) "o que é verdadeiramente social na arte é a forma. Portanto, a questão do teatro ser político não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é ter essa forma política". Primeiro passo: estudar essa forma/nossa forma. Conectamo-nos com o cordão teatro-vida e procuramos pesquisar peças, possíveis dramaturgias<sup>28</sup> que pudessem nos instigar a criar. Foi um processo difícil, o desapego era dolorido, pois havia tantos discursos a serem questionados, defendidos. Dentre esses discursos estava *Calabar: o Elogio da Traição*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra (1973) em que nos contava uma história instigante de um famoso "traidor" da resistência pernambucana: Domingos Fernandes Calabar (1600-35). Uma peça (musical) escrita durante a ditadura militar brasileira, que funciona como uma metáfora da resistência ao

---

<sup>28</sup> Peças levantadas para votação: *La mère trop tôt* – Gustave Akakpo; *Incêndios* – Wajdi Mouawad; *Últimos* – Fernando Marques; *Calabar* – Chico Buarque e Ruy Guerra; *Comédia do trabalho* – Cia do Latão.

regime: afinal Calabar traiu ou resistiu ao trocar um colonizador pelo outro? Um desertor inconformado com os preconceitos raciais vigentes no mundo luso-brasileiro, pois era mestiço, e os holandeses tinham fama de tolerantes. Capturado pelo governador Matias de Albuquerque, foi condenado à morte: o que chamaríamos atualmente de “queima de arquivo”. Foi através dessa história do período colonial que percebemos que só era possível conta-la depois de tentarmos entender a sua trajetória, no caso, a trajetória da construção do Brasil.

Segundo o crítico teatral Yan Michalski (1985), até a década de 30 assistia-se uma profunda estagnação do teatro nacional, pois este, longe de promover-se como uma força atuante na sociedade, tinha como maior objetivo descontrair e entreter o público.

Nos anos 60/70 representaram, para a classe artística brasileira, um período marcado por tumultuados conflitos em nome da liberdade de expressão e contra o poder intolerante e arbitrário da ditadura militar, instaurada nos país em 1964. O golpe e os acontecimentos sucessivos a ele obrigaram artistas e intelectuais a repensarem suas posições e a delimitarem o seu campo de ação em nome da sobrevivência de suas atividades. Devido à dificuldade de discursão política em razão da censura, os teatros de resistência tiveram representatividade em diversos espetáculos. A peça *Calabar: o Elogio da Traição* (Chico Buarque e Ruy Guerra) foi apenas um entre os diversos trabalhos “castrados” pela censura. Os vinte anos de ditadura caracterizaram-se, na história do Brasil, não só como um período de insegurança, mas também de luta pela democracia. Com toda a crise política instaurada no Brasil atual, sentíamos uma insegurança semelhante e o desejo de lutar através de um teatro de resistência. Escolha feita: C-a-l-a-b-a-r!

Após a escolha, nos deparamos com o primeiro desafio: entender a peça por um viés histórico. Convidamos alguns historiadores, professores da própria universidade, para prosearcharmos sobre a peça: o período colonial, as heranças deixadas, a ligação com a ditadura e as possíveis pontes conectadas ao hoje. Sem sombras de dúvida, essa etapa foi fundamental para que pudéssemos começar entender melhor a narrativa textual e as personagens.

Sobre essa história/nossa história e seus rastros propus um texto em áudio (com a ajuda de um grande companheiro da vida e músico Caio Galileo) dentro de uma performance chamada “O despertar do solo”:

O solo que carrega heranças, memórias desmaiadas. Como se acorda?

A América latina em geral tornou-se um grande centro fornecedor de matérias primas e produtos primários além do ouro e prata.

O problema deste solo foi ter sido importante aos olhos da ganância, do poder.

A exploração de suas populações e territórios impediu quaisquer tentativas de progresso.

No Brasil, um dos maiores fardos que carregamos está relacionada à escravidão. Pés africanos retirados de seus solos, arrancados feitos raízes do chão. Roubando-lhes poder de vida, incorporando-os a submissão.

No Brasil, para que donatários pudessem iniciar seus domínios, grandes propriedades territoriais eram apossadas. Terra de quem planta chumbo, ou terra de quem planta elite como lei.

No Brasil, a educação era tarefa das ordens religiosas, não se estendendo. Os cursos superiores só foram criados nos anos em que D. João VI esteve aqui. Tais fatos criaram um fosso educacional entre a elite e as classes menos favorecidas. Além de impedir o progresso intelectual, a fraca educação abortou o sentimento de identidade nacional.

E quanto a Igreja Romana? Era preciso ser fiel a ela, não bastava ser fiel a Jesus.

Finalmente, se havia tantos mercenários vagando nesse solo (...).

Rastro de sangue!

Assim, o período colonial é a razão de vários problemas que hoje enfrentamos. No entanto, parte da nossa cultura foi forjada nesse período, uma vez que os portugueses imputaram o seu idioma e sua religiosidade católica, os quais terminaram por se encontrar com os aspectos africanos e ameríndios, formando o que chamamos de povo brasileiro.

A pele morena herdada da mãe “negra da terra”, uma índia. Traição ou ascensão social?

Um mestiço, um mameluco num tempo racista, aristocrático e conservador. Ainda bem que mudou!

“E NO CALAR DA NOITE, ESTRANGULARAM E O ESQUARTEJARAM. QUEIMA DE ARQUIVO. CALABAR SABIA DE MUITAS NEGOCIATAS, ERA MELHOR MANTER SEGREDO”.

Quantos segredos sangraram para que o solo continue calado?

(disponível em áudio no site: <https://soundcloud.com/caio-galileu/o-despertar-do-solo>).





(auto-retrato da performance "O despertar do solo").

A narrativa textual da peça é construída resgatando fatos e personagens históricos do século XVII, quando Holanda e Portugal lutavam entre si pela colonização do Brasil, fazendo quebras para refletirem sobre o presente dos anos 70 na qual se trava reavaliações críticas do processo histórico nacional em diversos aspectos além de levar reflexões ao público acerca nos discursos de 1964.

A turma do projeto de diplomação em interpretação teatral via a possibilidade de contar sua própria história (do seu próprio momento histórico e de suas identidades) através de Calabar. Seminários foram propostos pela professora Alice (uma primeira etapa, antes da escolha das personagens e do levantamento das



cenas), e nesses seminários tínhamos que levar propostas bibliográficas, materiais estéticos, vontades de formas a serem trabalhadas (formas). No resultado dos seminários descobrimos que mais uma vez, tínhamos um desejo plural entre nós: a vontade de criar com o performativo. Queríamos recriar Calabar, reinventar os fatos como os próprios autores fazem com a dramaturgia. Fazer com que os fatos históricos servissem apenas de ponto de partida para uma criação livre, espontânea, criativa e pessoal. Queríamos transformar nosso espaço de criação no nosso próprio terreiro, onde nossas identidades pudessem se colocar através de um grande ritual festivo.

### 3.3 A primeira tentativa de (Des) Calabar



(Foto: Larissa Souza. Calabar - FASE 1).

Nesse primeiro momento da montagem da peça, por Calabar ser uma obra ficcional (e complexa), apesar de que o seu estatuto literário advém da intenção de se recriar fatos históricos através da imaginação, caímos numa encruzilhada (o que resignificaria ou não nossa “forma” escolhida): o assentamento às convenções do discurso dramático do texto ou nossa própria maneira de contar Calabar (nosso

desejo inicial). Alice nos levou a primeira opção: o assentamento às convenções do discurso dramático, o que nos fez cair numa ambivalência de representação e apresentação como discute Matteo Bonfitto em *Entre o ator e o Performer* (2013), que tem como foco central a conexão existente entre representação e referencialidade. Segundo ele, Aristóteles, considera o instinto de representação como um dos fatores que diferencia os homens dos outros animais, abriu possibilidades de desdobramento em suas investigações para refletir sobre mimese e signo.

Na poética, ele concebe a noção de mimese não como simples reprodução do que se vê, mas como mediação simbólica, como recriação e, dessa maneira, Aristóteles não somente admite a possibilidade de conexão entre representação e referencialidade como abre espaço também para o reconhecimento da existência de diferentes graus de referencialidade. (BONFITTO: 2013, p.99).

O assentamento às convenções do discurso dramático do texto não nos fez buscar reproduzir seus acontecimentos, mas buscar relacionar o texto com nossa identidade como referencialidade para a construção das cenas. Tínhamos que desconstruir a imitação enquanto reprodução e escolher imagens que captassem os aspectos mais perceptíveis, sem escapar à escritura-verbalizada. O que nos levou a trabalhar como Matteo Bonfitto (2013) coloca: com o fluxo e/ou intensidade da cena ao invés do signo. Podíamos buscar em nossas referências o fluxo e a intensidade que o texto precisava, mas não resignificar apropriando nossos próprios signos na produção de uma própria dramaturgia não textual.

Arrisco dizer que nossa maior preocupação era com que o público entendesse Calabar (e assim quem sabe, questionasse o momento da nossa história). O delicado era que nem mesmo nós a entendíamos dessa forma. Cada fato histórico da peça era fragmentado nas falas de várias personagens. A multiplicidade de argumentos e cenas só aumentava a profundidade e abertura de significações, o que exigiria do leitor/espectador um maior envolvimento em relação ao conteúdo intelectual e afetivo. E claro, uma maior apropriação e trabalho de texto em relação à interpretação.

Nesta primeira fase do processo, o desejo do performativo (na funcionalidade estrutural da produção, que busca tensões da escrita e as rupturas nela e não uma estética de representação) foi sendo esquecido entre tanto texto e marca a ser

decorada e executada. Não tivemos tempo para ressignificar essas marcas com propriedade o suficiente para nos divertirmos ou brincar com elas/romper com elas (o que não seria um empecilho, já que a outra fase do processo nos aguardava). Mas não tivemos espaço para romper com a escrita fechada.

### 3.4 A segunda tentativa de (Des) Calabar



(Foto: Larissa Souza. Calabar - FASE 2).

Antes de recomeçar o trabalho, depois da primeira apresentação para a banca avaliadora no final do primeiro semestre de 2016, percebemos que tínhamos deixado muita coisa para trás. Reunimo-nos e tivemos uma conversa esperançosa de que deveríamos aprontar uma reviravolta na montagem. Várias questões foram lançadas para que retornássemos ao nosso desejo inicial. Elaboramos um questionário escrito para que dissertássemos sobre o nosso sentimento em relação à criação de Calabar.

### *“O que é importante falarmos com Calabar?”*

Precisamos falar da nossa história, de um país extremamente explorado, expropriado, espoliado. É preciso entrar num labirinto de pedaços, de rastros, de partes. É tão confuso contar nossa história porque ela nunca nos foi contada e quando nos é contada quase sempre pela ó(p)tica dos colonizadores. Estamos como no meio de um quebra-cabeça de partes que não vão ser encontradas, no meio disso, seríamos nós sujeitxs ativxs, narradorxs e agentes dessa história? Eu acho que sim. E assim, podemos contá-la porque somos parte dela, carregamos em nossos corpos, em nossos olhares, cantos e corações alguns pedaços que o sistema colonial tentou apagar, mas nos reproduzimos e nos multiplicamos, então somos várias bocas a gritar os fragmentos dessa história toda, que precisa ser contada. Tivemos escravidão, tivemos genocídio dxs indígenas, tivemos os machismos patriarcalistas, tivemos doutrinações epistemicidas, tivemos violências e violências contra a mulher, tivemos os direitos humanos surrupiados, tivemos corrupção, ainda temos! De 1500 para cá, o que mudou? Poderíamos incitar em nós (público e atrizes/atores/diretora/músicos) uma sensação de pertencimento? E um sentimento de pertencidos assim, enquanto povo nação, nos sentirmos no mínimo injustiçados? Porque não podemos definir como será a revolução, mas podemos mostrar que as sementes dela já estão em nós. Brasil, brasa, muita pólvora que precisa ser avistada, para que o atear fogo se inicie em algum tempo! Ainda descobriremos que cabeças cortar, mesmo que simbólicas... Não somos um povo passivo, somos um povo, somos brasileiros, que deus e que diabo é ser isso? Somos memória, somos história e o reconhecimento disso nos faz caminhar”. (Vitor Hugo Leite - Registro escrito de um questionário, 2016).

### *O que se perdeu no caminho que quero recuperar?*

Para o trabalho: falta encontrar a veia, o sangue e a malícia. Falta definir o compromisso ético das cenas; não se contentar com rascunhos; sinalizar sempre que se perceber esvaziado de sentido; admitir o que não se entende. A necessidade e a memória do mangue; da falta de higiene. Perdeu-se a brasilidade, o calor, a busca pelo que é Calabar e o seu cheiro; Se perdeu e precisa voltar o desejo de experimentar o palco como terreiro e a montagem como uma investigação arriscada; Se perdeu no caminho a curiosidade por composições alheias; faltou admitir quando não se está afetando ou sendo atingido; faltou desobedecer; rebelar; Que esse fogo todo volte e incendeie. Faltou lembrar-se do que aprendeu com Exu”. (Yuri Fidelis - Registro escrito de um questionário, 2016).

A primeira fase da montagem de Calabar passou e com ela nossos olhos e tato foram se acordando ao início de tudo e percebendo que alguma coisa tinha ficado para trás: a nossa voz, o nosso próprio texto, nossos próprios signos, nossa trajetória, a trajetória de um país. Havíamos contado a história de Chico Buarque e Ruy Guerra, mas ainda não estávamos contando o hoje com a força e a garra do

manifesto de nossos gritos. Tínhamos que desconstruir cenas quadradas fixadas por vômitos de textos, tínhamos que procurar metáforas e simbologias para as cenas. Tínhamos que nos reconectar.

Em uma época de tantas informações, tantas notícias, tanto colapso midiático que chega até nós, por que construir mais um veículo (espetáculo) com tantas informações?

Precisávamos libertar nossas imaginações e mesmo que fôssemos continuar com o texto dramático sendo dito na íntegra, precisávamos “desteatralizar”. Como nos diz Matteo Bonfitto (2013) para Stanislávski o teatro de sua época deveria ser “desteatralizado”, despido dos vícios e códigos cristalizados a fim de reconquistar sua ressonância expressiva; para Meyerhold o teatro deveria ser, tendo como base um resgate das tradições teatrais passadas e presentes, ocidentais e orientais, “re-teatralizado”, a fim de resgatar seu potencial estético e artístico, para assim atingir o “status” de forma de arte. Dessa maneira precisávamos de uma forma que buscasse diluir a fronteira entre arte e não arte, política e estética, e transformasse os modos de interação entre atores e espectadores. Matteo Bonfitto (2013) coloca nesse caso o performativo sendo geradora de realidade.

Precisávamos seguir em direção a processos dinâmicos geradores de polifonias de significação e se distanciar do texto fechado. Matteo Bonfitto (2013) numa entrevista com o professor Marvin Carlson descreve com clareza alguns desdobramentos ocorridos com a noção do performativo como geradora dessas polifonias de significação e com a quebra desse texto fechado de representação.

O termo performativo pode ser visto como um daqueles que operam, mais do que em termos descritivos, em termos metafóricos, que, portanto tem a capacidade de gerar reflexões e discussões em áreas distantes daquelas que os geravam. [...] um fazer gerador de implicações. [...] Desse modo, o performativo é gerador, dentro outros processos, de uma maior complexidade relacionada com as noções de real e ficcional [...] para chegar à noção ampliada de realidade. (BONFFITO: 2013, p.177)

Desconstruir o que já havíamos levantado da fase 1 foi um trabalho difícil para todos nós. Assim começamos a trabalhar por núcleos de cenas: enquanto uma cena (já transformada pelos atores que faziam parte dela) era dirigida por Alice em um

espaço, outras cenas eram trabalhadas pelos atores em outros espaços. Essa transformação nas cenas acontecia por uma reelaboração de texto e imagens, através de cortes ou da reescritura das metáforas propostas.

Vale ressaltar um elemento fundamental nessa segunda fase: a contribuição da professora Sulian Vieira. Se não fosse a orientação, a generosidade e o trabalho de voz e texto da Sulian (que abarca o significado das intenções e gestos), não teríamos chegado perto da organicidade da palavra. Sulian nos fez entender a palavra junto ao corpo através das intenções propostas por traz do texto escrito (o que precisava ser dito no corpo depois de ter alimentado a palavra), dando outra dinâmica e ritmo para as cenas.

Calabar foi (des) calabado, em suma diria que muita coisa resistiu e permaneceu. Não conseguimos retomar a vontade coletiva inicial, mas conseguimos transformá-la em pouco tempo em algo que fosse nosso.

Desde o prefácio até esse parágrafo faço um apanhado de sensações e memórias como um diário de bordo. Não entrarei com mais profundidade, pois foi um longo processo, no qual não definimos uma estética ou um trabalho de interpretação coletivo singular. Foi um processo de tentativas. Felizmente um processo “autônomo” em termos de interpretação, no qual cada um seguiu ou criou seu próprio arcabouço para compor com sua digital seu personagem e Alice harmonizasse as cenas.

A escolha das personagens foi dada a partir do uso das características físicas dos atores para assemelharem com as características físicas dos grupos sociais da qual a peça retrata. No meu caso, não foi por uma característica física que me levou a vir a ser o Holandês e sim a possibilidade de criticar/refletir nosso sistema capitalista através do discurso ou posicionamento da personagem.

Dois grupos foram sendo criados: os opressores e os oprimidos. Dois grupos não coesos ou únicos em todos os momentos (justamente para questionar: afinal quem é o “traidor”?). Podemos usar como exemplo desse paradoxo dois personagens: Clara Camarão e Henrique Dias. Os dois dão as costas aos seus grupos sociais de origem (oprimidos) para fazerem parte do grupo opressor (na qual acreditam como ascensão social), mas mesmo no grupo do opressor eles não



conseguem ocupar esse “status” pois do ponto de vista do opressor eles são meras ferramentas para continuar perpetuando suas opressões.

### 3.5 Holandês - O porco capitalista



(Fotografia: Larissa Souza. Arte: Henrique Raynal).

#### 3.5.1 O Brasil Holandês

De acordo com a *seleção, introdução e notas de Evaldo Cabral de Mello em O Brasil Holândes (1630-1654)* (2010) e com a contribuição dos professores historiadores (colaboradores no processo de Calabar), desde a colonização brasileira, os holandeses tiveram grande participação na comercialização do açúcar produzido no Brasil. Enquanto os portugueses extraíam o açúcar, a Holanda com um

comércio bastante organizado entrava com a tecnologia do transporte, das refinarias, além de distribuir o açúcar a uma nobre clientela da Europa. Isso tornava a cana um produto extremamente valorizado.

Com o tempo, essa participação se tornou bem mais importante: os holandeses chegaram a emprestar dinheiro para que plantações e engenhos fossem criados no Brasil. A atividade gerava importantes lucros para a Holanda, o que acabava fortalecendo a parceria entre esse país e Portugal. Contudo, em 1580, essa história acabou mudando. Naquele ano os espanhóis conquistaram o trono de Portugal e, com isso, também conquistaram o direito de controlar as atividades econômicas desenvolvidas no Brasil.

Um ano antes os holandeses conquistaram sua independência política, unindo seus estados protestantes e libertando seus interesses da obediência ao Papa, em relação à Espanha, que controlava o território. Desse modo, assim que passaram a controlar a colonização brasileira, os espanhóis determinaram que a Holanda não podia mais participar da exploração do açúcar no Brasil. O governo holandês decidiu invadir o Brasil e recuperar seus interesses na exploração açucareira.

Em 1632 a invasão holandesa fez parte do projeto da Holanda em ocupar e administrar o Nordeste Brasileiro através da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais com o objetivo de restabelecer o comércio do açúcar entre Brasil e Holanda. Após saquear, incendiar e invadir através de ataques surpresas a Holanda consegue estabelecer seu projeto.

Em 1654, após muitas guerras e conflitos, finalmente os portugueses conseguiram expulsar definitivamente os holandeses do território brasileiro e retomar o controle do nordeste brasileiro.

### ***3.5.2 O Holandês visto por mim***

O Holandês não era uma figura histórica como o Maurício de Nassau, mas também não era ficcional. O vi como uma metáfora para os grandes empresários de atividades econômicas das Companhias das Índias e da Holanda.



O fato de a Holanda ter quebrado os laços com o Papa e ter fundado seus próprios estados protestantes (pequenas repúblicas) me levou a criar uma conexão com *A ética protestante e o espírito do capitalismo* de Max Weber (2004), onde o filósofo discute que a ética protestante dá lugar a uma procura pelo lucro de forma racional, sendo os protestantes (calvinistas) os primeiros capitalistas do mundo após o feudalismo. Weber discorre com esse argumento através de elementos valorativos da ética protestante para a razão do lucro no capitalismo (uma ética religiosa que desenvolve a ética do trabalho): Existe um Deus absoluto; Esse Deus predestinou a salvação ou perdição desde o nascimento; Deus criou o mundo para sua glória; O homem tem o dever de trabalhar para sua glória; A natureza humana é pecado; Uma vida fundamentalmente pela fé. Através dessa ética protestante a consciência inclinaria a uma ordem capitalista, onde o fracasso financeiro era sinal de desgraça espiritual (Deus não sendo homenageado) e o sucesso financeiro era sinal da glória de Deus na vida humana. Não gozando da riqueza (ascetismo) pouparia mais dinheiro para Deus (igrejas e negócios de líderes protestantes) proporcionando um processo acumulativo e uma pitada de singularidade no capitalismo ocidental: enriquecer para poupar e assim lucrar.

O holandês fez-se metáfora do próprio capitalismo para mim. Uma figura que trouxe para o Brasil seu sistema econômico, seus meios de produção, distribuição, decisões sobre oferta, demanda, preço e investimentos (em grande parte ou totalmente de propriedade privada), com fins lucrativos, onde os lucros são distribuídos para os proprietários que investem em empresas (companhia das índias).



(imagem que serviu como estímulo na criação inicial do Holandês. Fonte: <http://www.portalcafebrasil.com.br/podcasts/485-capitalismo-estado-e-compadres/>).

### **3.5.3 A construção do Holandês**

A figura do Holandês me levava, assim, ao performativo. O trabalho passou a ser individual, através dos subitens acima pude inserir minhas próprias leituras da personagem, e partir daí criando meu texto (no sentido sógnico). A potencialidade estava no corpo, nas qualidades das tensões, nas oscilações, precisava romper com a representação, com o discursivo, mesmo não podendo me desvincular do texto.

Não se tratava de imitar uma forma, mas como captar a força maior dessa forma, como um porco, não é dormir no chiqueiro, mas ser tomado pela podridão, destreza, fome, selvageria... Foi através dessas forças maiores como a fome, a ganância, o poder, a gula, a avareza que fui construindo as tensões que percorriam meu corpo. Corpo personagem-performador. Estava entre esses dois corpos (como polos que se afastam e se atraem): num estado de devir, vir a ser Holandês. Como diz Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek (2007), Nietzsche, acredita nesse corpo como gerador de energia.

Se, como diz Nietzsche, o devir humano é como uma corda tensiva, se a tensão dos opostos é condição para a grandeza do homem e se o ser humano mais elevado é aquele que representa com maior intensidade o caráter opositório da existência, então a vontade de tensão do performer é a afirmação de sua humanidade e grandeza, bem como das contradições e contrastes da existência. (BAIOCCHI & PANNEK: 2007, p. 54).

Não busquei representar uma personagem apenas em uma estrutura narrativa, busquei uma fonte de produção e de deslocamento (performance como processo), para que meu corpo ativasse um lugar de passagem de fluxos energéticos, gestuais, vocais etc. Esse lugar de passagem é para Féral, de acordo com Matteo Bonfitto (2013), um gerador de significado. Neste, o Performer parece querer tornar-se um lugar de passagem a fim de capturar essa rede de fluxos, fazendo com que o espectador se torne mais do que um simples observador transformando-se em participante desse processo não representacional a fim de criar uma cena-não-cena - um evento.

Construir o Holandês através de um devir performativo me fez tentar entender esse contato direto com o público, para que ambos estabelecessem um fluxo de contato. Renato Cohen (2009) diz que através desse fluxo criam-se energias tanto em nível de emissão (com o artista enviando uma mensagem sígnica) como em nível de recepção (o artista sentindo o público, o espaço e as oscilações dinâmicas dos mesmos). A partir daí além de criarmos um cordão umbilical teatro-vida, criamos um cordão umbilical artista-espectador: onde ambos se nutrem através das energias estabelecidas.

O processo de criação do “ator-performador” aqui mencionado na construção do Holandês vai se caracterizar muito mais por uma externalização (tirar coisas, figuras suas) que por uma introjeção (receber a personagem). O performador ou o ator-criador vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo tentando alcançar a conexão com o espectador a fim de acionar outras reflexões, que não sejam apenas pelo discurso.

Calabar me contrapôs, lançou o maior desafio dessa pesquisa: estar entre o dramático e o performativo. Foi através desse desafio que percebo que o teatro não é pedra, não é sólido, não é uma coisa só... O teatro é fluído, é água, é correnteza que jorra os tempos e as experiências adquiridas do cordão umbilical para que possamos reinventar, para que possamos nos infiltrar nos padrões e romper com eles de alguma forma.

*Uma pausa (para respirar).*

Fecho esse ciclo ainda escrevendo o capítulo 3, que foi tão difícil, dado o cordão umbilical vida-teatro na qual estamos vivendo. Escrever essa prosa foi bom pra mim, foi como resgatar memórias (que te fazem acreditar na sua trajetória de vida - seu propósito) que adormecem com tantas preocupações, que diria burocráticas do respirar. Prosear nos faz refletir e reflito a cada letra aqui escrita (digitada), em nenhum momento lancei uma letra fincada de razão, fincada de certezas. Finquei meu sentir e minhas experiências que me fazem continuar vendo todo meu corpo por um ângulo teatro. A partir desse ângulo daqui para outros capítulos se as letras e a vida me permitirem que eu possa inventar e reinventar meu manifesto... ManifestARte.

## RETICÊNCIAS DA PROSA - ÂNGULO DO CORPO ANÁRQUICO

### Teatro: ciência mística

Em todo o tempo (pouco tempo) nessa minha experiência com as artes cênicas procurei uma relação mística, alquímica com o cordão umbilical vida-teatro. Uma relação à flor da pele com os sentimentos e as emoções da vida: dos encontros, desencontros que suavam no meu corpo ao campo da razão; criação.

Acredito que o teatro precisa de uma artéria ou como diz um grande parceiro nessa trajetória, Henrique Raynal: **Art-é-ria**. Um mecanismo que transporte os sentimentos e as emoções da vida para o resto do corpo; corpo teatro que oxigena.

“O mundo sufoca nossas mentes o bastante para que fiquemos surdos...

Nosso coração ainda bombeia sofrendo cada golpe...

Nossos pulmões respiram o veneno tentando purificar o ar que entra...

Nossas vísceras tentam absorver só o bastante para sobreviver...

E nossos olhos desejam se fechar pro que é feio...

Sob pressão, qualquer ser humano enlouquece, o fogo já esquentou e o apito da panela faz soar

Mas a voz ainda está lá dentro, produzindo um mundo que ainda pode ser melhor...

Produzindo uma realidade sensitiva e sensível...

Arte, Matéria, Artéria

Se o cérebro já cozinha e o coração não sabe mais como gritar

Cabe a Artéria levar a mensagem.

Só ela liga o cérebro e o coração, capaz de transmitir os sentimentos que o mundo quer negar

Capaz de ver e rever, aprender e significar

Capaz de levar oxigênio pro cérebro não sufocar. ”

(Do meu parceiro Henrique, numa carta-presente a mim no final de nosso ciclo em Calabar).

O teatro precisa de uma artéria explosiva, de um corpo que bombeie o teatro ao avesso às macaqueações do teatro burguês. De um sangue que jorre e regue um teatro-templo, fazendo brotar as forças dionisíacas para reunir todas as forças místicas, ritualistas do trans-humano (o humano para além da sua pele, que se cobre e se protege).

A performance levou minha artéria a oxigenar um teatro anárquico, que transforma corpos, cenários, textos e público em participantes-criadores de um ritual imaginativo, emotivo, e, se quiser, transcendente. Um teatro-não-teatro: um encontro. Um encontro que mobiliza nossa consciência e inconsciência sem a necessidade do conceito, onde somos tomados e arremessados; onde o controle da razão não pode operar fazendo com que nossa pele dê acesso ao osso, à caveira. A caveira da percepção interessa ao teatro anárquico; teatro alquímico, pois ela faz a ponte entre a poética, que libera os corpos em seus próprios andamentos de enredo ou antienredo. É a caveira que faz os saltos e baixos da emoção dos encontros.

O teatro anárquico acredita na singularidade dos corpos e que cada encontro de corpos resulta em um encontro único. Tanto o “ator-performer” quanto o “expectador-fazedor” fazem o teatro-não-teatro existir, pois ambos cantam como coautores com a particularidade de suas vozes, de seus timbres, de seus gestos e os corpos dançam, quase nunca se mantendo estáticos numa marca, num texto, numa regra estruturada sob a vibração do aqui-agora. Torna-se, na verdade, uma metáfora viva do movimento cósmico engendrado por este teatro-ritual. Onde a existência em movimento cria a realidade concreta do fluxo da vida.

Um teatro anárquico, pois se baseia na negação do princípio da autoridade (autoridade do textocentrismo, do mercado, do entretenimento, do burguês). Um teatro que quebre com a servidão da autoridade, reanimando textos e a encenação como se reanimasse corpos, tornando-os mais energizados. Energizando a vida a cada nova atuação. Um teatro que não adocica o perfume da burguesia que consome cultura como mais um produto conformista que seu capital pode pagar.

O ideal anárquico e alquímico é o de produzir a combustão, o incêndio, o rito, a bomba poética que se dispara e explode artérias.

Não que o teatro-teatro, outros teatros sem ser o anárquico não possam existir ou desestruturar os padrões, mas faz-se necessário a existência de um teatro que desestruture as certezas, a carece da classe média culpada, a prepotência moral e destruidora da classe alta, o tempo mecânico dos corpos, do sistema, do humano para dar lugar à ritualização do encontro de um novo tempo: tempo orgânico, dos corpos presentes, do bombear das artérias.

Hoje escrevo com as lágrimas, com o medo e com a revolta

Roubaram-me a tinta da minha caneta preferida

Tinta de sangue, de humanidade, de vida

Estão querendo roubar mais tintas para que só fiquem as canetas

Tubos vazios, sem expressão, sem fala

E para onde está indo a tinta?

Estão transformando-as em retrocesso

De cor vermelho sangue para cor dourado ouro

Cor de poder

E os poderosos sempre blindam a cor dourada de muita ganância, preconceito, arrogância [...]

Blinda o poder de tudo o que não avança

De tudo o que não desmancha

De tudo o que nos faz ficar longe da tinta sangue

Eles sabem [...]

Ingenuidade da nossa parte

Agora eu sei que eles sabem

Que não existe cor de ouro que sustente seu valor quando nos rasgamos e mostramos nossa tinta de sangue

Nossa identidade humana!

E se hoje escrevo com tinta de lágrima é para mostrar:

Mesmo que nos tentem roubar o sangue

Nosso corpo se refaz para manifestar, para nos escrever

E se a história está sendo escrita

Crave a primeira letra de si

Vós bombardeareis de poesia

O tempo já não respira

E as páginas não se sustentam vazias.

(Um rabisco para que as folhas continuem sendo escritas, para que as prosas das experiências  
nunca parem de ser partilhadas).

***ANARQUISE-SE.***

VOZES DA PROSA

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAIOCCHI, Maura & PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro - Teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BAUMGARTEL, Stephan Arnulf. **Estruturas comunicativas na textualidade teatral além do drama rigoroso – a crise do drama em dois textos teatrais brasileiros do fim dos anos 80**. V. 11, n. 1 (2011). Sala aberta.

BERNARDET, Jean-Claude. **O processo como obra**. Folha de S. Paulo - Caderno Mais!, 13 de julho de 2003.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido: e outras poéticas**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005.

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

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. V. 8 (2008). Sala preta.

FERNANDES, Sílvia. **Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea**. Art Research Journal Brasil, v. 1, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosacnayfy, 2007.

LEHMANN, Hans-Thyses. **Teatro pós-dramático e teatro político**. V. 3 (2003). Sala preta.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.



MEDEIROS, Maria Beatriz. **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MELLO, Evaldo Cabral. **O Brasil Holandês (1630-1654) / seleção, introdução e notas de Evaldo Cabral de Mello**. São Paulo. Penguin Classics, 2010.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

VILLAR, Fernando Pinheiro. **PerformanceS**. Urdimento (UDESC), Florianópolis, v. 5, 2003.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro. Unicamp, 2004.