

SESSÃO: PERFORMATIVIDADE

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi¹

RESUMO

O texto retoma as discussões referentes à performatividade e às influências da *performance art* na cena contemporânea e suas implicações no trabalho do ator.

Palavras-chave: Performatividade. *Performance art*. Trabalho do ator.

As noções de performatividade estão vinculadas à arte como uma rede de trocas, pautadas não apenas pelo sentido da representação cênica, mas na aproximação entre a arte e a vida, na diluição de elementos que as configuram. Josette Féral (2008) se apropria da noção dos conceitos operativos da *performanceart* para criar a terminologia “teatro performativo”, a fim de abarcar uma variedade de expressões artísticas inseridas no teatro contemporâneo, mostrando que a arte teatral foi favorecida por essa linguagem insurgente:

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia). (FÉRAL, 2008, p.198)

Incomodada com o termo “Teatro pós-dramático”, cunhado por Hans Thies Lehmann (2007) em seus estudos acerca do fenômeno do teatro contemporâneo, Féral optou por criar uma terminologia mais condizente, segundo ela, com a noção de tal teatro, denominada “teatro performativo”. A autora acredita que o termo instituído pelo teatrólogo alemão supracitado é muito genérico, gerando uma impressão errônea de que o teatro dramático foi superado, ultrapassado. A autora discorda, entre outros pontos, do prefixo “pós” que aparece em tal terminologia de Lehmann, pois induz à ideia de um teatro que caminha, que vaga além do drama,

1 Professor Assistente da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) – Área de Licenciatura em Teatro (Cotea), fixado no Departamento de Letras, Artes e Cultura (Delac). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008. Especialista pela Pós-Graduação *Latu Sensu* em Pesquisa em Arte e Cultura, na Universidade Estadual de Minas Gerais UEMG – Escola Guignard em 2008. Graduado em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 2006. Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 2006. Contato: marcelorocco1@ufs.br – marcelorocco1@gmail.com

superando o conceito de unidade de ação aristotélica, quando, na verdade, a ação dramática está presente na atualidade. Segundo a autora, a figura do drama foi desestabilizada no teatro, deixando de ser o principal componente do tecido teatral. Porém, ela permanece em muitas obras atuais.

Sobre essas acepções, Féral descreve que as abordagens teatrais, quanto à constituição do personagem, entre outras matrizes cênicas, fundamentais ao longo da história do espetáculo ocidental, passam a conviver com outras formas específicas do teatro contemporâneo, cujos significados da presença cênica, instaurados no corpo do ator, não deixam os elementos supracitados morrer, mas retiram as hierarquizações antes postas.

Referente à cena contemporânea, pode-se dizer que a *performanceart* desestruturou, em meados do século XX, as noções sedimentadas de teatro, modificando a perspectiva da cena até a atualidade. Nascida da multidisciplinaridade, a *performanceart* se lançou como linguagem investigativa, empreendendo a conjugação entre várias formas artísticas que, anteriormente, eram estudadas de maneira fragmentada (SCHECHNER, 2003). Tal linguagem nasceu comprometida com os processos criativos autorais, às vezes autobiográficos, extrapolando, assim, a relação mercadológica que as linguagens artísticas possuíam. A *performanceart*, em seu surgimento, criticava certas premissas inquestionáveis sobre o que é arte, abalando as concepções dadas por um sistema elitista que definia o que seria ou não aceito pelo mercado (GOLDBERG, 2006). Contrários a essa concepção mercadológica, muitos artistas inquietos usaram a *performanceart* como meio de veiculação de ideias, como forma permeável de articulação entre as diversas falas, e, sobretudo, como lutas ideológicas, enfrentando determinadas formas de exclusão.

Diversos artistas performáticos optavam por realizar trabalhos autobiográficos. A partir da abordagem de suas vidas em suas esferas cotidianas, questões sociais eram postas em cena. Temáticas como o racismo, a xenofobia, entre outras, caminhavam, gradativamente, da esfera da vida privada para uma política em escala “macro”, propondo ao público, uma reflexão aprofundada acerca de tais enunciados.

Seus praticantes [da arte da performance] quase que por definição, não baseiam seus trabalhos em personagens previamente criados por outros

artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. (CARLSON, 2010, p. 17)

Dentro dessa esfera, pode-se dizer que, ao revelar os elementos constituintes das próprias experiências, os performers traziam à tona camadas de consciência sobre suas preocupações de âmbito social. Segundo Carlson, determinadas performances tornaram-se ferramentas políticas, chamando a atenção para as causas humanitárias, sendo as vozes dos oprimidos, estes sistematicamente violentados pelos aparelhos hegemônicos.

A obra da performance, baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar a voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados, tornou-se no início de 1970, e ainda permanece nos anos 90, a maior parte da performance social e politicamente engajada. (CARLSON, 2010, p.187)

Constantemente, a natureza da *performanceart* não tendia, como também não tende até os dias atuais, a delimitar espaços de poder, mas a provocar o espectador, dar a ele novos rumos de percepção, sem a finalidade de fechar a obra, como os modelos tradicionais de representação geralmente fazem, e sim a resistir às definições dadas como conclusivas, dissolvendo as certezas sobre o redor, sobre o eu, o outro, trazendo consigo a ideia de alteridade, de expressão, de mudança.

Embora a *performanceart* se apresente para uma audiência, tal como o teatro dito tradicional, ela articula os corpos dos artistas como o centro da pesquisa e da experiência cênica, elevando a pessoa, o ser humano que se expõe, em detrimento à noção de personagem previamente estabelecida (CARLSON, 2010). A autonomia do processo criativo dada ao performer é um dos princípios fundamentais da genealogia da performance, elaborando projetos que caminhem ao encontro das preocupações socioculturais de diferentes sociedades. A permeabilidade do performer permite envolver a plateia em um acontecimento constituído a partir de uma pluralidade de vozes, dando força motriz aos sujeitos que, geralmente, não fazem parte do discreto circuito artístico. Entre outros estudiosos da área, Féral percebeu a potência da junção dos elementos próprios da

teatralidade tradicional com os componentes apresentados pela *performanceart* como forma de reescritura das narrativas acerca dos sujeitos e da sociedade, na configuração de novos sentidos cênicos, denominando, assim, o termo “teatro performativo”.

Seguindo essa linha de pensamento, pode-se dizer que o teatro performativo não segue, necessariamente, fórmulas anteriormente dadas, mas confronta-se com os elementos particulares da sua expressão pública, na comunicação real e imediata com a memória que o artista traz, nas diferentes relações deste com os espectadores e com os espaços oferecidos, entre outras informações apreendidas pelo fazer, operando a partir de discursos abertos, cujas combinações de suas diferentes ações darão ênfase ao “fazer”, na conexão do performer com a percepção ao redor, reescrevendo códigos artísticos. Muitas vezes, o teatro performativo aparece como forma de resistência a uma arte pasteurizada, feita massivamente para se deglutir de maneira fácil e que busca um entretenimento esvaziado, sem tônus crítico.

Em linhas gerais, a intensidade da presença do ator, transformado em performer, as relações com outras linguagens artísticas, o compartilhamento entre atores e espectadores, colocando o corpo em risco, geram novos olhares à cena atual, ampliando as possibilidades do novo sentido cênico. A presentificação dos artistas na configuração da exposição e do desnudamento total de seus corpos foi uma das grandes forças motoras para as suas construções cênicas, tendo como uma das matrizes a experimentação aberta, processual, em contraposição às obras ditas fechadas por uma estrutura representacional de ação (LEHMANN, 2007). Sendo assim, puderam estreitar as relações com o espectador, trazendo questões artísticas e filosóficas de quem se apresenta para uma audiência:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se metenplace*). (FERAL, 2008, p. 209. Grifo da autora)

Pensando sobre esse aspecto, pode-se dizer que a experiência de expor o próprio corpo explicita os campos de aproximação física e sensorial entre a obra e

a quem ela se refere (GASPERI, 2010), pois “as novas artes elaboram as relações corporais, afetivas e espaciais entre atores e espectadores, buscando a possibilidade de participação, acentuando a interação em detrimento à mera representação” (LEHMANN, 2007, p. 170).

No que se refere à presença do ator, Féral vê na potencialização da corporeidade um importante impacto na produção teatral contemporânea, desempenhando novos sentidos para os gestos cênicos, novas preocupações com a noção de espacialidade, na configuração de uma identidade teatral multidirecionada, na horizontalidade dos elementos estéticos. Segundo a autora, a terminologia “teatro performativo” não se constitui a partir de uma matriz sólida, tateável, localizada facilmente pelos discursos teatrais estratificados, mas por enunciados heterogêneos, envolvendo diferentes percepções de saberes multidisciplinares, escapando às inscrições dos saberes tradicionais.

Alargando esse ponto, pode-se dizer que a performatividade opera por meio da consciência de que haja “o outro” no mesmo ambiente da ação, na participação coletiva dos corpos, em uma troca dialógica de produção de sentidos. Um dos suportes ideológicos do caráter performativo é a realização de um sistema processual constante, inacabado, como fenômeno que não se delimita em concluir as obras, na apreensão dos signos já conhecidos pela natureza teatral, objetivando a produção de novas formas de expressão, sem que a palavra “falada”, “dita”, seja o principal aparato comunicacional.

Nesse sentido, o teatro performativo se constitui a partir de elementos próprios da performance, na concepção do trabalho do ator transformado em performer, em um intenso processo de descoberta, em um ato de desnudamento perante a arte. Sua identidade é exteriorizada na fuga de um lugar seguro, confortável, para abrigar, assim, o perigo ao redor, encorajado pelo risco iminente, sem a separação palco-plateia habitual, no estreitamento entre espectador e cena.

Em torno desses conceitos, trazidos pelos estudos sobre performatividade, giraram as reflexões da sessão Teatro e Performatividade durante a I Semana Acadêmica da Cotea.

REFERÊNCIAS

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 8, 2008.

GASPERI, Marcelo E. R. *A aproximação entre a cena contemporânea e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada: As Margens do Feminino: Agrupamento Obscena*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG), 2008.

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

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O Percevejo: Revista de teatro, crítica e estética*. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, ano II, n.12, 2003