

## **A linha tênue: a certeza ilusória e o suposto conhecido**

De Ana Carolina Alves

**“Que devo ser eu, eu que penso  
e que sou o meu pensamento,  
para eu ser o que eu não penso,  
para que o meu pensamento  
seja o que eu não sou?”**

**(As palavras e as Coisas. Michel Foucault)**

Fazendo um paralelo entre performatividade e teatro contemporâneo, pretendo aqui neste trabalho exemplificar uma experiência teatral pessoal onde me coloquei como atriz em um espaço de extremo domínio ilusório sobre algo que, de fato, eu não dominava. Controle, pequena dimensão, espaço recortado, domínio, retenção, formas... Todas estas palavras são próprias de muitas das coisas que presenciamos em nosso dia a dia, menos do que se pode pensar como o que entendo eu por contemporâneo. E é delineando meu passado através desta experiência, que apresento um retrato do que pode ser um trabalho executado aparentemente nos contornos do contemporâneo, pretendendo ser útil à junção das artes como um todo, e “destruindo” certas regras para colocar em seu lugar algumas outras menos conclusivas e fechadas, porém, não sendo nem um pouco contemporâneo em sua execução de fato. Com essas reflexões, pretendo um trabalho referente à todos os meus pensamentos e mudanças como atriz no decorrer deste tempo, apontando minha relação anterior intensamente ordenada para com o trabalho executado em 2014, e minha relação atual com o estudo do teatro contemporâneo e sua amplitude de fronteiras.

Para quem gosta de definições como eu, talvez essa seja uma péssima maneira para dar início ao trabalho escrito sobre contemporaneidade nas artes teatrais. Uma boa definição, sendo já uma não definição: liberdade. Se eu pudesse enquadrar as faces do teatro contemporâneo em uma só palavra, arriscar-me-ia a delimitá-lo como libertário, liberto, desprendido, livre... Porém, como minha audácia e minha ânsia por formatações ainda presentes, não me permitem ser tão abusiva a esse ponto, prefiro não castrá-lo e não delimitá-lo como tal. Apenas coloco a palavra “liberdade” em seu meio tortuoso, dentro de toda a mistura de cores e vida que acarretam na escolha de falar sobre o teatro contemporâneo. Levando em consideração a compreensão do termo "teatro

contemporâneo" através da ótica de Bernard Dort.

Definitivamente, o que nós assistimos hoje é a uma emancipação de diferentes fatores da representação teatral. Uma concepção unitária do teatro, seja ela baseada no texto ou na cena, está em vias de apagar-se. Ela deixa progressivamente espaço para a ideia de uma polifonia, e mesmo para uma competição entre as artes irmãs que contribuem para o fazer teatral. [...] É a representação teatral como jogo entre as práticas irredutíveis de um ao outro e, todavia, conjugadas como momento onde eles se confrontam e questionam, como combate mútuo no qual o espectador é, no final das contas, o juiz e o que está em jogo, que a partir de agora deve-se tentar pensar." (DORT, 1995, p. 4)

Minha ânsia por delimitá-lo era antes um pouco maior, compreendo hoje, porém mesmo que ela ainda seja enorme, se resume agora em um desejo de compreensão do incompreensível, racionalmente e até mesmo sensorialmente falando. A noção, o norte que me dirige para esta compreensão, era também o norte capaz de me fazer agir como atriz diante de circunstâncias "libertárias" que me eram propostas na Universidade Candido Mendes e UniverCidade em sua maioria. Foi escolhendo a performance e, mais especificamente a performatividade como ramo de estudo, que parecia eu me livrar um pouco deste conteúdo pessoal decisivo e regular de agir e pensar que eu possuo, porém, vejo que logo me emaranhava em cordas mais resistentes e centradas do que as que eu possivelmente pensava estar. Levando em consideração que segundo Schechner: "Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance." (1990, p.12.) Posso então desdobrar meus estudos diante de um trabalho performático/performativo em via de um contexto contemporâneo do teatro e entender que, de fato, eu parecia estar presa em um emaranhado de conclusões falsas sobre tudo aquilo que eu pretendia criar.

Delimitarei meu trabalho à "definição" Josette Ferál dá a teatro performativo.

Entretanto, 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 a uma receptividade do espectador

de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FERÁL, 2008, p.198)

Trabalhar performatividade não me deixava ser menos incisivamente castradora nas criações. Ao contrário, me parecia forjar uma “não pretensão” para mim mesma, uma descontração e principalmente uma não regularidade em minha maneira de trabalhar, que ao vendo agora, diante de meus olhos ultrapassados, parecia eu estar “livre”, sem métricas, sem padrões, sem respostas... Quando na verdade – e hoje abro de fato meu olhar para isto – estava regulando cada centímetro criativo que era empregado em minhas ações como atriz. Apoio-me na definição de Schechner sobre sua ideia de performer no texto de Josette Ferál, “*Por uma poética da performatividade: O teatro performativo*”, para compreender um pouco melhor a relação que eu pensava estabelecer como atriz dentro do trabalho que executava naquela determinada circunstância. “Performer, quer seja num sentido primeiro de superar ou ultrapassar os limites de um padrão' ou ainda no [sentido] de 'de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual', implica ao menos em três operações, diz Shechner.” (idem, p.200). Talvez o não pretender delimitar um pensamento, uma ideologia, um discurso, uma marcação, um trajeto dentro da cena ou do acontecimento, já seja em si um passo para a delimitação de algo. O **pretender executar** já é **não executar** esse algo puramente, se é que existe de fato a crueza de uma ação. Porém, quando falamos em arte contemporânea pensamos, de fato, em algo não tão concreto e não tão redutível à explicações e determinações. Justamente pelo fato de que seus artistas pretendem, em sua maioria, não idealizar uma forma de execução e não buscar alcançar algum lugar certo, previsível, conhecido e concreto com aquilo que apresentam. De certa forma, pensando de um modo amplo e geral da minha concepção do que seja este tipo de arte, o caminho da performatividade e da performance se assemelham a este princípio. A busca do “não explicável”, em acreditar nas ações acontecendo para alguém, porém com a característica de estar desprovido de um personagem ou de uma história com um enredo concreto e regular. Porém, após o decorrer das aulas de Teatro Contemporâneo com o professor Vitor Lemos percebi que talvez este fato de já pré determinar como pode ou deve ser a execução

de um trabalho, já é uma forma de amarrar os pontos, de traçar uma reta, delinear o trajeto a ser percorrido pelo artista, é, enfim, castrar com o discurso de libertar. E foi isto que me dediquei a fazer em meu processo na aula de Performatividade, com a professora Monnica Emílio no ano de 2014. Logicamente, é necessária uma organização para que possamos nos compreender dentro da criação, por isso certas vezes é preciso demarcar coisas, objetivos, pensamentos e ideias para que a construção ocorra. Porém a forma de executar tal preceito é algo que conta quando falamos em teatro contemporâneo. A performance e a performatividade seriam condições que mais se aproximariam do “assunto contemporâneo”, mas tudo depende da forma com que são executados tais preceitos, afinal, uma simples cena dramática pode tornar-se próxima ao que entendemos por contemporâneo, muito mais do que uma extraordinária performance.

Escolhendo objetos e intenções de trabalho, pude encontrar-me no tema proposto em aula: “Memória, corpo e tempo”. Com estas métricas, entendi que estes três elementos são uma coisa só, e a partir desta visão procurei em mim o que me remeteria a esta ideia de criação. Entendi então que para executar uma cena performática eu precisaria reduzir em mim certas “maneiras” de se fazer uma cena tradicionalmente dramática. Como por exemplo, **reproduzir** a história que me remeteria a tal temática. Com uma escolha, cheguei a conclusão de que narraria uma memória que há tempos existia em mim de forma muito viva e calorosa. Uma memória que me atormentava e ao mesmo tempo me produzia sensações prazerosas. Encontrei-me então pensando em como executaria tal narração. Castrando a ideia de representá-la como atriz em um cenário óbvio que me remetesse ao acontecimento passado que compunha minha memória, com um ator ao meu lado interpretando a pessoa que existia em meus pensamentos, e fui então eliminando tais ideias que, para mim, não poderiam fazer parte de uma performance. Dediquei-me a lembrar dos momentos que passaram no lugar em que me era remetido o tempo passado e logo meu corpo começou a produzir os sinais marcados pela vivência. Pensei em um momento específico, quando me encontrava em um apartamento passando pelo trajeto do quarto, corredor, até a sala de estar e me encontrava diante de um quadro. Era dia e este quadro tinha molduras brancas, seu interior era branco com muitas pinceladas grosseiras na cor vermelha. O reflexo da luz que vinha de fora bateu no vidro que protegia a obra e minha

imagem foi refletida no mesmo instante que me foi feita a pergunta: - O que você vê nesse quadro? Meu pensamento divagou e eu me olhei profundamente através do reflexo, respondendo para mim mesma, em silêncio: - Sou eu. Sou eu que existo nesse quadro. E foi através deste diálogo que construí minha narração. Decidi colocar-me a disposição dos alunos da turma para que se juntassem a mim, caso encontrassem algo em comum com meu discurso. Pretendia falar sobre um passado presente em mim, de prisão. Meu objetivo era me retratar presa dentro daquele quadro como se a realidade estivesse dentro dele e meu reflexo fosse apenas um reflexo do real, uma mentira. A tentativa de estabelecer a prisão me remeteria ao encontro comigo mesma por um breve segundo diante daquela obra. Aquele instante, no passado, pareceu durar muito tempo, e eu estando do lado de fora da obra senti-me presa, como se meu lugar fosse dentro da mesma. Uma porta aberta, de um lugar que não me permitiu entrar. O contexto desta lembrança me causava uma agonia que eu pensava ser necessariamente mostrada em minha performance. Unindo a angústia, o estar prisioneira em mim mesma e o contexto pessoal que envolvia a temática que busquei, decidi juntar-me ao meu colega de turma Hudson, que tratava a sexualidade em sua busca performática. Falávamos os dois de um quarto, de relações amorosas e da dependência afetiva numa relação a dois. O quarto dele também era uma prisão e seu texto relatava a prisão que o sexo exerce sobre os homens em geral. Juntando os trabalhos decidimos retratar este ambiente. O objetivo dos dois era de nos prendermos mutuamente, organizar um esquema de jogo onde eu passaria a ser a prisão dele e ele a ser o meu quadro, que também me limitaria. A performance aconteceria em uma parede branca, onde nos apoiáramo-nos um a frente do outro. Enquanto ele sobrepunha seu corpo em cima do meu, executaria algumas partituras corporais enquanto eu diria meu texto de forma não linear: “Tinha um lençol branco, uma cama, um teto. Um chão de madeira, um corredor com um banheiro. Tinha uma mesa cheia de coisas, ele estava de mudança. Tinha um quadro e ele perguntou: “O que você vê nesse quadro?” Eu respondi: “Nada. Sou eu. Sou eu dentro deste quadro.” Revezando então os movimentos, trocando de lugar, a partitura era sempre referente a uma prisão interior, usando gestos que propiciavam o impedimento e a retenção de força. Em dado momento, Hudson me pegava no colo e me levava para uma moldura (feita com fita crepe branca) que estava do outro lado da parede, tentando sair de lá

revezávamos nossos textos, misturando então as ideias. Usando roupas íntimas, executávamos nossa partitura de movimentos até chegar ao fim da performance, onde ao final, meu colega e eu reiniciávamos nosso trabalho.

Tentando me “enquadrar” em mim mesma, em minha obra de memórias, criamos uma partitura corporal que parecia não significar muitas coisas, com o objetivo de não explicar o que pretendíamos dizer com nosso texto. O dia da apresentação chegou e nosso objetivo era o de mostrar um processo, e não algo exatamente pronto. Porém em minha cabeça tudo parecia muito concreto e o objetivo que eu tinha em não significar nada, em tornar tudo “desconexo” como um passe de mágicas, a meu ver sido executado com sucesso. Havíamos escolhido uma partitura de ações que nos trazia um retorno interessante como atores, mas ao mesmo tempo não produzia nenhum significado óbvio. Porém, quando me encontrava no momento da apresentação, percebi que estava em todos os lugares, menos aonde eu queria estar: na minha memória. Em vez de optar por estar no momento presente, dividindo o jogo de atuação com meu parceiro de cena e captando seus estímulos para conseguir alcançar as marcas físicas da minha memória, queria eu retornar ao meu passado, como bombeador de energia. Meu desejo se concretizou na volta àquele apartamento e meu objetivo era sentir-me pisando novamente nas tábuas de madeira e caminhando até o quadro que refletiria então a imagem profunda, porém até mesmo minha memória já havia se modificado. Nesta confusão, não acessei nem mesmo minhas próprias palavras, não pude ao menos sentir minha respiração, o toque de meu parceiro... Minha mente divagava pela sala, pelo rosto das pessoas, pelo meu desejo irritante de fazer-me entender, de produzir as imagens “certas” e de mostrar os movimentos ideais em minha performance nada performática, nem contemporânea. Relacionar-me no espaço **entre** tudo o que acreditava ser performático e tudo o que acreditava ser o resto das minhas ideias de teatro, encontrava-me então em um abismo que parecia não estar **entre** nada. A linha tênue que parecia passar por mim, sem eu mesma me dar conta, me sinalizava que a resposta se encontrava justamente por ali: No meu desconforto, na minha preocupação com o físico aparente através das roupas íntimas, no meu desajuste diante do público, na minha preocupação em passar a história “verdadeira”. Quanto mais perto das certezas eu estava, mais longe de me encontrar estava eu. Dessa forma, encontrei-me perdida, mas, sem saber,

no caminho certo da insistência.

Ao escrever este trabalho, me dou conta que a não execução e sim a errônea **demonstração** de meu trabalho em performatividade, ocorreu justamente pelo meu medo. Meu medo de tentativas, meu medo de entrega, meu medo de **risco**, meu medo de **liberdade**, não da atuação, mas de minhas próprias fugas mentais, minhas amarras físicas e psicológicas. É assim que volto a minha idealizada discussão sobre a tal liberdade e entendo que, a liberdade da qual eu busco tratar neste trabalho é a liberdade de mim mesma e não das definições ou não definições do que possa ser teatro contemporâneo. É definindo o teatro que também me defino como atriz e toda a minha busca pela liberdade se esvai. A busca real é pela liberdade dos meus medos, pela pré-disposição ao novo, ao desconhecido, a entrega. Busco agora me apoiar a um trecho belíssimo escrito por Antonin Artaud em “O teatro e seu duplo” onde ele escreve sobre este desdobramento na atuação.

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades. (ANTONIN, 1985, p.95)

Eu estava idealizando uma **maneira** de passar a história pela qual eu mesma havia passado. Porém as memórias se modificam, e não haveria então **uma** memória, haveria uma mistura de cores que se transformaram ao longo do tempo, cheiros que se perderam ao longo de meu esquecimento e a marca **física** de uma **memória** que se transformou ao longo do **tempo**. O meu desejo de conseguir fazer as pessoas visualizarem meu ideal de passado ficou tão raso ao ponto de nem eu mesma ter conseguido acessar, dentro de minhas feridas corporais, toda aquela lembrança.

A grande questão que coloco aqui neste trabalho hoje, é justamente o fato desta procura pelo inovador, o novo, o diferente, o descolado, o interessante... Que de certa

forma, passou a ser a busca de muitas pessoas envolvidas artisticamente. Em momento algum buscamos um risco, uma expansão de limites, o desapego do tradicional, a libertação de nossos paradigmas e facilidades, mas as ações que acabavam por ser bombeadoras de energia e que, a meu ver, funcionaram desta forma na apresentação. O curioso disso é justamente o fato de eu tratar de uma arte chamada performatividade, que deveria estar totalmente inserida no contexto do teatro contemporâneo, mas que, pelas escolhas de “definições” que eu acarretei ao trabalho, muito por conta das definições que li no passado, que diziam que o performer não se coloca com um personagem, mas como “ele mesmo”, passou a estar extremamente distante do que se pode entender por contemporaneidade dentro do teatro. Se a busca partisse do libertar e, mais uma vez insisto na propagação desta palavra diante do contemporâneo, o trabalho poderia ter tomado um novo caráter sem que necessitasse se enquadrar ou não em alguma métrica dita por performática ou performativa. Estava tratando o “ideal”, ou ainda estou... Ditando com minhas impregnadas regras o que se deve ou não fazer quando o assunto é arte. Não existe o “não fazer” ou o “não poder fazer”. Quando eu trato o “não poder”, eu trato o “poder”, sendo assim traço uma reta entre o que é **certo** e o que é **errado**, como se estas palavras existissem na arte. Assumindo um “sim”, acabo por dizer que também existe um “não” e o ideal surge. Logicamente que não há como ignorar por completo as margens, pois é através delas que o trabalho pode vir a ser de fato um trabalho, mas as margens teatrais não são margens capazes de delimitar o que é ou o que não é (seja contemporâneo, moderno, dramático...), mas sim sobrepor todas as condições para que se chegue apenas a um lugar, um lugar que é vários: o lugar do surpreendente, do novo. Ou seja, do livre.

Em uma das discussões calorosas em sala, na turma de Teatro Contemporâneo, o professor Vitor Lemos opinou a respeito do que se fazia necessário para incluir uma atitude, um trabalho ou uma simples ação como arte ou não. Dessa forma, colocou-se dizendo que o **risco** seria a peça fundamental para que existisse assim a tal criação artística e, dessa forma, existisse então um artista. De certa forma concordei com sua afirmação, porém reduzindo esta discussão ao meu discurso sobre a liberdade, prefiro somar ao assunto dizendo que, para uma pessoa se fazer artista, ela deve procurar por **liberdade**. Entramos então em um certo local de resguardo, onde posso dizer que eu e o professor

Vitor Lemos parecemos caminhar pela mesma estrada de raciocínio, afinal, para se ter liberdade, deve-se essencialmente deixar-se passar pelo risco. Não há um alcance libertário que não destrua formas, estilos fixos e impregnados pelo comodismo ou pela preferência, não existe acesso à liberdade sem quebra de regras e de conceitos comuns, não existe, por fim, a tal liberdade dentro do teatro que não seja feita por um ator ou por uma atriz dispostos a experimentar e experienciar seus próprios trabalhos.

A urgência do teatro nasce aqui de uma insatisfação profunda com o achatamento dos modos de ser do homem, no mundo atual. O “homem-carcaça” (Artaud) está enclausurado em certos estados corporais e a função maior do teatro, aquilo que lhe confere um sentido superior, consiste na recuperação dos meios de transformá-los. A questão da reconstrução do corpo cotidiano é colocada aqui num novo patamar. Não se trata de pensá-la apenas como técnica de produção de um corpo para a cena, já que a própria ideia de espetáculo é também colocada em cheque. Trata-se de investir numa poética da reconstrução do homem, a partir da abertura para outras possibilidades de ser. (QUILICI, 2006, p.2)

É através desta discussão que me remeto novamente ao choque entre estas duas forças do teatro: o contemporâneo e o drama (um período, antes do século XX, onde os preceitos aristotélicos orientavam o teatro em todas as instâncias). Utilizo um trecho de “A Reprise (resposta ao pós-dramático)” encontrado traduzido para o português na revista eletrônica Questão de Crítica onde Sarrazac discorre sobre este tema para prosseguir com meus argumentos.

Há todo um teatro que não consiste mais na encenação de um drama anteriormente escrito, um teatro que às vezes vira as costas para o drama. No século XX, notadamente com Craig e Artaud, o teatro se liberta da literatura dramática; já não se coloca em segundo plano de uma operação na qual a peça escrita será o primeiro plano. Chegou ao fim a relação de subordinação do *opsis*\* com as outras partes constitutivas do poema dramático: nós entramos na era da “representação emancipada” e desta “nova aliança” entre o texto e a cena.

(SARRAZAC, 1981. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br>. Acesso em 08/07/2015)

É nesta linha tênue que me encontrei ao criar minha performance na aula de Performatividade. Foi afunilando os meus conceitos de liberdade que me mantive asfíxiada

dentro de uma “ideia” de performance, onde eu deveria fazer, deveria estar, deveria ser, deveria contar, deveria demonstrar, deveria passar... Deveria coisas e mais coisas porém nenhuma delas poderia de fato **acontecer**. Este deveria ser o princípio básico da performance dentro de mim, caminhando na mesma estrada tortuosa e múltipla do contemporâneo. Foi delimitando tantos deveres e necessidades, que não consegui atentar para o principal: descobrir-me dentro dos meus desejos, imagens e memórias. Foi tentando encontrar desesperadamente a **raiz**, a finalidade da performance e da performatividade que me perdi em caminhos distantes. Perdendo a atenção para o simples fato de que, mesmo que desejasse uma cena comum, poderia muito bem ser esta cena tão contemporânea quanto uma elaboração exagerada e totalmente desconexa. Se a performance é abrangente, ela deveria me remeter ao todo e não a especificidades idealistas. Pois acredito que até uma cena moderna pode ser contemporânea, performática... As estradas que guiam este caminho são estradas desenhadas, que nos ajudam a dar passos em direção aos nossos desejos mais íntimos, a caminhar pelos desertos de nossos medos, a passear entre as órbitas e os centros de nós mesmos como artistas que somos, porém, jamais nos cercar.

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior. Em outras palavras, o teatro deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente. Só assim, acreditamos, poderemos voltar a falar, no teatro, dos direitos da imaginação.  
(ARTAUD, 1985, p. 104/105)

## Bibliografia

ARTAUD, Antonin - *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Ed. Max Limonad Ltda., 1985

DORT, Bernard, *Le Spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L., 1995.

Quilici, Cassiano Sydow - *A Experiência da “Não-Forma” e o Trabalho do Ator*. São Paulo: PUC-SP – UNICAMP, 2006

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. In: Sala Preta (nº 08). São Paulo: Gandalf Editora, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L’Avenir du drama*. Balval: Circe/ Poche, 24, 1999 (a edição original é de 1981).

SCHECHNER, Richard & APPEL. *O que é Performance?* Cambridge: Willa, 1990.