

VILLAR, Fernando Pinheiro. *Sobre performance, teatro e teatro performance – sangrando o “performãõ”*. Brasília: UnB. Universidade de Brasília; Professor Adjunto. Diretor, encenador e dramaturgo.

RESUMO

Performances artísticas após *performance art* têm mantido a zona artisticamente interdisciplinar e/ou indisciplinar que caracteriza a arte da performance ou da ação artística testemunhada. Entretanto, a banalização e a glamourização da dúvida sobre performance continuam, assim como falsas dicotomias, inúteis pelo territorialismo que performance, ontologicamente, seria contra. Tal incongruência pode favorecer o que este artigo investiga como “performãõ”, talvez um equivalente ao conhecido “teatrãõ”. Este artigo contrapõe ao tal “performãõ”, duas ações artísticas em 2011, da graduanda e performer Jazz Vasconcellos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro: Performance: Teatro Performance.

ABSTRACT

Artistic performances after performance art have maintained the artistically interdisciplinary and/or undisciplined zone which characterizes the art of the artistic action witnessed or the art of performance. Nevertheless, both glamorization and banalization of performance also continue, as well as new false dichotomizations, meaningless for the territorialism which performance, ontologically, would be against. Such a panorama may favor what this article investigates as “performãõ”, maybe a complementary term for the known “teatrãõ”. This article opposes two artistic actions of graduation student and performer Jazz Vasconcellos in Brasília 2011 to the “performãõ”, as contemporary examples of artistic performances.

KEYWORDS: Theatre: Performance: Performance Theatre.

Tempo 1. Segundo semestre de 2011. Uma nova turma de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, com 20 estudantes do Departamento de Artes Cênicas da UnB, busca o seu futuro Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral. A ideia de teatro musical entusiasma o grupo e apavora uma das pré-formandas, Jéssica Vasconcellos (1987, Pirassununga SP). Ela questiona a escolha, afirmando que não canta, não sabe cantar, não tem formação e não acredita que possa, em um ano, bacharelar-se com tal proposta. O pavor aumenta com o próximo exercício no processo: cantar uma música – o que ela não faz. O professor Marcus Mota propõe o tema de negação como novo exercício para a aula seguinte.

A estudante volta no outro dia, assumindo sua recusa anterior e propondo-se a cantar. Consciente de sua falta de formação, ela pede aos colegas e professor que, toda vez que ela desafine, puxem as linhas coloridas pendentes do seu

casaco preto. A turma aceita a proposta, as linhas são distribuídas e ela começa a cantar “Blow, blow, thou winter wind”, de *Como Gostais*, de William Shakespeare. Em suas desafinadas, as linhas são puxadas constantemente pelos colegas, entre risos e atenção. Ao final da música, ela abre seu casaco e mostra que cada uma das linhas amarradas em torno de sua cintura, tinha uma gilete. O sangue escorrendo no abdômen de Jéssica finaliza a ação sem título.

Tempo 2. Primeiro semestre de 2012. Em uma nova turma de Interpretação Teatral IV, cujo conteúdo aborda teatro, performance e teatro performance, estudantes se revezam em ações artísticas curtas, que dialoguem com dois momentos da história da *performance art* – exercício inspirado em proposta realizada e relatada por nossa colega de GT, Regina Melim (UDESC), no II Fórum de Performance, em São José dos Campos (SP), em 2008.¹

Instrumentos árabes iniciam o som gótico e sincopado de “The Ubiquitous Mr Lovegrove”, do grupo inglês Dead Can Dance, que embala a cena de Jéssica e sua colega Lorena Aoli (1987, Brasília DF). Nos ensolarados gramados externos do Departamento de Artes Cênicas, as duas estão vestindo camisas sociais brancas masculinas, mangas até o pulso e longas meias brancas com ligas presas às calcinhas, vermelha a de Lorena, branca a de Jazz. Os sapatos de saltos curtos de Lorena são brancos, e os de Jazz vermelhos.

Após lerem uma carta de despedida de amados anteriores, o casal acelera a respiração e a retêm, até provocar o desmaio, em técnica que metade da turma conhecia. As duas se revezam nos desmaios e no amparo da colega que cai, até que a mesma volte a si, quando é acalmada pela outra.

Após o terceiro desmaio de Jessica, Lorena tira hesitante uma gilete do bolso e começa a dirigi-la para o colo da colega arfante que retorna à consciência. Com dificuldade e sem disfarçar o nervosismo ou segurar as lágrimas, Lorena começa a cortar um “A” no colo moreno de Jéssica. Enquanto este professor se afasta da ação, a turma hipnotizada faz movimento contrário ao se aproximar do corte. A trêmula gilete esculpe a palavra “AMOR”, que sangra. Uma pausa para limpar o choro e a gilete hesitante de Lorena acrescenta um hífen após o “AMOR -”, que sangra mais. Lorena termina a inscrição viva com um “TE” após o hífen. “AMOR-TE” escorre e finaliza a ação das duas, “Exorcismo”.

Tempo 3, após greve nacional, 2012. Primeiras chuvas amenizam a seca forte da capital. Jazz já apresentou seu Projeto de Diplomação I, *Quem disse que não* um trabalho de teatro performance, com a negação como tema central. Jazz atua, toca, canta textos seus e enriquece cenas do espetáculo criado coletivamente e orientado por Mota e Alice Stefânia. Paralelo aos novos ensaios para temporada do espetáculo (Projeto II), Jazz continua sua parceria

1 Veja MELIM, Regina. “Reconstruções e interpretações de performances nas artes visuais”. In: LABRA, Daniela (org.) *Performance Presente Futuro*, Vol. II. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, pp. 44-51.

com Lorena e outros colegas do Teatro da Sacola (2009) ou do coletivo Obscênicos (2010), jovens ensembles da capital federal, que trilham por caminhos híbridos de criação e ativismo.

A extensão deste artigo introdutório dentro do limite de caracteres pedido para os nossos *Anais* inviabiliza uma análise das duas performances por este autor, que o fará em futuro artigo. as ações de Jazz e Lorena são aqui apresentadas como exemplos de contundência e potência como performances artísticas e também como situadas em um extremo oposto ao do aqui chamado “performãõ”.

Como estas duas ações artísticas de Jazz e Lorena, outras performances artísticas após *performance art* também têm mantido a zona artisticamente interdisciplinar e/ou indisciplinada que caracteriza parte significativa do teatro contemporâneo, da arte da performance, do teatro performance e/ou da ação artística testemunhada em nossos dias. Entretanto, banalização e glamourização da dúvida sobre performance continuam, assim como dicotomias falsas e inócuas, que antagonizam performance e teatro. São binarismos sem sentido, pois tais territorialismos seriam, talvez ontologicamente, contrários à arte da performance.

Complementar às grandes áreas de conhecimento das Ciências e da Filosofia, a Arte singra por mares de criação que deveriam estar livres de paradigmas excludentes, para navegar entre as maravilhas do paradoxo e do infinito de opções da poesia. Uma grande possível lição das Artes para as outras áreas de conhecimento e para nossas sociedades é a da possibilidade de convivência de poéticas diversas, opostas, contraditórias.

No pensamento binarista tentando ser aplicado às artes, a fotografia destruiria a pintura. Como se a arte vivesse de paradigmas científicos, que para estabelecer-se têm que deslegitimar o último paradigma. E assim o cinema também acabaria com o teatro. Entretanto, enquanto novas dicotomias e falsos supostos opostos como estes eram engendrados, Erwin Piscator ou Vsevolod Meyerhold eram exemplos de outras alquimias cênico-performativas, com projeções cinematográficas nos palcos das primeiras décadas do século XX, alheios aos purismos ou imperialismos reducionistas, que pouco dizem a uma arte interessada na transformação. Na ânsia por novos binarismos na arte, “teatro x performance” pode ser “a bola da vez” – murcha – que se mantém rolando há décadas.

Em 1980 Timothy J. Wiles reconhecia na produção teatral da década de 1970, um teatro influenciado pela *performance art*, um teatro performance, um outro gênero artístico, que poderia abordar

uma outra estética cênica cuja dramaturgia, estilo de interpretação e orientação metodológica estariam incólumes à definições como naturalista e épica.

Refutando a dicotomia e buscando um diálogo entre um gênero artístico milenar (teatro) e um outro recém-batizado (performance arte), ‘teatro performance’ e o alcance em diferentes campos de conhecimento de ‘performance’ nos nossos dias parecem comprovar a potência camaleônica de performance, ecoando a afirmação de Goldberg (1984, 93), que a história proveria sua própria força renovadora para performance, pelo aspecto cíclico de constante construir dessa história (VILLAR 2009, 187).

Durante a década, o La Fura dels Baus detonaria uma poética ímpar, influenciada por performance arte e por um teatro visceral, sensorial e direto:

Em entrevista publicada com Salvador Francesch, o defensor teórico do grupo na década de 1980, Andrés Morte argumenta que o La Fura recebia bem a influência de *performance arte*, mas discordava dos trabalhos de vanguarda intelectualizados ao excesso, “perigosamente chatos, e excessivamente contextualizados” (Francesch 1988, 20). Morte também menciona que ‘as abstrações ininteligíveis’ deveriam ser contra-atacadas com apresentações que privilegiassem o visceral e o sensorial em encontro direto com o espectador (Francesch 1988, 20). [...] Por meio de sua releitura de *performance arte*, La Fura reverte a teatralização ou a histrionização das artes alcançada por *performance arte* para uma re-teatralização de *performance arte* que simultaneamente amplia o espectro ou a presença das outras artes no teatro (VILLAR 2009, 193).

Renato Cohen termina a década com seu influente *Performance como Linguagem* (1988), sem ignorar as intersecções entre performance e teatro, nem as distinções e possibilidade de jogo entre os dois gêneros performativos. Em 1992, enquanto Richard Schechner apresentava sua palestra “Performance como um novo [sic] paradigma [sic] para estudos de teatro”, Josette Féral perguntava, em título de artigo, “O que restou de *Performance Art?*” e respondia na continuação do título, “Autópsia de uma função, nascimento de um gênero”. O debate sobre atritos entre os dois gêneros artísticos, seus campos pedagógicos, domínios críticos e poderes ardeu durante a década,² chegando aos nossos dias.

Agora, 2012, mais de quarenta anos depois de Wiles ter reconhecido um teatro performance, a antagonização entre teatro e performance persiste, com diferentes nuances. Há o preconceito de artistas teatrais que menosprezam a performance como uma “sub-arte”, ou mesmo “teatro mal feito”. Por outro lado, performadores contestam o teatro como conservador e cristalizado, enquanto performance teria um veio revolucionário que muitas vezes é tomado como garantido, superior. Ambos os lados apresentam generalizações simplistas ante a diversidade de poéticas que possam alcançar ou não o *punctum* especial que as eleve à condição de obra de arte, independente do gênero ou linguagem artística. São pensamentos incongruentes ambos por uma crença falaciosa de

2 Os debates recorrentes na *TDR* durante a década de 1990 incluíram Schechner, Bruce Wilshire, W. B. Worthen e Jill Dolan, entre outros acadêmicos dos EUA.

que um gênero artístico necessitaria antagonizar outro para sobreviver. Tal imperialismo defasado, tantos jogos de avessos e as discussões com minhas turmas de Interpretação Teatral 4 na UnB me levaram ao termo “performãõ”.

“Performãõ” talvez possa soar mais compreensível como um equivalente ao conhecido “teatrãõ”. O termo “teatrãõ” poderia ser sintetizado como um teatro conservador, acomodado, desinteressado em pesquisa, risco e/ou experimentaçãõ, que não ultrapassa limites disciplinares, nem questiona ou dialoga com a contemporaneidade. Assim sendo, “performãõ” contemplaria aquelas ações testemunhadas que também não acrescentam nada ao gênero artístico ou ao questionamento de valores, dogmas, preconceitos, abusos, poderes, limites. Assim como no teatrãõ, o museu de velhas ideias abarrota-se com “performões” - pela repetiçãõ de ações, ideias, materiais, equipamentos, fetiches e procedimentos. O performãõ requeenta sem somar, em novas velhas reinvenções da roda, de uma história de mais de 100 anos. Hermetismo, egocentrismo, subjetividade e incomunicabilidade excessivas também podem caracterizar “performões”, assim como a autoindulgência e a crença em uma interpretação única. Tanto no “teatrãõ”, quanto no “performãõ”, pode-se sobrar monotonia. E faltar ritmo, humor e/ou propostas estéticas que fujam do lugar comum e das “*traumaturgias*” entediadas e auto-indulgentes. Vende-se o choque pelo choque, faltando o toque que realmente toque.

Um novo binarismo “teatrãõ x performãõ” também pode cair no gosto e uso das dicotomizações. Outras práticas e teorias continuam e continuarãõ a questionar os limites taxonômicos, nas tentativas de abordar a imensa diversidade contemporânea de poéticas teatrais e performativas. E no nosso caso como professores, o desafio é por conceituações que abram caminhos e potências, do/para/com o mais jovem. Entretanto, novas dicotomizações sãõ propostas, tais como a necessidade de situar-se entre a proposta crítica do “teatro performativo” de Josette Féral, ou a do teatro chamado de “pós-dramático” por Hans-Thyès Lehmann, para abordar o teatro contemporâneo. Esta nova polarizaçãõ inócua exclui outras abordagens igualmente válidas na empreitada. Poderíamos lembrar aqui as dramaturgias de imagens de José A. Sánchez, o teatro rapsódico de Jean Pierre Sarrazac, a mímesis espetacular de Luiz Fernando Ramos, o teatro de novas transmedialidades de Johannes Birringer, as dramaturgias corporais de Amílcar Borges de Barros, o teatro contemporâneo na visãõ de Silvia Fernandes, entre outros. Um teatro artisticamente interdisciplinar, híbrido e/ou indisciplinado é o que este autor propõe, em seu quinhãõ de blefes e hipóteses sobre o teatro, a performance e o teatro performance contemporâneos. Nenhum destes termos nem todas estas abordagens críticas juntas podem exaurir analiticamente o manancial poético desconcertante das artes da açãõ testemunhada no século XXI, mas todas podem somar na empreitada. Como teatro e performance, como arte e paradoxo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRANCESCH, Salvador. "The Interview". *Unsound*, 3.2, 1988, pp. 16-23

GOLDBERG, RoseLee. "Performance: The Golden Years". In BATTCOCK, Gregory e NICKAS, Robert (eds.). *The Art of Performance*, Nova York: E.P. Dutton, Inc., 1984, pp. 71-94

VILLAR, Fernando Pinheiro. "La Fura dels Baus e performance arte: dramaturgias e ação". *Artefilosofia*. Ouro Preto: IFAC, 2009, n. 7, pp. 186-97

WILES, Timothy, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1980.