



VILELA, Glênio Araújo. Texturas de um corpo performático em devir. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista do CNPq; mestrando em Estudos Literários; Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de La Rosa; Ator, poeta e dramaturgo.

## RESUMO

O artigo pretende discutir, no âmbito do teatro performático, o corpo do artista como sujeito e objeto de sua criação, que traz para cena suas autorreferencialidades e suas memórias, abrindo espaço para a circulação polifônica de suas subjetividades num jogo teatral que acontece, no aqui e no agora, em que as fronteiras entre o teatral e o performático, entre arte e vida se diluem. As ações, desse corpo, se circunscrevem na ordem do efêmero, sublinhando em cena o *work in progress* e rompendo com a teatralidade ligada às noções de drama, de ficção e ilusão cênica. Tais ações não devem ser compreendidas na esfera da representação, mas no acontecimento, no real. Aqui a noção de verdadeiro e falso se liquefaz diante de uma fala disforme, de um gesto avesso, de uma cena assimétrica e disjuntiva que compõem as vicissitudes de um teatro performático em progresso que pode ser compreendido como uma arte inacabada. Este teatro possibilita tanto ao corpo do ator quanto ao do espectador que passem por uma experiência física plurissensorial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro performático. Devir corpóreo. Autorreferencial. Ficção.

## RESUMEN

Este artículo analiza, no ámbito del teatro performático, el cuerpo del artista como sujeto y objeto de su creación, que lleva a la escena sus autorreferencialidades y sus recuerdos, abriendo espacio para la circulación polifónica de sus subjetividades en un juego teatral en el aquí y ahora, donde los límites entre lo teatral y lo performativo, entre el arte y la vida se diluyen. Las acciones, de ese cuerpo, están confinadas en el orden de lo efímero, destacando en escena el *work in progress* y la ruptura con la teatralidad vinculada a las nociones de drama, ficción y teatro ilusión. Estas acciones no deben ser incluidas en el ámbito de la representación, sino en el del acontecimiento, lo real. Aquí la noción de verdadero y lo falso se derrite antes de un discurso deformado, un gesto de adentro hacia afuera, una escena asimétrica y disjuntiva que compone las vicisitudes del teatro performático en progreso y que puede ser entendido como un arte sin terminar. Este teatro permite que tanto el cuerpo del actor como al espectador se impregnen de una experiencia física plurissensorial.

**PALABRAS-CLAVE:** Teatro performático. Devenir corpóreo. Autorreferencial. Ficção.

A linguagem da performance pode ser um espaço para se ultrapassar os limites do próprio corpo permitindo ao artista adentrar numa zona obscura, em que a combinação de estilos díspares, com modos de interpretação heterogêneo e a desconstrução de procedimentos criativos ganham notoriedade e trânsito no entrecruzamento das linguagens cênicas. Nesse deslocamento, as reflexões tangenciam questões ligadas a devir corporais, às subversões espaciais e temporais, à transformação do olhar de quem atua e de quem observa num diálogo profícuo. É por meio desse diálogo que os participantes envolvidos têm possibilidades de construir espaços virtuais entrelaçados por redes de significação e sentidos mediados por um jogo entre real e

ficção, pela valorização de imagens não mais debruçadas somente num texto, mas também no próprio corpo.

Na performance, a escrita gestual (coreográfica) se corporifica de modo intenso. Em outras palavras, o corpo torna-se em si próprio uma escrita mutante que percorre frestas e que desordena caminhos seguros, desenhando e apagando subjetividades. Desse modo, a presença corporal do intérprete traz para cena um discurso potente capaz de oferecer condições para que o estatuto do espectador se desterritorialize precipitando o *agora* para dentro da ação e rompendo as fronteiras usualmente estabelecidas entre ambos.

Durante a apresentação performática, os performers reencontram e reconfiguram fragmentos de sua iconografia gestual, explorando movimentos, sons que acabam contribuindo de forma significativa para o surgimento de uma escrita corporal fluida, muitas vezes, pautadas pelo inapreensível e pelo invisível. Segundo as considerações de Paul Zumthor:

O ouvinte-espectador espera, exige que o que ele vê lhe ensine algo mais do que ele simplesmente o que ele vê, revele-lhe uma parte escondida desse homem, das palavras, do mundo. Essa voz não é mais a mera voz que pronuncia: ela configura o inacessível; e cada uma de suas inflexões, de suas variações de tonalidade, de timbre, de altura [...] combina-se e encadeia-se como uma prosopopéia do vivido. Através dessa presença, o ouvinte descobre-se: age e reage no âmago de um mundo de imagens, subitamente autônomas, que se dirigem todas a ele (ZUMTHOR, 1993, p.229).

É alcançando o estreitamento entre atuante e observador que se organizará o lócus emocional de toda a performance, em que o texto se tornará corpo, o corpo se tornará imagem, imagem se tornará produção de sentidos múltiplos. Aqui abre-se uma fenda para a procedência de um fluxo ininterrupto das energias tanto do atuante quanto do público que possibilitará com que a obra performática torne-se viva. Nessa linha de raciocínio, a nosso ver, o corpo do performer pode ser compreendido como um corpo transgressor que desloca a si mesmo e ao outro (o espectador) em seu desnudamento.

O que se pode perceber na contemporaneidade é que as modalidades de performance realçam, sobretudo, o estilo pessoal do intérprete (performer). Além da presença corporal do artista funcionar como sujeito e objeto de sua criação, ele acaba se afastando dos fenômenos teatrais que priorizam a ilusão, o conflito, as concepções morais e psicológicas de personagens. Verifica-se, desse modo, que é na confluência das mais variadas experiências, sensações, estratégias de criações e as possibilidades da comunhão entre artistas de múltiplos campos, que a linguagem da performance tem se constituído num terreno apropriado para a emergência de novas propostas estéticas teatrais na contemporaneidade. Propostas estas que buscam um maior estreitamento entre atuante e espectador, e que por sua vez acabam esbarrando nos limites entre vida e arte, estabelecendo, assim um teatro energético, que, na leitura de Lehmann sobre Lytoard se dá por meio de “intensidades e afetos em presença” (LEHMANN, 2007, p. 58-59). Fazendo uma leitura dessa citação, o teatro energético não corresponderia a um teatro de significações, mas a um teatro visceral, potente, de intensidades, de pulsões de corpos em presença dialógica. Teatro esse que existiria para além da representação, e que segundo os estudos de Josette Féral, ele recebeu uma nova nomenclatura - teatro performático. Aos olhos da autora esse teatro é envolvido por uma “poética da performatividade” (FÉRAL, 2008, p. 197-210).

No sentido de pontuar de forma mais clara o conceito de performatividade, Féral destaca que devemos compreender o conceito de teatro performático não mais na esfera da representação, mas no acontecimento – no real. A autora ainda assinala que nas obras performáticas, a noção de verdadeiro e falso se liquefaz. Em outras palavras, tais obras simplesmente pertencem à ordem de ocorrência, sublinhando em cena o processo em si (*work in progress*), realçando o aspecto lúdico do acontecimento, num risco real do performer. A fala disforme, o gesto avesso, a cena assimétrica e disjuntiva, a colagem estranha compõem as vicissitudes de uma arte em progresso que poderíamos compreendê-la como uma arte inacabada que faz sua ontologia num território vasto e obscuro. O *work in progress* funciona enquanto desconstrução da linguagem em que o irreal, o devir, o risco, a indeterminação dos sentidos, o encadeamento das narrativas mostram-se abertas e sem responsabilidade de se apresentarem enquanto produtos finais. Para Renato Cohen, o *work in progress* “define um campo expressivo, no qual se inclui o risco, a processualidade [...] que incluem a recepção fenomenal, a gênese criativa, a direção dos *performers*, a formatação do texto espetacular, a apresentação e a poética da recepção” (COHEN, 2006, p. XXVIII). Nas palavras de Féral:

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 met em place) (FÉRAL, 2008, p. 11).

É por meio dessa estética da presença, elaborada pela linguagem do teatro performático, que podemos entender a performance enquanto evento, acontecimento. Ou seja, no reencontro com o presente, as ações do ator/performer se constroem numa lógica interna que de certa forma mantêm-se desvinculada de ações exteriores calcadas em ações miméticas, cuja ficção da narrativa é construída de maneira linear. Segundo nossa leitura, o teatro performático se coloca de uma forma distinta diante da questão da ilusão e da referencialidade. Aqui há a produção de uma desconstrução de signos, ampliando a distância entre eles e seus referentes. Como afirma Josette Féral:

Essa desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos*, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, e um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética (FÉRAL, 2008, p.203).

Pode-se observar, pois, que na estética concebida pelo teatro performático, o ator-performer cria sua persona por meio de sua biografia, abrindo espaço para a manifestação da expressão de identidades múltiplas. Suas ações acontecem de acordo com as situações criadas num momento presente entre o público, espaço, tempo e objetos. Desse modo, tais ações se circunscrevem sempre na ordem do efêmero. Já no teatro tradicional, o ator cria seu personagem por meio da ficção. Aqui ele cria um corpo estereotipado para dar a vida a esse personagem, num encadeamento de ações repetitivas que se justificam dentro de um tempo/espaço linear.

Assim, no teatro performático, o corpo do artista, na experiência do real e na partilha entre os envolvidos, tem a possibilidade de trazer, cenicamente, suas autorreferencialidades para sua criação. Observa-se, assim, a tendência a diminuir ou tentar eliminar as distâncias entre arte e vida. Como diria Renato Cohen, o trabalho de criação não se dissocia do campo pessoal, visto que “tem como contexto o referencial pessoal e que visa através do incremento do nível de atenção, autopercepção e a

ampliação de repertórios adensar o campo idiossincrático do indivíduo (COHEN, 1988, p.75). Por meio da performance, então, o trabalho de criação do artista não está baseado na busca de um representar, cujo referencial mostra-se estável, mas na fuga dessa estabilidade e num caminhar mais árduo, instigante. Podemos arriscar dizer que esse caminho é capaz de produzir em mão dupla o sucesso ou o fracasso do evento espetacular.

Segundo Féral, Derrida foi um dos primeiros a prolongar a questão do aspecto lúdico do evento performático, considerando que esse evento poderia atingir o sucesso ou o malogro. Sabendo que Derrida se debruçava sobre a escrita enquanto obra performativa por excelência, ele afirmava que os valores de risco e malogro tornam-se um dos pressupostos relevantes para se chegar a tal performatividade. Isso porque num acontecimento performático o limite tênue entre o real e o ficcional se faz presente, em que o atuante/o leitor são conduzidos a desconstruírem a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. Ou seja, a leitura adquire aqui deslocamento, instabilidade, desconforto e até mesmo ininteligibilidade.

Nessa lógica de análise, ao pensarmos nesses valores, no teatro performático, o que se pode detectar é que a crise de conceitos e certezas, de complicada classificação oferece aos atuantes/espectadores subsídios para que eles consigam se desprenderem dos requisitos de um sistema de arte institucionalizada. Isso significa dizer que suas ações (atuar e assistir) situam-se dentro de um processo provisório, parcial e em andamento. Tais ações adquirem força dentro de uma qualidade fluida de um corpo presencial que se move, que age, que deseja e que traz para, a cena, a circulação polifônica de suas subjetividades humanas, provocando relações sinestésicas no público. Nesse provocar, o espectador é convidado a experimentar tanto num nível mental quanto corporal uma pluralidade de sensações inenarráveis.

É no encontro contaminante de subjetividades entre performer e público que a experiência do teatro performático torna-se eficaz. Ou seja, na medida em que: “afasta o sentido do racional e o aproxima do próprio acontecimento, afirma-se como uma “experiência física plurissensorial [...] que coloca em jogo as sensações e impressões corporais dos participantes” (PEDRON, 2006, p.62). Por comportar signos misteriosos que correspondem a uma certa realidade fabulosa e obscura, a construção da performance passa a ferver caoticamente, em estranhos desordenamentos, em deslocamentos.

Na tentativa de deslocar as noções de interpretação para o irreal, para o incerto, para o assimétrico que a performance tem sido reconfigurada num modelo de interpretação crítica não apoiada na prática de uma leitura que se fundamenta na tentativa de traduzir de maneira mais clara signos inicialmente obscuros. O que se deseja é que, no ato de interpretar, o estatuto da dúvida possa ser evidenciado diante do afastamento do objeto literário, que, ao mostrar-se de difícil acesso, permita com que o leitor passe a não experimentar um modo único de interpretação, mas que ele seja capaz de desconstruir e combinar uma pluralidade de leituras.

## REFERÊNCIAS

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea:** criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade:** o teatro performativo. Tradução de Sônia Machado. In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008.

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

PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea:** a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. 2006. 173 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ZUMTHOR, Paul; PINHEIRO, Amalio; FERREIRA, Jerusa Pires. **A letra e a voz:** a 'literatura' medieval. São Paulo, 1993.

