

## **A Re performance**

*Naira Ciotti*

PUC SP

Palavras-chave: Performance Criação Citação

“Esse projeto, denominado “*Seven Easy Pieces*” (Sete peças fáceis), contrariou de maneira absoluta as regras estabelecidas pela própria artista para as suas performances no começo de sua carreira, sintetizadas em três pontos: “*no rehearsal, no repetition, no predicted end*”, ou seja “sem ensaio, sem repetição em final previsto”.”

Fabio Cypriano sobre Marina Abramovic, junho de 2008

O surgimento de apropriações de performances autorais ou autobiográficas por outros artistas, incentivado pela oferta de registros de performances, antiga e novas, pela Internet, especificamente através do *Youtube*, configura a adição de uma outra postura/possibilidade criadora, que chama à reflexão para se reavaliar conceitos intrínsecos dessa linguagem, tais como autoria e personalidade.

### **Treinamento**

Muita coisa é proposta aos performers, com a finalidade de treinar a mente e o corpo. O conceito de ensaio, como o entendemos neste instante é bastante diferente da idéia tradicional.

O trabalho sobre uma cena, um espetáculo deve envolver a totalidade do ser ator. Criação e os ensaios fazem parte disto, para Jerzy Grotowski, no livro *O teatro laboratório*<sup>1</sup>:

“Suponhamos que haja um ensaio, começa uma cena. Temos alguns elementos muito precisos. Por meio do contato e da presença tangível do corpo-memória, a cena se desenvolve coerentemente. O diretor observa. Observa que a cena está plena, que o ato é tangível, o que acontece, acontece. A estrutura pode ser construída, o processo nunca.” (Grotowski:180)

O treinamento requer a repetição de certas performances, chama-se a isso o trabalho de ensaio, prática constante das Artes do corpo que de alguma maneira me remeteram a comentar o tema desta mesa. De fato, o professor de performance re-performatiza certos procedimentos no entanto na performance o que acontece, como diz Grotowski, acontece somente uma única vez.

“É um erro considerar que possa existir uma preparação, uma introdução à criação, ao ato, e que ela consista num treinamento. Nenhum *training* é capaz de se transformar em ato”. (Grotowski: 200)

Para Lehmann<sup>2</sup> antes da modernidade a realidade física do corpo permaneceu geralmente incidental no teatro. Ele foi disciplinado, treinado e moldado para a sua função, um subentendido (Lehmann: 332). O corpo humano conectado a sistemas de informação “gera novos fantasmas no teatro pós-dramático”, o corpo passa a ser uma realidade autônoma, não narra mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se manifesta como presença em que se inscreve a história coletiva.

O historiador informa que Eugênio Barba que havia trabalhado com Grotowski entende que os corpos se apresentam como que colonizados e necessitam de um tipo de treinamento que “compreende não apenas sua libertação para uma expressão espontânea, mas também uma segunda colonização a partir do qual se fortalece sua expressividade, precisão, tensão e com isso sua presença.” (Lehmann:337).

No teatro contemporâneo os ensaios transformaram-se em laboratórios, os exercícios servem para aquecimentos dos atores. O encenador Bob Wilson relata a Galizia que o objetivo do ensaio era: “tentar despertar um nível de energia (grupala) muito alto. A fim de chegar a isso, fazíamos um esquentamento antes dos ensaios e espetáculos; então corríamos, saltávamos, esticávamos nossos corpos e gritávamos, até que a energia atingia um ponto elevado. Então eu dizia: “Sentem em cima dessa energia”. Era o mesmo que agarra-la, mante-la a partir do momento em que ela foi despertada, de tal forma que ela dure e, ao mesmo tempo permaneça relaxada, contida.”<sup>3</sup>

A atmosfera desenvolvida no laboratório garante a coesão da performance de Bob Wilson, o ensaio será então combinar desorganização, acaso, sistema e loucura (Galizia:125).

O criador-atuante, segundo Renato Cohen<sup>4</sup>, partiturlza seu corpo, suas emoções, subjetividade, suas relações com a escala fenomenal, com o espaço, tempo, materiais, para a extensão grupala, a operação cênico-teatral. Valorização do instante presente tornam o performer o fio condutor da narrativa (Cohen:82)

### **História do corpo**

A legitimidade do treinamento vai se impor na História do Corpo<sup>5</sup> do séc. XX com uma organização sempre mais exigente a ponto de se tornar a palavra-chave das pedagogias e das formações físicas. O interesse voltado à vontade e seus efeitos e depois para as regiões mais obscuras do corpo, às resistências, aos obstáculos escondidos dá a idéia de um domínio cada vez maior do corpo e um desabrochar pessoal e íntimo.

A palavra treinamento atravessou um grande número de métodos de exercícios e de movimentos. A informação e o controle sensorial foram o objetivo de exercícios propostos no período entre-guerras. Desde os anos 60 surge a busca por um perfeito conhecimento das tensões do corpo, a busca de uma total percepção do próprio corpo e uma perfeita imagem de si. Atenção interiorizada, imagem mental perseguiram a vontade de uma percepção exaustiva.

Nos anos 70 e 80, as sensações ganharam uma outra profundidade e os objetivos outro objetivo. As informações se tornariam mensagens e o corpo se tornaria desvelamento. O corpo não se limita à motricidade. A consciência profunda do corpo é libertar o espírito ligando-se diretamente ao corpo para encontrar a própria verdade. Etapa nova na história do indivíduo, o trabalho sobre o íntimo se tornaria uma prática de massa .

Busca indefinida de interiorização de um lado, sucessão de repetições mecânicas de outro, trabalho de exploração de um lado, trabalho de absentização de outro. Uma reconciliação, no entanto, vem se configurando há muito tempo, onde o treinamento para a performance não pretende mais esquivar a memória do corpo, onde o desenvolvimento físico da pessoa não é mais independente de um certo trabalho mental sobre si mesmo.

### **Você como se fosse eu**

Vamos discutir o novo fenômeno da reperformance tomando como ponto de partida um trabalho intitulado “Eu queria ser Marina Abramovic” do jovem artista Fabio Tremonte<sup>6</sup>. Em contato através de *email* (11/05/2008) perguntei-lhe sobre este trabalho e ele respondeu:

“A performance de mesmo nome aconteceu no 2o. Serão Performático do Grupo EmpreZa, na moradia estudantil da UNESP - São Paulo, em 2005. Infelizmente, não tenho registros dessa ação, pois estavam em um computador meu que foi roubado.

Mas, ela consistia em: eu trajava roupa social e gravata [espécie de uniforme do grupo empreZa, do qual fiz parte de 2001 à 2007], na minha mão direita eu segurava uma faca [dessas grandes, de corta carne] e na mão esquerda; um pequeno espelho. Eu estava sentado em uma cadeira, atrás de uma mesa. Durante um tempo, eu me olhava no espelho, depois colocava-o sobre a mesa e começa a riscá-lo com a faca, como se tentasse apagar minha imagem. O tempo de duração era determinado apenas pela minha vontade de continuar ali riscando o espelho na frente do público”.

A narrativa em segunda pessoa nos leva a pensar que a obra de arte também tem memória e cria cultura numa temporalidade que integra história e repetição. A citação enfatiza a discrepância entre as diversas mídias utilizadas, por exemplo, no caso de Fábio trata-se de um desenho que cita a performer Marina Abramovic. Nos compele ao processo de complementaridade e o conflito entre os dois meios nos leva a uma espécie de agenciamento cultural integrativo. Não podemos ver estes trabalhos sem o sentido de história na qual o artista está se inscrevendo.

Essas questões de ensaio e reapresentação de processos no mundo das artes plásticas contemporâneas, seria o fenômeno da citação. Mieke Bal<sup>7</sup> fala-nos da citação como um processo cultural que integra o passado com o presente. Neste sentido, o objeto de arte se transforma num objeto teórico que fundamenta os estudos culturais.

Menos um fenômeno apolítico a apropriação se trata de um engajamento crítico. A citação enfatiza a discrepância entre as diversas mídias, como no caso do fenômeno de reperformance no *Youtube*, compele-nos ao processo de memória.

A criação é o processo que dá e concede autoria de uma obra pela originalidade, reconhecendo na autoria o artista. Daí então, a obra e seu criador passam a exercer influências sobre expectadores e artistas de seu tempo. Vem do sujeito contaminado admitir ou afirmar que sua obra sofre influências de outro artista e quem se inspira e se deixa influenciar mostra ao mundo sua capacidade narrativa. Na reperformance, a questão é de responsabilidade no reconhecimento da contaminação pela obra de um outro artista.

- <sup>1</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. SP: Perspectiva, SESC, Pontedera, (2001) 2007.
- <sup>2</sup> Lehmann, Hans Thies. **O teatro pós dramático**. SP: Cosac Naify, 2007 (1999).
- <sup>3</sup> Apud GALIZIA, Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. SP: Perspectiva, (1986) 2005, p. 118.
- <sup>4</sup> Cohen, R.. **Work in Progress na cena contemporânea: criação, recepção, encenação**. SP: Perspectiva, 1998.
- <sup>5</sup> Vigarello, Georges Treinar In COURTINE, J. J. (org.). **História do Corpo Vol. 3 : as mutações do olhar. Século XX**. RJ, Petrópolis: Vozes, 2008.
- <sup>6</sup> Veja-se “A paisagem # 4 de Fábio Tremonte” in <http://valderramasproject.wordpress.com/> 11/05/2008
- <sup>7</sup> BAL, Mieke. **Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history**. Chicago: University Chicago Press, 1999.