



Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea

Eleonora Fabião

Sobre ela, a performance

Começo por contar histórias.

17 histórias de performances ou 17 cenas verbais

Primera: a história do homem que empurrou um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até seu derretimento completo.

Segunda: A história do homem que introduziu uma boneca Barbie no ânus e, com controle de sua musculatura anal e abdominal, expeliu-a lentamente na frente de uma audiência.

> Ou daquele que construiu uma cela de prisão em seu apartamento/studio, trancou-se nela por um ano (365 dias e noites) e não leu, não falou, não escutou música, não se comunicou com ninguém. Contratou alguém para levar-lhe comida bem como um advogado para testemunhar o feito e guardar a chave. Permitiu visita pública de três em três semanas, num total de 18 vezes ao longo do ano.

> A história de outro homem que contratou por 10 dólares/hora um desempregado que concordou em permanecer 15 dias preso por trás de um muro de tijolos contruído numa sala de museu. Através de um buraco, na altura do chão, o contratado recebia comida.

> Este mesmo homem pagou 4 prostitutas viciadas em heroína para tatuar uma linha horizontal em suas costas. Colocadas lado a lado, as 4 mulheres formavam uma linha reta contínua de 1,60 cm de comprimento. Cada uma recebeu pela participação no projeto 67 dólares, o valor correspondente a um *shot* de heroína. Vale saber que as mesmas cobram cerca de 17 dólares por felação.

> E aquele outro que convidou amigos para mastigar páginas do célebre livro *Art and Culture* de Clement Greenberg, juntou à polpa mastigada ácido sulfúrico, açúcar e bicarbonato de sódio, depositou a mistura num pote que etiquetou com os dizeres “Art and Culture” e retornou o objeto à biblioteca da San Martin’s School of Art (perdendo, nesta ocasião, seu emprego como professor nesta mesma instituição).

Eleonora Fabião é atriz, performer e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

> A mulher que tomou o metrô num sábado à noite e foi a uma livraria movimentada vestida com roupas que havia deixado de molhar por uma semana num caldo de vinagre, leite, óleo de rícino de bacalhau e ovos.

> Uma mulher que construiu uma miniatura de palco Italiano, tapou os seios nus com a maquete, e convidou os passantes na rua a tocar-lhe os peitos através das cortinas de veludo vermelho do pequeno palco.

> A mulher que subiu com os pés descalços uma escada cujos degraus eram facões.

> O homem que armou sua festa de aniversário na rua, partilhou seu bolo, trocou abraços e recebeu votos de felicidade de desconhecidos.

> A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase “converso sobre qualquer assunto” (ou “converso sobre saudade”, “converso sobre política”, “converso sobre amor”), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos.

> A mulher que convidou os espectadores a usarem nela, enquanto se manteve passiva por seis horas, inúmeros objetos, dentre eles uma rosa, uma pistola, uma bala, tesoura, mel, correntes, caneta, baton, uma câmera polaroid, faca, chicote (os objetos puderam ser utilizados livremente e a performer, que se definiu como objeto, assumiu plena responsabilidade pelos atos dos “espectadores” que chegaram a brigar entre si já que alguns queriam feri-la mortalmente e outros os impediram).

> O homem negro que se sentou numa calçada cinza, exibiu três vidros de maionese branca, e tentou vendê-los por 100 dólares cada.

> O mesmo homem sentou-se numa galeria de arte por três dias consecutivos vestindo

o gorro vermelho do Papai Noel branco, para fazer levitar um vidro azul de leite de magnésia. Branco leite este que, como se sabe, ajuda a soltar fezes marrons seja de homens pretos, brancos, azuis ou amarelos.

> A mulher que, trajando camisolão branco, usou terços de plástico cor-de-rosa-bebê para realizar desenhos de pênis no chão. (conforme veiculado em sites de notícia na internet: “Em abril de 2006, esta obra é retirada da exposição *Erótica – Os sentidos da arte*, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, após denúncia de um empresário que a interpreta como ofensa ao catolicismo. O grupo Opus Christi pressiona o Banco para que mantenha a exclusão da obra no próximo destino da exposição, Brasília. O então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, condena o ato de censura. Finalmente, a direção do Banco do Brasil decide que a exposição não seguiria para Brasília por apresentar ameaças à marca e aos negócios”.)

> A história da mulher que se submeteu a nove cirurgias plásticas combinando em seu rosto traços de cinco beldades da pintura ocidental: o nariz de Diana (por ser insubordinada aos Deuses e aos homens), a fronte de Mona Lisa (a mulher algo homem), o queixo de Vênus (a Deusa da Beleza), os olhos de Psyche (referência de vulnerabilidade) e a boca de Europa (a aventureira).

> A mulher que perguntou a seus compatriotas Palestinos exilados: “se eu pudesse fazer algo para vocês, em qualquer lugar na Palestina, o que seria?” E, graças a seu passaporte norte-americano, cruzou a fronteira inúmeras vezes e atendeu os pedidos que lhe foram feitos: regar uma planta, pagar uma conta atrasada, comer doce, florir um túmulo, tirar fotografia, jogar futebol com meninos, cheirar o mar.¹

¹ Estas ações foram respectivamente concebidas e realizadas pelos seguintes artistas: Francis Alÿs (2000), Denis O’Connor (1999), Theching Hsieh (1978/79), 2 ações de Santiago Sierra (2000), John Lathan (1966), Adrian Piper (1970), Valie Export (1968), Gina Pane (1971), Eduardo Flores (2002), Eleonora Fabião (2008), Marina Abramovic (1974), 2 ações de William Pope. L (1991), Márcia X (2000-03), Orlan (anos 90) e Emily Jacir (2003).

Estas e muitas outras histórias descrevem programas concebidos e performados por artistas interessados em relacionar corpo, estética e política através de ações. Gosto de passar essas histórias adiante, de lançá-las sem adjetivação. Penso que estas práticas alargam, que estes programas oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e de pensar ação e arte contemporaneamente. Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituar, des-mecanizar, escovar à 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...

Em termos dramaturgicos – “dramaturgia” aqui compreendida como a define Eugênio Barba, uma tessitura de ações podendo ou não incluir a palavra – as práticas desses performers expandem a idéia do que seja ação artística e “artisticidade” da ação, bem como a idéia de corpo e “politicidade” do corpo. Fácil seria dizer que se tratam de operações adolescentemente provocativas promovidas por um punhado de sadomasoquistas e/ou idiossincráticos para chocar o “senso-comum” (que aturdido pergunta-se “o que é isso?” “para quê isso?” “afinal, o que eles querem dizer com isso?” “isso é arte?”). Porém, não há nada de fácil em lidar com a potência cultural dessas presenças, verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual.

P como em Performance, P como em Programa

Chamo as ações performativas *programas*, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (Deleuze & Guattari, 1999, p. 12). Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropólogo Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência” e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos e risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma transformação. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sôpro e um renascimento.

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente sus-

cetíveis e cambiantes. A bio-política dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramaturgicamente 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.

**Se "corpo" é tema e é meio,
faz-se necessário perguntar:
o que é corpo?**

Uma resposta dentre muitas.

De acordo com Gilles Deleuze (2002), Baruch Espinosa define corpo de duas maneiras simultâneas:

Primeira Proposição: o que é corpo?

Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa.

O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas.

Corpo é movimento e mobilidade.

Segunda Proposição Espinosiana: o que move o corpo ou qual o princípio energético do corpo?

Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado.

Então, Espinosa não define corpo por sua forma ou função, como dito anteriormente, nem como substância ou sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras

como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar.

Espinosa propõe que um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo *gerado*. Tenho particular interesse na resposta espinosiana pelo grau de abstração e a amplitude daí decorrente. Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entre-meios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que "corpo" não "é". O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que "corpo" não "é".

**Uma frase: uma frase solta:
uma frase nem tão solta assim:
uma frase-pipa**

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política).

**Tendências dramaturgicas gerais
da performance**

Sugiro que podemos encontrar em programas performativos alguns elementos dramaturgicos discerníveis. Porém, veja-se bem, restrinjo-me a apontar tendências gerais, pois considero vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja "performance". Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla



qualquer definição rígida de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena”. Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto”² onde sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar. Porém, é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar o misterioso, muito pelo contrário: trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torná-la visível. Dito isto, consideremos algumas tendências dramáticas na performance:

1) o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais (como quando a cela da prisão ocupa o apartamento/studio do artista); 2) a aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas (como quando a cirurgia plástica, o set cirúrgico e o corpo cortado tornam-se públicos e cênicos); 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos (como quando um pote de maionese custa 100 dólares); 4) aguda simplificação de materiais, formas e idéias num namoro evidente com o minimalismo (como quando uma barra de gelo e o empurrar são suficientes); 5) a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso (como quando se mastiga e se engarrafava um clássico da crítica de arte); 6) a aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso (ou até que um espectador queira fazê-la puxar o gatilho); 7) o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em

exibir seu tipo ou estereótipo social (ou convidar transeuntes para que apalpem seus seios através das cortininhas de uma maquete de palco italiano); 8) o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados (como o sexo anal com um pênis-barbie); 9) o curto-circuito entre arte e não-arte (sempre); 10) o estreitamento entre ética e estética (sempre); 11) a agudez conceitual (muita); 12) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos (como quando uma única ação dura um ano inteiro) e a irrepetibilidade (como quando uma ação única é tudo); 13) a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte (como quando alguém come um doce, cheira o mar ou paga uma conta atrasada a pedido de um exilado e exibe fotos dessas ações numa galeria); 14) a ampliação dos limites psicofísicos do performer (seja se desfigurando ao feder abjetamente em espaços públicos, ou subindo uma escada de laminados de degraus); 15) a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramática do espectador (que por vezes se vê diretamente implicado na ação).

Estrategicamente, a performance escapa à qualquer formatação, tanto em termos das mídias e materiais utilizados quanto das durações ou espaços empregados. Como sugere Eduardo Flores (o homem mexicano que comemorou seu aniversário com bolo e enfeites na calçada) numa acertiva propositalmente generalizante, “a matéria da performance é a vida, seja do espectador, do artista, ou ambas”.³ A arte do performer, eu arrisco, trata de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência.

² ‘Expressão utilizada pelo crítico C. Carr em relação ao trabalho do performer norte-americano William Pope (Pope, 2002, p. 48).

³ Notas tomadas na visita do artista mexicano Eduardo Flores à uma aula do curso “Performance: teoria, historiografia e composição” que ministrei no primeiro semestre de 2005 para alunos do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação-UFRJ.

P como em Performance, P como em Paradoxo

A performance desafia definições, pois ativa dinâmicas paradoxais: trata-se da fundação de uma *cena-não-cena* equiparável ao teatro-não-representacional vislumbrado por Antonin Artaud. Artaud preconiza um “teatro da crueldade” sendo que, como explica, “crueldade não é sinônimo de sangramento, carne martirizada e inimigos crucificados. Essa identificação de crueldade com vítimas torturadas é um aspecto menor da questão” (Artaud, 1958, p. 102). Ele esclarece: “Eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou ‘necessidade’” (idem, 114). Ou seja, um teatro-vida ou um teatro-necessidade. O projeto artaudiano, assim como a performance, não visa, tampouco, à formação de um teatro inconsciente. “Quase o oposto” argumenta Jacques Derrida em “O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação”: “crueldade é consciência, é lucidez exposta” (Derrida, 1995, p. 165). Artaud: “a crueldade é acima de tudo lúcida, um tipo de controle rígido e uma submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência e sem o uso da consciência” (Artaud, 1958, p. 102).

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.

No “Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade” uma teoria visionária da performance começa a ser elaborada (note-se que o primeiro manifesto foi escrito em 1932!). Artaud busca “uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamen-

to” (Artaud, 1958, p. 89); quer “criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos” (p. 90); e esclarece: “importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada” (p. 91); Artaud propõe: “a velha dualidade entre ator e diretor deverá ser dissolvida, substituída por um tipo de Criador único sobre quem recairia a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação” (p. 94); “Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tomará o próprio teatro da ação” (p. 96); e conclui: “No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (p. 99). Chama atenção a consonância entre o pensamento artaudiano e as buscas de muitos performers ao longo dos últimos 50 anos.

O teatro artaudiano, e com ele a performance, é cruel ao minar fundamentos determinantes da cultura ocidental, nomeadamente: logocentrismo e tirania teológica. Fundamentos estes que domesticam e minguam corpos; forças de subjetivação que descorporalizam nossas maneiras de nos relacionarmos e criarmos mundo. Como propõe Artaud, o julgamento de Deus precisa ser erradicado para o nascimento do corpo; a fúria logocêntrica precisa ser acalmada para o nascimento do corpo. Como propõem os performers com seus programas, o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, como criação de corpos. Ou como convoca Gilles Deleuze inspirado por Artaud: “É preciso que estiquemos nossa pele como um tambor para que uma nova política comece” (Deleuze, 1990, p. 72).

Sobre eles, Teatro e Performance

Fato é que entrecruzamentos entre teatro e performance são moeda corrente nos palcos contemporâneos. Grupos de teatro experimental

como o britânico *Forced Entertainment*, o norte-americano *Wooster Group*, ou os brasileiros *Teatro da Vertigem*, *Orlando Furioso*, *Coletivo Improviso*, *Michel Melamed* e sua cena-poesia, para citar alguns poucos casos, desenvolvem trabalhos consonantes com o universo da performance (sejam eles direta e conscientemente influenciados, ou não). Considero a inclusão da prática e da teoria da performance no circuito do estudo, da pesquisa e da criação teatral estimulante por vários motivos: para a ampliação de pesquisas corporais e o investimento em pesquisa específica sobre *dramaturgia do corpo*; ampliação do repertório de métodos composicionais e o investimento em pesquisa específica sobre *dramaturgia do ator*; investigação sobre diálogo entre gêneros artísticos e sobre gêneros híbridos; discussão de conceitos através de mais outro viés além da teoria do drama e das histórias e poéticas espetaculares; aprofundamento de debates e práticas teatrais voltados para políticas de identidade e políticas de produção e recepção; valorização de uma investigação específica sobre *dramaturgia do espectador*. Consideremos alguns destes pontos.

Para os artistas da cena em geral penso ser de grande valia a experimentação de práticas psicofísicas baseadas na tradição da performance. Citar alguns exemplos de programas propostos pela performer Marina Abramovic em seus workshops elucidam meu ponto; Abramovic propõe: “durante um período de uma hora, escreva seu nome apenas uma vez num papel branco sem levantar a caneta” ou “andar para longe da casa; parar; vendar-se; encontrar o caminho de volta” ou “da manhã até à noite, movendo-se o mais lentamente possível, fazer as

ações cotidianas: levantar-se, lavar-se, vestir-se, comer, urinar...” Tratam-se de experiências que possibilitam um confronto cru com a fisicalidade, com a metafisicalidade; confronto este que, penso, tonifica o atuante para além de gêneros ou técnicas específicas. Grotowski clarifica: “O *Performer*, com maiúscula, é o homem de ação. Não é o homem que faz o papel do outro. É o dançante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. [...] Pode compreender apenas se faz. Faz ou não faz. O conhecimento é um problema de fazer.”⁴ Mais uma vez Grotowski: “O *Performer* não deve desenvolver um organismo-massa, organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as forças circulam.”⁵ Ainda outra vez Grotowski: “O *Performer* deve trabalhar em uma estrutura precisa. [...] As coisas a serem feitas devem ser exatas. *Não improvise, por favor!* Há que se encontrar ações simples; mas tomando cuidado para que sejam dominadas e perdurem. De outra forma não se tratará do simples, mas do banal.”⁶

Vertigem: estado mórbido durante o qual perde-se equilíbrio; delíquio; vágado; ato impetuoso e irrefletido; tentação súbita; desvario

O *Teatro da Vertigem* investe em mecanismos dramaturgicamente de alta voltagem performativa para a criação de seus espetáculos.⁷ O grupo privilegia a *dramaturgia do ator*, ou seja, processos criativos onde o ator não é exclusivamente intérprete, mas co-autor do espetáculo assim como o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o

⁴ Revista Máscara – número especial em homenagem à Jerzy Grotowski (Cidade do México: Fondo de Cultura del México, p. 78).

⁵ Idem, p. 80.

⁶ Idem.

⁷ Me refiro à criação e encenação da *Trilogia Bíblica* composta pelas peças *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000).

figurinista e todos os demais membros da equipe que, geralmente coordenados por um diretor, colaboram para a criação da dramaturgia do espetáculo. Ou, como os atores do *Vertigem* definem sua função, o ator “é simultaneamente autor e performer”.⁸ No artigo “O Que Fazemos na Sala de Ensaio” esses artistas destacam a importância do que chamam “depoimento pessoal”: “depoimento pessoal é sua colocação como ser humano, como cidadão e artista. [...] É deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada”, esclarece Mariana Lima. Como dizem, não estão interessados em “camuflar características, mas ampliá-las”.¹⁰

Quanto aos métodos de ensaio, composição de cena e personagens, o grupo destaca quatro modalidades de práticas: a *vivência* (método que se aproxima do laboratório teatral, sempre pontuado com atividade de escrita automática), a *improvisação* (improvisações sem preparo prévio a partir do tema pesquisado), os *workshops* (cena-resposta à uma questão lançada, composição a ser preparada de um dia para outro utilizando qualquer tipo de mídia) e as *visitas* (pesquisa de campo, sempre em espaços públicos, a partir da qual o ator elabora cenas e/ou personagens).

Atrelada à pesquisa dramaturgica em sala-de-ensaio há outro elemento determinante: o interesse em ocupar espaços não convencionais.¹¹ “A apresentação em lugares impróprios para o aconchego do público ou para o conforto dos atores abre outras possibilidades, que reinventam o teatro não apenas como entretenimento, mas como *experiência*”.¹² Refletindo sobre a relevância destes *espaços ativos* para o

desenvolvimento de suas práticas teatro-performativas afirmam: “A relação com o público é consequência de uma situação híbrida em que representação e realidade se confundem”.¹³ São elementos marcadamente performativos explorados pelo *Teatro da Vertigem*: a criação de uma cena híbrida onde elementos fictícios e não-fictícios são justapostos e um curto-circuito representacional é ativado; a força política deslançada por tal operação; a ocupação de espaços “extracênicos” (para que possam circular outras dinâmicas relacionais); a ampliação de características particulares (em busca de uma dramaturgia pessoal); a valorização da experiência e da experimentação psicofísica através dos métodos criativos utilizados; a valorização do ator-dramaturgo e do artista-etnógrafo. Trata-se de uma pesquisa que, como o próprio nome diz, não pretende um teatro de estabilidade ou uma relação confortável com o espectador e a cidade.

Da mesma forma a inclusão da performance nos quadros de ensino de teatro. Talvez haja um estranhamento inicial, porém, penso, tal inclusão proporcionará fricções interdisciplinares de enorme valia. Justamente por ser uma prática não-teatral – ou seja, desinteressada dos espaços teatrais, métodos criativos, funções especializadas, possíveis hierarquias nas equipes, poéticas e economias de ensaio e temporada – a performance representa um referencial dialógico fascinante (no mínimo uma pedra no sapato que nos faz parar, descalçar, sacudir, e voltar a caminhar com novas percepções do pé, do terreno em que se pisa, do calçado que se escolhe usar ou que se pode comprar, ou seja, das relações entre corpo, objeto e meio).

⁸ “O Que Fazemos na Sala de Ensaio”. In: *Trilogia Bíblica* (São Paulo: Publifolha, 2002, p. 45).

⁹ Idem, p. 46.

¹⁰ Idem.

¹¹ No caso da *Trilogia Bíblica*, respectivamente, igreja, hospital e presídio.

¹² Idem, p. 48; grifos meus.

¹³ Idem.

Um performer não apenas coloca propositalmente pedras em seu sapato, mas usa sapatos de pedra para que outros fluxos e outras maneiras de percepção e relação possam circular.

Penso ainda que o aluno ou o profissional de teatro se beneficia não apenas no contato prático, mas no estudo da teoria da performance. Interessa por exemplo, à luz da performance, abordar temas centrais do teatro do século XX como o ilusionismo (construção e demolição) e a narrativa ficcional (adesão e desconstrução). A performance, em sua aguda materialidade, des-narrativização, anti-ficcionalidade e instantaneidade, ou seja, por operar em oposição ao ilusionismo e ao narrativismo, torna-se um referência importante para um teatro interessado em discutir poéticas e políticas de produção e recepção.

O decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo implica num acréscimo de *presença* e participação do espectador (daí o interesse em pensar especificamente sobre a *dramaturgia do espectador*, sobre sua participação por vezes até co-autoral no fato performativo). Quanto mais o performer desacelera ficção e narrativa, mais espaço sobra para que o espectador se engaje numa experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas, sim, uma experiência performativa de criação de significação. Em outras palavras, o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. A cena-não-cena lança o espectador em um “drama” cru, o da relação com o performer, a performance, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico.

O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado

a posicionar-se. Firmar o olhar ou desviá-lo ao assistir uma pessoa sendo operada, transformando/deformando seu próprio rosto, fazendo do set cirúrgico um circo macabro? Revoltar-se e reagir ou rir com outra que esculpe caralhos com terços? Optar por tocar ou não nos seios de uma mulher através das cortininhas de um teatro à italiana? Esperar que o leite de magnésia levite ou ir-se embora cuidar da vida e fazer algo útil? Perceber como denúncia ou sadismo a exposição brutal de desempregados, drogados, prostitutas e imigrantes (mas tudo dentro da lei, com o auxílio de agências de emprego, contratos assinados e preços de mercado obedecidos)? Sobre quê “qualquer assunto” conversar com uma desconhecida em praça pública e afinal por quê fazê-lo? Comer do tal bolo de aniversário ou desconfiar da oferta? Admirar ou irritar-se com a mulher passiva e seus objetos de prazer e dor? São chamados que implicam não num ensaio psicológico de posicionamento, mas em tomadas de posição imediatas. A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora.

**Entretenimento Forçado,
ou da obrigação do artista
de divertir seu público,
ou da desobrigação de divertir,
ou divirtam-me pelo amor de Deus:
a arte deve ser bela,
o artista deve ser belo!**¹⁴

Outro caso de grupo teatral fortemente relacionado com a performance a citar é o *Forced Entertainment*, especialmente em suas peças de longa duração.

O grupo expõe o projeto: “Depois de anos fazendo teatro, em que uma parte do trabalho consistia em ensaiar e fixar coisas – fazer

¹⁴ “Art must be beautiful, artist must be beautiful” é o título de uma das performances de Marina Abramovic.

a mesma peça funcionar da mesma maneira repetidas vezes – nós resolvemos fazer algo diferente, algo mais extremado. As peças longas foram um passo nessa direção: trabalhos entre seis e vinte e quatro horas de duração nos quais os atores improvisam dentro de um sistema pré-definido de regras. [...] Considere cada peça como uma tarefa ou um jogo [...] e considere que cada jogo tem regras, estratégias, movimentos conhecidos e também limites.”¹⁵ Um destes trabalhos – *Quizoola!*, um jogo de perguntas e respostas para dois participantes – tem a duração de seis horas. O público está livre para entrar e sair da sala quando e quanto quiser. Três atores da companhia, explorando as três combinações de duplas possíveis, revezam-se por períodos de duas horas. Os atores interrogam-se mutuamente baseados num questionário com 2.000 perguntas sobre os mais variados temas – esporte, amor, filosofia, fatos... Como explicam, as respostas podem ser verdadeiras, falsas, longas, curtas, confessionais, abstratas, de acordo com decisões imediatas. O desenho da cena é extremamente simples. Lâmpadas elétricas ligadas em série definem uma área no chão que delimita o espaço do jogo. Os atores estão vestidos com roupas cotidianas e levemente maquiados como palhaços. Duas cadeiras, as folhas de papel com as perguntas, algumas garrafas d’água e só. Em *Quizoola!* não há vestígio de narrativa ficcional. O “fechamento” da cena circunscrito pelas lâmpadas no chão é meramente alegórico: a cena chega aos espectadores de forma direta através de interpretações abertas (ou seja, através de atores não apenas cientes da presença dos espectadores, mas capazes de transformá-la em elemento da ação se assim desejar). A dramaturgia da peça é outro elemento de abertura: cada vez que uma pergunta é lançada abre-se um vácuo. (Porque o medo de escuro?; você possui escravos?; você é um escravo?; você sabe fabricar um veneno?; descreva o

primeiro beijo da sua vida; o que é fogo?; porque você conta tantas mentiras?) À cada interrogação suspensa, um impulso reflexivo e um salto mental do espectador. A longa duração da peça tanto exaure como exalta atores e audiência. Por vezes, a arguição é cômica e amigável; em outros momentos, transforma-se numa forma de tortura; noutros, adentra-se um espaço de demência, disléxico, mole. A caracterização de palhaço oscila a significação de acordo com as atmosferas. *Quizoola!* é um jogo de perguntas a partir de uma interrogação básica: *quais os limites da cena teatral contemporânea?*

Proponho que levemos a questão um pouco adiante e consideremos brevemente alguns experimentos que visam testar limites e/ou criar novos parâmetros para o teatro. Afinal, já abdicamos de muitos (senão de todos) os elementos ditos “constitutivos da cena dramática” e continuamos a fazer TEATRO com o duplo intuito, suponho, de dialogar com a tradição e de descobrir novos sentidos.

Vejamos.

A narrativa: O *Forced Entertainment* (como tantos outros) abriu mão da narrativa em muitos de seus espetáculos;

O palco: o *Vertigem* (como tantos outros interessados em arte de lugar-específico) desobrigou-se do palco e do edifício teatral em busca de outras relações com o espectador-cidadão e a cidade;

A ficção: o “teatro-documentário” complicou ainda mais as dinâmicas ficção/não-ficção/tudo-ficção/nada-ficção anunciadas pelo teatro cubista de um Pirandello por exemplo, ao focar temas como versão, testemunho, documento e história oral;

O texto dramático: o chamado “teatro pós-dramático” teorizado por Hans-Thies Lehmann destaca experimentações cujo foco não está no texto dramático, mas na corporalidade e na imagem, fato que o autor associa a

¹⁵ “Notas Sobre as Peças de Longa Duração”. In: *Live Art*. London: Tate Publishing, 2004, p. 101.

uma transição histórica (de uma cultura do texto a uma era de novas mídias e tecnologias);

A personagem: as tantas cenas em que o nexo personagem se espatifa, não apenas pela quebra do eixo de subjetivação operado por Beckett e tantos mais, mas para abrir uma zona conceitual outra, um espaço entre o ator autobiográfico e o não-ator: refiro-me às tantas cenas contemporâneas em que a biografia do ator é elemento dramaturgicamente crucial ou, num outro extremo, as cenas que prescindem propositalmente do ator em favor de outras qualidades de presença e de corpos que não os treinados para o palco; e, é preciso lembrar ainda, de um projeto como o Teatro Invisível de Augusto Boal, onde abdica-se até mesmo da consciência do público que ignora estar diante de uma cena teatral.

Em resumo: dependendo do caso, abre-se mão de um ou mais elementos tidos como constitutivos do teatro tradicional – o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação. Diante de tal quadro sugiro que passamos de um problema ontológico – o que é teatro – para uma interrogação performativa: o que queremos que “teatro” seja? Como formas não são fôrmas, como fôrmas são momentos da experiência-mundo, cada espetáculo encena uma resposta – resposta provisória, parcial, participante: resposta-corpo.

Aqui e agora

Até aqui e agora tratei de discutir a performance, e casos de grupos teatrais cujas experiências permitem associá-los à performance. Entretanto, gostaria de finalizar apontando para a pesquisa que me ocupa no momento. Ando interessada nas performances de grupos, performances realizadas por mais de duas pessoas.

Talvez devido à estreita relação com as artes plásticas, a performance foi e continua sendo uma prática marcada pela figura do artista solo. A carga solipsista é relativizada quando consideramos a alta voltagem relacional de muitos projetos, mas o gesto individual é emblemático. Ando interessada nas performances que, de alguma maneira, encontram no grupo o corpo e a energia necessários para outros vôos dramaturgicos. Algo belo e poderoso disseminado tanto por trabalhos de grupos teatrais como por performers é a indissociabilidade entre ética e estética, entre política e estética. Contudo, ao evocar este veio político, não me refiro necessariamente à “teatro-político” ou “ativismo artístico”. Ao refletir sobre caminhos da arte contemporânea Lucy Lippard comenta:

“Está claro que hoje em dia, até a arte, existe como parte de uma situação política. O que não quer dizer que a arte tem de ser vista em termos políticos ou ser explicitamente engajada, mas a maneira como os artistas tratam sua arte, onde eles a fazem, as chances que se tem de fazê-la, como ela será veiculada e para quem – é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política” (Lippard, 1973, p. 8-9).

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 tantas 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.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *Theater and its double*. New York: Grove Press, 1958.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999,
- DELEUZE, Gilles. *Espinoso, filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *The logic of sense*. New York: Columbia University Press, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object*. University of California Press: London, 1973.
- POPE, William. "In the discomfort zone". MIT Press: Cambridge/London, 2002.

RESUMO: O artigo circunscreve a prática da performance a partir de exemplos concretos, discute as bases de uma teoria contemporânea da performance, aproxima os exemplos e as reflexões sobre o campo de experiências no teatro do século 20 e projeta essa familiaridade em vários grupos e artistas brasileiros e estrangeiros. Por fim, defende a aplicação das práticas e do conceito da performance no ensino de teatro nas universidades brasileiras, bem como na dinamização das práticas teatrais.

PALAVRAS CHAVE: performance, corpo, atuação, programa, dramaturgias das performances.