

DEMONSTR-AÇÃO, CAMPO PERFORMATIVO

Profa. Ms. e Doutoranda Thaise Luciane Nardim¹ (UFT, Licenciatura em Artes-Teatro e UNICAMP, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena)

Resumo:

O texto inicia apresentando uma descrição-em-contexto da performance “Demonstr-ação ou todas as lebres”, apresentada pela autora no III Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas. Em seguida, apresenta a ideia de demonstração na sua localização entre composição poética e atividade acadêmica, observando sua pertinência no contexto da pesquisa contemporânea em artes da cena. Por fim, propõe a análise da estrutura acional da referida obra performática, indicando, em cada uma das ações que a compõem, o posicionamento da autora frente ao debate acerca dos campos de performatividade.

Palavras-chave: Demonstração; Arte da Performance; Performatividade;

Abstract:

The text initially displays a description-in-context of the performance artwork “Demonstrat-ação ou todas as lebres”, performed by the author at the “Terceiro Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas”. Then, discusses the idea of demonstration, locating it between poetic composition and scholarly activity and noting its relevance in the context of contemporary research in performing arts. Finally, it proposes the analysis of the ational structure of this performative work, indicating in each of the actions the positioning of the author in the debate about the fields of performativity. The paper proposing, therefore, the possibility of recourse to the work of art as a vehicle for academic manifestation.

Keywords: Artistic Research; Performance Art; Performativity.

¹ Thaise Luciane Nardim é artista e pesquisadora trabalhando com a arte da performance e intersecções entre arte contemporânea e educação. É professora do curso de Licenciatura em Artes-Teatro da Universidade Federal do Tocantins, onde, entre outras, responde pela disciplina Performance. Graduada em Artes Cênicas, Mestre em Artes e Doutoranda em Artes da Cena pela UNICAMP, é também especialista em Arte, educação e tecnologias contemporâneas pela UnB. Organizadora do Festival de Apartamento, evento auto-gestionado de arte da performance, e curadora do Convergência, Mostra de Arte da Performance do SESC Tocantins, realização do Núcleo de Pesquisa em Performance Art dessa instituição. Integra ainda o Grupo de Pesquisa Arte na Pedagogia (CNPq).

Demonstr-escrita

Caixa cênica de um auditório. O espaço reveste-se apenas pela vestimenta cênica tradicional, rotunda e pernas de cor preta. Sobre o palco, ao longo de suas laterais há de cada lado uma fila de cadeiras, todas voltadas para o centro, nas quais algumas pessoas estão sentadas. Maior número de pessoas senta-se nas cadeiras da plateia tradicional. Há ainda, à direita inferior do ponto de vista do espectador desta plateia baixa, uma mesa montada por cavaletes sobre os quais deposita-se uma chapa de madeira. Sobre essa mesa, invisível para quem olha a partir da plateia baixa, algumas cartelas de adesivos dourados redondos, que têm o tamanho de moedas de dez centavos de real. Além deles, uma folha de papel branco, formato A3, com a inscrição em traços negros de um esquema de passo-a-passo para a realização de uma dobradura. Há algumas outras folhas sob ela, provavelmente invisíveis aos espectadores. Por fim, ao centro do palco, uma grande folha de papel branco, medindo 1,6x1,6 metros.

Eu entro, vinda da coxia que ladeia a mesa. Visto uma calça jeans de tom mais claro que escuro e uma camiseta simples, sem estampas, de cor coral. Não uso sapatos. Meus cabelos estão presos em um pequeno rabo-de-cavalo. Vou até a lateral direita da mesa, próxima ao centro do palco e, dali, retiro algumas folhas de papel que, mostradas por mim ao público uma por vez, farão as vezes de cartazes, informando: (Folha 1) **DEMONSTR-AÇÃO**; (Folha 2) **OU**; (Folha 3) **TODAS AS LEBRES**. Após exibidas, as folhas retornam para a superfície da mesa, depositadas por mim abaixo da folha que contém o desenho do esquema de dobradura.

Eu então dirijo-me à outra lateral da mesa, entre ela e as coxias. De lado para os dois públicos, de frente para a lateral esquerda do palco, pego uma das cartelas de adesivo dourado e, vagarosamente, em gestos contínuos e de energia cotidiana, apesar de lentos, passo a colar esses adesivos sobre o meu rosto, retirando-os um a um da cartela e depositando, sucessivamente, sobre minha testa; meu nariz; meu queixo; meus lábios; maçãs do rosto; pálpebras. A boca é tapada pelos adesivos, colados um ao outro. Os olhos, não: permanecem abertos.

Tendo coberto todo o meu rosto pelos adesivos dourados, dirijo-me ao centro do palco, onde, sobre o chão, está a grande folha branca. Tomo em minha mão uma das quatro pontas desse quadrado e levo-a ao encontro da ponta, disposta diagonalmente a ela. Passando as mãos com pouca força sobre o novo limite estabelecido para esse polígono – a base do triângulo que então surge – faço um vinco. O próximo passo será pegar, uma a uma, cada extremidade da base e leva-las também ao encontro da extremidade superior, vincando também as novas medidas que se estabelecem e nos dão a ver um

quadrilátero losangular, que tem ao centro uma abertura, definida pelo encontro da linha que compunha a base do triângulo anterior, agora subdividida.

Deixo ali onde está a minha dobradura em processo, e dirijo-me à mesa, onde consulto as instruções que estão registradas em traços negros sobre a já citada folha branca. A ação segue entre pontas que levo ao encontro de pontas, aberturas que, exploradas e vincadas, conduzem à formação de novos polígonos, idas à mesa para a consulta do passo-a-passo, dificuldade numa dobra mais delicada, o auxílio de uma mulher, um canto que rasga. Olhares da plateia que está sobre o palco, que se movimenta para reacomodar-se em suas cadeiras enquanto segue a ação. Uma gargalhada. E então, após o total de 11 passos de dobras e cerca de 30 minutos, tenho comigo uma figura de papel bastante tosca, mal-ajambrada e quase amorfa. É uma lebre – o título da performance o comunica. Uma lebre de papel.

Tomo a lebre nos braços, sentindo dificuldade de manejá-la dado que não é rígida. Busco manter sempre elevadas aquelas que seriam suas orelhas, intuindo que estas podem ser para um espectador desavisado a melhor pista do que se trata a figura. Com a lebre nos braços, vou à frente do palco. Utilizando o gestual de um dos braços, bem como toda a organização de meu corpo, faço menção ao ato de explicar, sugerindo agora de modo direto a ação de Joseph Beyus que essa ação se propõe a reler, “Como explicar quadros a uma lebre morta” (1965). Mostro, “explico” à lebre as plateias, a caixa cênica. Desço do palco pela escada que o assiste à esquerda, levando comigo a lebre. “Explico” a ela as cadeiras do auditório, suas paredes, a cabine de som e luz, as pessoas presentes. Dirijo-me à porta do auditório, por onde saio, ainda a “explicar”: a porta de saída, o auditório como um todo. Encaminho-me para fora do prédio, saindo dele pela porta mais próxima à do auditório. Tendo saído, a cerca de 3 metros distante da porta que nos conduziu ao exterior volto-me, com a lebre, ao prédio, e “explico” à ela todo o Instituto de Artes.

Então paro. Flexibilizo minha energia, para que deixe o registro demonstrativo e retome uma organização cotidiana, com movimentos suaves, menores, menos angulares. Deposito a lebre de papel sobre o chão. Sento-me sobre minhas pernas ao lado da lebre. Começo a retirar de meu rosto os adesivos dourados, um a um, com tranquilidade. Descarto os adesivos sobre a lebre. Após retirá-los todos, amasso a lebre, envolvendo os adesivos usados, tornando-a novamente apenas uma quantidade de papel, agora como uma bola amassada. Retiro do bolso de minha calça um isqueiro e ateo fogo à lebre. O fogo não pega com facilidade: é preciso que eu repita a ação algumas vezes. Por fim, o papel está queimando regularmente. Eu sento-me, de modo relaxado, ao seu lado, e mantenho-me observando a queimada, até que não restem apenas cinzas. Cinzas. Eu saio.

Demonstr-ação

“Demonst-ação ou todas as lebres” é uma ação em arte da performance composta para sua execução no contexto do III Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, realizado pelo LUME Teatro entre 18 e 22 de fevereiro de 2014 no Auditório do Instituto de Artes – IA/UNICAMP. A programação do evento trazia a cada noite uma mesa temática de debates, da qual participavam pesquisadores em três funções: uma delas, que era designada a dois pesquisadores a cada noite, seria a de expositor, em concordância com a atribuição que, na universidade brasileira hoje é aquela predominantemente explorada quando da realização de encontros universitários de compartilhamento de produção em pesquisa: o pesquisador em questão deverá, ao exercer essa função, comunicar conteúdos de sua investigação através da fala logicamente estruturada. Uma outra função, designada a apenas um pesquisador, seria aquela de mediador, papel também bastante conhecido dos frequentadores dos meios acadêmicos: um profissional que, de modo geral mas não como regra, tenha proximidade institucional ou temática do grupo promotor do evento, após a apresentação das falas dos participantes exponents, contribui com a promoção do diálogo entre seus conteúdos, sintetizando as propostas apresentadas, elaborando questões para os expositores e intermediando a relação entre eles e a plateia quando no caso de um debate aberto. Por fim, uma função talvez menos recorrente nessa espécie de eventos, que vou chamar de expositor-em-arte, definida pela encomenda a um pesquisador-artista, por parte da organização, de uma ação que se aproxime mais da linguagem artística que da linguagem falada logicamente estruturada (ainda) própria à universidade (mesmo na pesquisa-em-artes). Trata-se, portanto, de uma aproximação de uma forma própria da academia tradicional, de seus rituais e estratégias característicos, a um fazer propriamente artístico. Essa foi a função para a qual fui convidada.

A temática da noite de trabalhos em que a apresentação ocorreria foi designada como “Campos de Performatividade”. Com a soma de mais esse dado, consagra-se minha atribuição: realizar um trabalho que congregue características artísticas, em especial aquelas próprias à arte da performance – que é a forma com que trabalho – e a capacidade de enunciar alguma espécie de discurso acerca das ideias de campo performativo. Uma forma mista de comunicação e expressão, em que a expressividade, que tem na arte da performance um recurso privilegiado, esteja em função da comunicação mais ou menos precisa de determinado conteúdo previamente elaborado.

Considerando o entendimento moderno acerca da natureza dos processos de apreciação e recepção artística, bem como a diversidade de pensadores que a partir do contato com obras e artistas modernos enunciam teorias sobre modos de perceber a arte, a assunção do expediente artístico enquanto meio para transmissão de ideias de elaboração relativamente conceitual pode soar como uma espécie de profanação. Entretanto, para o caso dos campos de performatividade e do contexto teórico de inserção do simpósio aqui implicado, os conceitos a serem trabalhados não principiam ou

encerram-se exclusivamente na reflexão, mas importa que deem-se a ver encarnados, que se apresentem a partir do corpo. Por esse motivo podemos entender o que me fora encomendado pela organização do evento como uma **demonstração**.

Assim, “Demons-tração ou Todas as Lebres” – que hoje segue seu percurso dentro das artes apenas como “Todas as Lebres”, uma ação mestiça-alegre entre solo e performance, foi concebida para que retratasse algumas diferentes posições no *continuum* performance/atuação (e mesmo, desse *continuum*, algumas posições coincidentes mas de cores diversas), conforme enunciado por Michael Kirby (1987), entendendo essa elaboração como uma referência para o debate acerca de campos de performatividade.

Kirby define a performance nos termos de um *continuum* que parte da não-atuação, forma mais simples de performance, e chega à atuação, sua forma mais complexa. A performance da não-representação acontece, para Kirby, especialmente em diversas formas de dança e em algumas funções do teatro oriental como o koken, do kabuki, que entra em cena, arruma alguns objetos, auxilia nas trocas de figurino e se retira. Na experiência de leitura do espectador, aquele performer esteve em cena, compôs com os outros elementos do espetáculo. Ele certamente é um signo em funcionamento, porém, não está fingindo ou simulando nada. Não está vestido da intenção de representar. Kirby faz questão de definir a atuação nos termos da presença ou ausência de uma matriz porque, segundo ele, “matriz é um conceito mais amplo e inclusivo do que a atividade do performer, e uma pessoa pode ter sua atuação determinada por uma matriz sem representar” (KIRBY, 1965b, p. 26). É o caso, em exemplo de Kirby, de uma pessoa comum caminhando pelo palco sem o objetivo de representar algo. Um faxineiro, por exemplo. Um espectador desavisado e inesperado, ao ver aquela pessoa sobre o palco pode considerar que se trata de um ator em cena, pois os elementos referenciais que constituem aquele espaço enquanto um palco – lugar geralmente ocupado pela representação – estão presentes. O contexto em que o faxineiro se encontra, nesse caso, é a matriz que condiciona sua atuação sob o ponto de vista do espectador.

O exemplo dado acima, caso se desse dentro de uma situação de arte da performance, poderia ser utilizado como um bom exemplo de **matriz simbolizada**. Na matriz simbolizada, os elementos referenciais aparecem em cena – diferentemente do caso da performance não-matricial – porém não condicionam a atuação do performer em si, mas a determinam sob o ponto de vista de quem o assiste. Peças de figurino são um bom exemplo de elementos referenciais que atuam dessa maneira. Pensemos, novamente em exemplo de Kirby, em um ator que não faz nenhum esforço para imitar, simular, agir como outro que não ele próprio. Porém, ele traz em sua cabeça uma coroa. A coroa é uma matriz que direciona a interpretação do espectador no sentido de que aquele performer está em cena representando um rei. Porém, ele não carrega em seu corpo a intenção de representar o rei. Assim, as informações apresentadas pelas matrizes podem contrastar com as informações

transmitidas pela atuação do performer: o homem que tem uma coroa mas não age como um rei não é, necessariamente, um rei.

O próximo passo na linha que segue da não-atuação em direção à atuação é a representação recebida. Trata-se de um nível muito próximo à ideia de matriz simbolizada mas, nesse caso, o poder referencial sai do objeto ou da situação e migra para o corpo do performer. Ele, porém, continua sem fingir. Apenas faz o que lhe é pedido pelo diretor dentro de um contexto específico. Seria o caso, por exemplo, de um grupo de jovens que dançam na pista de uma boate, dentro de uma cena teatral. Aquelas pessoas não estão fingindo que são outras pessoas dançando. Apenas estão fazendo ações que lhe foram prescritas e essas ações levam os espectadores a crer que se tratam de performers representando. Há uma mescla entre contexto de inserção e ação, que deposita sobre o performer a matriz.

Já a atuação simples seria definida pela presença de alguma intenção de representação por parte do performer na dimensão física ou na dimensão emocional. Assim, para que se alcance o nível da atuação complexa – aquela que, na história da arte teatral, entendemos como relativa à interpretação teatral de cunho realista e/ou naturalista – será preciso uma performance que englobe essas duas dimensões, em que se contemple diversos elementos representados. Quanto mais campos a intenção de representar do performer abranger, quanto mais elementos, mais complexa a representação será.

Adotando a proposição de Kirby como um equivalente do nosso entendimento de campos de performatividade, isto é, admitindo que esta seria a defesa a realizar acerca da natureza de tais campos e propondo conseqüentemente uma equivalência entre a noção apresentada por ele para **atuação**, no contexto teatral, e a ideia de **performatividade**, que reside para além dos muros das linguagens artísticas, assumindo a todas essas premissas foi que parti em trabalho para a composição de minha **demonstr-ação**.

Performance em análise ou análise em performance

O tradicional palco do auditório do Instituto de Artes. Uma caixa cênica, vestimenta negra, aberta apenas à visão da plateia que a sua frente se instala. A ocupado desse espaço e de sua estrutura para fins de arte da performance – em teoria, aquela forma que desejou abandonar espaços sacralizados e institucionalizados como esse. A plateia ocupando concomitantemente seu lugar costumeiro e o aquele destinado aos atores. Como, através da verticalização acional, impedir ao palco de performatizar a instituição-teatro?

Ação número 1, mostrar cartazes. Indicar que o título compõe com o todo e que não deve ser deixado de lado. Destacar a noção de demonstração buscando possibilitar ao espectador a leitura que apresentamos abaixo – a da variação dos campos performativos. O uso dos cartazes na cena teatral,

explorado já no teatro político de Ervin Piscator nos anos de 1930 – ou há quase um século – realizava já naquele encenador a função de irromper o presente (veja: o presente e não o real), atuando lá como um deslizador por entre camadas de ficção e aqui, pretendendo-se, também, como força movente do marcador que se desloca entre os extremos do *continuum*.

Ação número 2, colar os adesivos dourados sobre o rosto. Um ato de transformação e de deformação, logo, um ato essencialmente performático. Um recurso recorrente em artes da cena quando se intenciona revelar as estratégias compositivas, manifestando, com isso, seu caráter representacional e, conseqüentemente, rarefazendo-o. Avizinha-se da ação plástica que é também fundadora da arte da performance e pode já propor, ao leitor que retenha o referencial da obra de Beuys, o diálogo re-performativo que a ação proporá.

Ação número 3, dobrar a folha de papel até transformá-lo numa figura assemelhada a uma lebre. Novamente uma ação de transformação-em-ato, mas agora distante da ideia de revelação que era inerente à ação número 1. A existência de um plano a ser seguido evidencia o caráter reiterativo deste dobrar, ao mesmo tempo em que minha dificuldade real em cumprir aquele plano atua trazendo a percepção do espectador ao imediato e seus perigos: “e se ela não conseguir?” Alguém sentado na plateia sobre o palco levanta-se para auxiliar, quebrando distâncias automaticamente estabelecidas pelo caráter solene que carrega a face dourada, a boca tapada. E, do mesmo modo como a dificuldade na dobradura, a duração estendida da ação também retira o espectador de um estado apreciativo em que ele poderia permanecer assentado confortavelmente, impondo a ele a presença incômoda na duração: “quando isso vai acabar?”. Com isso, o espectador performatiza seu próprio papel, numa sobreposição de camadas atuantes do papel-espectador.

A lebre pronta: representar a carícia na lebre para fazê-la lida como tal. Deixar o campo da ação propriamente dita, transitando para um fazer representativo demonstrado: vejam, eu-acaricio-a-lebre – vejam, é-mesmo-uma-lebre.

Ação número 4, explicar coisas para a lebre. O auditório. O palco. Essas forças-imagens significantes que performatizam a instituição-arte e a instituição-academia. Ao fazê-lo, demonstro aos espectadores aquilo que, de acordo com minha leitura, fazia Beuys com sua lebre de carne e pelos. Busco ativar em performance uma organização corpórea que me soa como um equivalente performativo da citação de um trecho no contexto da escrita acadêmica (vejam, vejam). Percebo aos poucos que essa organização remete, em meu corpo, a duas técnicas de interpretação com as quais tenho alguma intimidade: por um lado, a demonstração dissimulada do fazer clownesco e, por outro, a demonstração ostentada, recurso fundamental das atuações cênicas de orientação épico-brehtiana. Tais configurações corpóreas não foram ensaiadas e, por isso, a referida intimidade com as expressões citadas assume e impera. Recorro à ativação do baixo abdômen; à intenção de dilatação de matéria-corpo e dos movimentos; ao acionamento de oposições extremas,

aparentes; à realização de ações destacadas, uma-a-uma, com passagens entre inícios, desenvolvimentos e finalizações sendo evidenciadas e, por fim, ao comentário – um recurso pouco visto em arte da performance justamente porque solicita um **deslocamento entre** – entre o eu-comentador ou a persona-que-comenta (e que tem, atrás de si, o eu-comentador) e a florescência de matrizes representacionais que o performer está instalando.

Ação número 5, atear de fogo à lebre (transição da composição corpórea anterior para uma organização mais fluida e cotidiana e sequente): o fogo é uma dentre as matérias recorrentemente utilizadas em arte da performance que funcionam chamando espectadores, participantes e performers ao ato da presentificação e ao fato de sua inescapabilidade: do fogo não se pode fugir, de seu caráter imediato, do modo como a matéria, física, e apenas ela rege a duração do queimar. Com ele, voltamos novamente à escala mínima de nosso *continuum* performance/representação, somos chamados a abandonar a fruição da explicação representativa. Isso ocorre, entretanto, concomitantemente ao funcionamento simbólico do ato de queimar aquela figura de papel naquele exato lugar, o que pode vir a sugerir aos espectadores que nos libertemos de todas as lebres semióticas que se nos impõem, que nos voltemos à produção dos quadros para os humanos que a sua frente se propõem a estar. O fogo segue até que não restem senão cinzas, restos não apenas do papel queimado mas também da energia investida em todo o trajeto traçado pela performance, trajeto esse que então encerra sua realização presencial.

Ação número 6, a escrita desse texto. Compor e realizar um trabalho de demonstração em arte da performance no contexto do Simpósio realizado anualmente pelo LUME implica em fazer-se presente de modo discursivo e assumir um posicionamento teórico se não durante os questionamentos e diálogos posteriores à mesa de debates, naqueles que acontecem nos interstícios do evento, entre participantes de todas as ordens, e certamente fazê-lo aqui, no espaço reservado a esse escrito. Assumir o risco de trazer à leitura proposições e intenções das quais o leitor-espectador pode ou não ter se acercado (o risco vive em ambos os lados), uma abordagem muitas vezes lida também como profanatória. Assumi-la com a tranquilidade de um artista-pesquisador que não entende a contaminação arte-academia como um problema mas, pelo contrário, assume-a verticalmente, investigando aresta por aresta quais os limites inquebrantáveis e quais os borrões que pode praticar com suas próprias mãos. Esse texto, assim, faz-se uma ação a mais de “Demonstração ou todas as lebres”. Uma primeira seção, demonstr-escrita, põe a escrita a performar em função de um acontecimento performático anterior, questionando, com isso, as possibilidades de 1) transferirmos o acontecido ao papel e à linguagem característica da transmissão de conhecimento acadêmico; 2) o valor do descrito em 1; 3) a possibilidade de, a partir dessa descrição, emprendermos um debate também com aquele leitor que não tenha assistido à ação 4).



Referências

KIRBY, Michael. The New Theatre. **The Tulane Drama Review**, vol 10, n.2, 1965. p. 23-43

_____. **A formalist theatre**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.