

DA CONDIÇÃO HUMANA AO PERFORMER ALQUÍMICO
conversações teatrais da performance alquimia

DE LA CONDICIÓN HUMANA AL PERFORMER ALQUÍMICO
conversaciones teatrales de la performance alchemy

THE HUMAN CONDITION TO PERFORMER ALCHEMICAL
theatrical performance talks of alchemy

Nayara Lopes Botelho¹

Resumo

O presente artigo é o terceiro capítulo do meu texto monográfico que se destinou a pesquisar e montar uma performance ritualística com base na mitologia do Caipora e de alguns modos corporais do arquétipo dominante da região sul do estado do Tocantins, o caipira, que é o principal grupo que repete as oralidades desta mitologia. Desse modo, a performance Alquimia, de formato híbrido, discute a relação do ser humano, os animais e a natureza na contemporaneidade.

Palavras-chave: hibridismo, ritual, teatro.

Resumen

Este artículo es el tercer capítulo de mi texto monográfico que estaba destinado a la investigación y poner juntos una actuación ritual basado en la mitología de Caipora y algunos modos de cuerpo del arquetipo dominante de la región sur del estado de Tocantins, cateto, que es la principal grupo repite la oralidad de esta mitología. De este modo el performance Alquimia, formato híbrido, se analiza la relación de los seres humanos, los animales y la naturaleza en la actualidad.

Palabras clave: la hibridación, el ritual, el teatro.

Abstract

This article is the third chapter of my monographic text that was intended to research and put together a ritualistic performance based on the mythology of Caipora and some body modes of the dominant archetype of the southern state of Tocantins region, hick, which is the main group repeats the orality of this mythology. In this way, the Alchemy performance, of a hybrid format, discusses the relationship of human beings, animals and nature in the contemporary world.

Keywords: hybridity, ritual, theater.

¹ Técnica em Arte Dramática pelo IFTO (2012), licenciada em Artes Cênicas (2016) pela mesma instituição. Mestranda no programa de Comunicação e Sociedade na UFT, orientada pelo Dr. André Dermachi. Atriz e performer, colaboradora no curso de Filosofia e Cinema, na instituição UNIRG, desde 2013. Pesquisa em andamento sobre a cultura tocantinense e a performatividade dos corpos sociais. Contato: nayaralopesbotelho@gmail.com.

Este texto é o terceiro capítulo do trabalho monográfico intitulado “A PERFORMANCE ALQUIMIA: Conversações intercambiáveis entre Teatro, Antropologia e Filosofia” apresentado no Instituto Federal do Tocantins, que pesquisou a montagem de uma performance híbrida e a relacionou a certas mitologias e arquétipos que compõem a identidade cultural do sul do Tocantins. Utilizando-se da mitologia do Caipora², a performance tem como eixo principal de discussão e ação o desgastado relacionamento entre o ser humano e a natureza, assim como a falta de sensibilidade do mesmo no tratamento dos animais.

Diante de tantos casos de violência, que por serem recorrentes acabam se destinando ao local do esquecimento e do sem-rostro, a montagem desta performance foi um grito em direção ao despertar da condição humana e o seu inglorioso futuro. Portanto, ao entender que o artista, segundo Cohen (2007, p. 87), “é antes de mais nada um relator de seu tempo. Um relator privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo, mas não conseguem materializar em discurso ou obra, a montagem e a apresentação da performance teve como principal intuito a sensibilização e a reflexão do caminho que a humanidade está a trilhar.

Por isso, muitas vezes, durante a escrita do trabalho ficava me perguntando como seria se Cohen tivesse um encontro com o pai da performance, Artaud. Talvez eles conversariam sobre o papel do artista ou talvez o assunto debatido seria o papel da arte na atualidade. Independentemente do que ou do como seria esse encontro, uma coisa podemos apreender de todo o pensamento desses autores e artistas: que a arte é vida.

Por conseguinte, a imaterialidade que ambos trabalham, seja ela de qualquer natureza, propõe que seja colocada em cena exatamente o que Artaud diz quando fala do teatro alquímico em sua principal obra: é necessário “fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado” (ARTAUD, 2006, p. 54), de modo que se reencontre a vida, essencial objeto do teatro.

Tudo aquilo que me atravessa, que me consome, que não é possível decifrar com palavras ou similitudes, deve ser materializado no teatro, e isso é algo de propriedade do artista e papel do mesmo recontar a situação do tempo espaço em que se está inserido. Por assim dizer e acreditar,

² O mito do caipora é um mito regional que diz que há no mato um ser animalesco muito parecido com um índio que possui cabelos por todo o corpo, vive montado em um caítitu grande. Sua missão é cuidar dos animais do mato, não permitindo que os caçadores os atinjam. O mito também diz que o Caipora se agrada quando os caçadores lhe deixam fumo, o que faz com que os mesmos obtenham boa sorte em suas caçadas. Quando contrariada Caipora pode se tornar agressiva com os caçadores.

segue-se o pensamento de Artaud quando o mesmo diz: “E é justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, a reencontrar a vida.” (ARTAUD, 2006, p. 5)



Foto tirada durante as filmagens do curta Alquimia. Por Manuel Ataíde.

Alquimia é um processo, está apenas em uma fase inicial de mais pura experimentação. Assim como os grandes alquimistas faziam diversos experimentos químicos para tentar chegar ao ouro puro e ao elixir da vida, essa obra também está na mesma posição.

Sua temática essencial, ou como chama ARTAUD (2006), “o drama essencial da obra”, é a questão ambiental em que os seres humanos hoje estão imersos, sua forma grotesca e brutal de relacionamento com os animais e com os recursos disponíveis. Esse drama é tratado inicialmente como o grito de revolta e de assombro de Caipora, o pai do mato, mito bastante conhecido e fundacional na região nortense.

[...] se colocarmos a questão das origens e da razão de ser [...] do teatro, encontraremos de um lado, e metafisicamente, a materialização ou antes a exteriorização de uma espécie de drama essencial que conteria de um modo simultaneamente múltiplo e único os princípios essenciais de todo drama, já orientados e divididos, não o suficiente para perderem sua natureza de princípios, mas o suficiente para conterem de modo substancial e ativo, isto é, cheio de descargas, infinitas perspectivas de conflitos. (ARTAUD, 2006, p. 52)

A identificação com tudo o que é trabalhado nesta performance não se dá apenas pelo fato de serem mitos que escutei desde a infância, mas com um valor que em meu seio familiar íntimo me foi passado de forma muito sensível: o apreço e o cuidado que devemos ter com os animais. Esse é o meu drama essencial. É aquilo que, há 22 anos, nunca deixou de ser extremamente sensível a mim e ao meu núcleo familiar. Aquilo que, assim como o teatro, não há uma explicação para existir, pois simplesmente existe!

Essa sensibilidade é o que sempre me traz à vida, me faz de fato sentir o quão sensível e frágil é a zona emocional humana. O intuito principal desta performance foi proporcionar uma rede de intenções emocionais e sógnicas³ ao público para a sua sensibilização e, até mais do que isso, sua cura por eventuais *kátharsis*⁴. É proporcionar a experiência de, nem que seja por um instante, penetrar a dimensão imaterial de sua existência, ou seja, a quebra do homem cartesiano, a dicotomia entre alma e espírito, como disse MERLEAU-PONTY (1999, p. 253): “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas”. É fazer a recepção teatral mergulhar na imensidão das ações e sua rede de sentidos e implicações. É uma tentativa de dar forma a um montante de sentimentos e intensidades que, consciente ou inconscientemente, está dentro de cada um de nós. A degradação ambiental é um tema comum a todos, pois é algo que está enraizado não somente em nossa cultura nacional como também em nossa vida cotidiana.

³ O signo, objeto de estudo da semiótica, meio pelo qual toda informação é trabalhada, “é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto.” (SANTAELLA, 2005, p. 90). Portanto, ele é o responsável por representar ou até mesmo substituir qualquer coisa no lugar de outra coisa. O signo nunca consegue representar seu objeto de forma total, o mesmo vai até uma certa capacidade de entendimento, a apenas um certo nível de modo representativo que nunca chega a sua totalidade. O signo usa de sua capacidade elucidativa para representar algo a alguém, assim quando dirige-se a uma determinada pessoa “cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido.” (PIERCE, 2012, p. 46).

⁴ O termo provém do grego “*kátharsis*” e é utilizado para designar o estado de libertação psíquica que o ser humano pode vivenciar. Para Aristóteles, o teatro tinha a capacidade de libertação, pois quando se via as paixões representadas, conseguia se libertar delas. Essa purgação ou purificação tinha o nome de *catarse*, que era provocada no público durante e após a representação de uma tragédia grega. A *catarse* era o estado de purificação da alma experimentada pela plateia através das diversas emoções transmitidas no drama. Disponível em <http://www.significados.com.br/catarse/> acesso em 31/01/2016.



Foto tirada durante as filmagens do curta Alquimia. Por Manuel Ataíde.

Desse modo, toda a rede de intenções, intensidades e conflitos está ancorada em uma forma teatral que não segue a antiga estrutura aristotélica presente no livro “A poética”, de Aristóteles (2010). Busca-se em *Alquimia* uma linguagem teatral pertencente aos *afectos*, linguagem essa que “circula na sensibilidade” (ARTAUD, 2006, p. 103) e que, o mais importante, possa “antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 101). Portanto, algo que nos seja comum, que seja capaz de dialogar com todos no mesmo nível emocional.

O texto oral da performance foi concebido como um veículo de significação. Quando o corpo e suas extensões não forem suficientes para emitir mensagem, a fala existirá. Assim como Artaud (2006), penso que o teatro pode sim ter falas, vozes e palavras, mas não pode se sujeitar a elas, assim como sempre se tem submetido o teatro textocentrista. Uma ideia é trabalhada para seus diversos fins, sou fascinada no retorno ao ato original que Artaud sempre evocou, a sua essência principal, aquilo que foi deixado de ser trabalhado por inúmeros motivos.

Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. (ARTAUD, 2006, p. 102)

Artaud não era adepto da vertente realista do teatro, mas acreditava na realidade emocional, ou seja, tornar tudo verdadeiro, não com fins de estética, de cenário, mas sim de vivência, de experiência, de retorno às origens. Dessa forma, estamos falando do teatro da crueldade, teoria que diz que o teatro é muito mais do que o texto nele contido, dos gestos, da voz. Ele é, antes de tudo, vida, excitante e exaltada. E tudo na vida é crueldade, pois se rompe com muitas coisas o tempo inteiro para se sobreviver.

Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar. [...] A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. (ARTAUD, 2006, p. 96; 118)

A crueldade não se alicerça em ações ou imagens fortes compostas de sangue ou dor humana, mas sim de “assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude características de nossa época” (ARTAUD, 2006, p. 143). Aquilo que seja obrigatoriamente comum a todos e que todos sejam capazes de sentir. Por isso, a realidade que se discute é uma realidade que “contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p. 97). Então, reportar tudo ao mundo onírico também não é errôneo, mas as sensações devem ser fiéis à verdade de forma absoluta.

Colocando, portanto, a sensibilidade sob uma ótica mais explícita e original possível, iremos ressignificar esse homem contido, totalmente racional, ou como diria Artaud, que a sociedade fabricou, o homem psicológico. Evoca-se, então, o homem emotivo, ou homem total para Artaud, através do toque na sua estrutura íntima e recalcada, naquele lugar que se nunca antes o mesmo adentrou irá adentrar para de fato sentir, naquele lugar “de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração”. (ARTAUD, 2006, p. 95)

Quando analisamos a estrutura do teatro da crueldade com a estrutura aristotélica, notamos que a disposição das três unidades de ação (tempo, lugar e ação) já está de certa forma obsoletas. Já não há a obrigatoriedade dos meios, modos e objetos como antes se dava. A ação que está em voga, nessa tendência, é o corpo como linguagem e som. O objeto é uma forma de extensão corporal. Não há normas estruturais a serem seguidas. A única que é irrevogável é a imaterialidade espiritual, a metafísica da carne humana como afirmação do “ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 2006, p. 7).

As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras. Mas o espaço atoador de imagens, repleto de sons, também fala, se soubermos de vez em quando arrumar extensões suficientes de espaço mobiliadas de silêncio e imobilidade. (ARTAUD, 2006, p. 98)

Um ponto crucial para a performance Alquimia, a partir da ruptura com um teatro que foi sacralizado em uma estrutura textocêntrica, é a tensão com que foi pensada para que houvesse uma boa articulação do mito fundacional e todos os signos presentes. A tensão dramática é aquele elemento que une uma coisa na outra para que haja um efetivo diálogo dos corpos ou forças/intensidades envolvidas. Desse modo, a tensão, na visão dramática, “é um “fenômeno estrutural que liga entre si os episódios da fábula e, principalmente, cada um deles, ao final da peça”. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 19)

Tensão é uma dinâmica que articula a comunicação e interação conflituosa entre corpos e forças. Surge como diferença quantitativa e qualitativa de potencial entre corpos, forças e formas concretas ou abstratas. Os corpos geram tensões e, ao mesmo tempo, as tensões engendram o estado dos corpos. [...] Tensão é a entrelinha, o elo invisível, atmosfera, energia subentendida entre gestos, sons, silêncios, ideias, imagens, palavras, objetos, pessoas. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 52)

Assim, tendo seu início na vontade de tensão que o artista/performer iniciou através do seu desejo em deprender as intensidades e técnicas cabíveis, tensão é o desejo em viver e acurar todas as possibilidades de interpretação que o drama essencial escolhido proporciona. Portanto, surge da:

[...] vontade de conflito e de diferença, é a base do eterno originar, ou seja, da potência criativa do performer. Vontade de tensão significa vontade de contato e a afirmação do potencial transformador decorrente do contato. Procura-se a tensão com a convicção de que a quantidade da tensão é que determinam a qualidade de todos os gestos e ações, todas as emoções, todos os fatos e experiências. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 54)

Assim sendo, posso dizer que é a busca pelo aprimoramento, é a certeza de que o que está fazendo é o seu devir, a sua transcendência e a forma de contradizer e reprochar o mundo. Tensão sempre está situada em um lugar que não é possível encontrar, pois está no ent(r)e, assim

como diz os criadores da Taanteatro Companhia⁵, BAIOCCHI; PANNEK (2007), e que tem sido fonte de inspiração e estudo coreográfico.

Em vista disso, como a tensão “gera, sustenta e exprime o conflito, não o soluciona” (BAIOCCHI, 2007, p. 63), ela se instala no ent(r)e que é tudo o que acontece *no* e *ao* corpo, a sua relação entre dois corpos, sejam objetos ou pessoas, em suma acampa na constituição de intensidades de um corpo para a Taanteatro Companhia.

O entre existe não somente entre um corpo e outro, mas também no interior do corpo, em seu processo constitutivo, e nesse sentido a natureza paradoxal do corpo é corporal e incorporeal ao mesmo tempo. Não existem somente meios entre corpos, mas o próprio corpo é também um meio habitado por meios. (BAIOCCHI, 2007, p. 56)

Faço aqui uma ressalva de grande relevância que encontrei nesse processo de estudo. Sempre pensei que meu corpo não seria capaz de encontrar e exprimir uma rede de intensidades ou simplesmente ent(r)es que sempre desejei, devido a sua forma ou falta de preparo. Tem-se sempre em mente que, para ser performer/atriz, deve-se ter um corpo musculoso, flexível e sempre capaz de responder aquilo que o diretor pede. É imposto que para isso não basta só ter a fé cênica, mas preparações físicas baseadas em grandes esforços, assim como que os pedidos do diretor será algo extremamente dificultoso.

Não se pretende aqui desfazer dos inúmeros trabalhos de preparação de corpo e elenco presentes na atualidade, mesmo porque, a própria Taanteatro Companhia possui técnicas e métodos de preparação de ator extremamente importantes. Entretanto, foi com a mesma que descobri que todo corpo pode sofrer devir, todo corpo possui intensidades, todo corpo é um processo.

Como disse anteriormente, sempre me foi dito que o corpo deve estar pronto para poder trabalhar, mas aprendi posteriormente que o corpo é um processo, assim como qualquer trabalho que se dá início. O corpo se transforma, se descobre a partir do momento em que um acontecimento se dá. Logo, “acontecimentos são incorporais e resultam das misturas dos corpos. O acontecimento é sempre dois ao mesmo tempo, não sendo nem um nem outro, mas seu resultado comum”. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 58)

⁵ Taanteatro Companhia é um grupo brasileiro de atores, performers e bailarinos dirigidos por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, que possui seus próprios métodos de trabalho como rito de passagem, ent(r)e, mandala de energia corporal, entre outros.

Assim como Artaud e a Taanteatro Companhia discordam desses “tipos fechados” de fazer teatral, consegui por fim aceitar e entender que meu corpo não deixará de ter um grande potencial, mesmo não tendo acesso ao treinamento corporal de atores que possuem anos de experiência, que ele não deixará de cumprir seu papel de comunicação cênica que tanto se almeja, ou simplesmente não conseguirá nada realizar em cena devido à sua forma. Visto que, se tenho vontade de tensão, consciência e uma preparação que outrora julgava ser arcaica e insuficiente, terei tensão, pois estabelecerei relação com outro corpo, seja material ou imaterial.

Aparentemente fixos e idênticos a si próprios, os corpos participam de uma ininterrupta mudança material, de intensidade e de significações, mesmo que não nos apercebamos disso. O corpo em tensão pentamuscular não tem limite, extensão nem identidade definidos ou definitivos. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 67)

Desfrutando disso, desenvolvi uma ação cênica que, devido à tensão que é engendrada, houve conflito que, no caso de Alquimia, é a própria ação e as relações humanas com o meio ambiente e com tudo aquilo que possui vida além de si mesmo, sempre com o enfoque da crueldade, inspirando-se no teatro e na ideia de peste de Artaud. Assim colocando, o teatro como fator de cura pelo reconhecimento daqueles que o assistem, reconhecimento que tira da ignorância e leva até o conhecimento e consciência (ARISTÓTELES, 2010).

O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. [...] O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. [...] Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; [...] convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 2006, p. 28)

Futuramente, tenho a intenção de que esse experimento se estruture em um espetáculo coreográfico, para que assim possa circular por outros olhares, o que irá permitir novas intensões a se engendrarem na coreografia das cenas. Do mesmo modo, que seja inserido pequenos textos para reforçar o objetivo de atingir o âmago transcendental humano, puxar as verdades escondidas e finalmente conseguir despertar nervos e coração, e assim promover, dessa forma, uma reconciliação com o universo. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007)

Inicialmente, Alquimia surge como um embrião, que estando em fase de gestação ainda, está se definindo para assim encontrar sua forma. Então, enquanto performance Alquimia, terá um caráter isolado, independente e experimental, assim trabalhando uma determinada ritualidade indígena que não terá determinismo de nenhuma tribo específica. Seus objetos cumprirão a função de extensão corporal, assim compondo a cena ritualística inserindo, quando necessário, a atmosfera mística e mítica que o próprio mito de caipora contém.

Em vista disso, entende-se por performance uma ação dramática ou simplesmente uma forma teatral que não segue as estruturas aristotélicas, que aconteça em um determinado local e em um determinado momento. Sua ação, ao vivo, “reforça uma das características principais da arte de performance e de toda a live art, que é o de reforçar o instante e romper com a representação” (COHEN, 2007, p. 66).

Na visão de Schechner (2003), a performance é qualquer ação humana, individual ou coletiva, que tenha uma função e relação que seja explorável, que tem uma característica principal: a restauração de um comportamento. Esse comportamento não é esporádico, mas sim realizável mais de uma vez, algo que pode ser “aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado” (p. 35). Desta forma, realça um diálogo narrativo ou personificado, com seres ou forças transcendentais. (p. 32)

Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance [...] significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos [...]. Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados. Comportamentos restaurados são comportamentos vivos [...] podem ser rearranjados ou reconstruídos; eles são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico...) que os levou a existir. Eles têm uma vida própria. A verdade ou fonte que originou o comportamento pode ser desconhecida, perdida, ignorada ou contradita – mesmo quando essa verdade, ou fonte, está sendo honrada e reconhecida. O modo como os pedaços de comportamento foram criados, achados ou desenvolvidos, pode ser desconhecido ou oculto, elaborado, distorcido pelo mito ou pela tradição. Comportamentos restaurados podem ser longevos e estáveis como os rituais, ou efêmeros como um gesto de adeus. (SCHECHNER, 2003, p. 29; 33)

Devido a seu caráter sígnico, a performance tem uma natureza de constantes rompimentos, é aquilo que me atravessa, que não permite que eu permaneça quieta ou inexpressiva. Assim, Cohen (2007, p. 66) diz que “muitas vezes o espectador não ‘entende’ (porque a emissão é cifrada) mas ‘sente’ o que está acontecendo”. Cohen entende a performance

como uma codificação de sensações e temas diversos, sempre com um olhar diferenciado do que comumente se olhava. É um olhar relutante de formação de realidades.

O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano. Essa busca é uma busca ascética talvez, a do encontro do artista, criador, com o primeiro criador. (COHEN, 2007, p. 62)

A performance é uma constante busca de elevação individual, não há necessariamente a construção de um personagem, mas sim um performer, e há muito mais de pessoa do que de ator nisso, segundo Baiocchi e Pannek (2007, p. 205, notas): “O performer é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador”. Assim sendo, Alquimia é uma tentativa de materializar aquilo que me agride, me enoja diante do tema animais e meio ambiente e, ao mesmo tempo, imaterializar toda essa agressão.

Jung, em seu livro *A natureza da Psique*, disse que a consciência é “um órgão de orientação em um mundo de fatos exteriores e interiores. Antes de tudo ela consta que algo existe” (JUNG, 2007, p.32). Desse modo, ele a entende como sensação, onde ocorrem as ideias, os pensamentos, ou como ele mesmo diz, as percepções. Assim, há na consciência outra capacidade, a interpretação, que é o entendimento, onde se processa e se constrói o plano de imanência, há a assimilação. O que dá início a uma outra possibilidade. O sentimento, coloca o sujeito e o objeto em tão estreita relação, que o sujeito deve escolher entre a aceitação e a recusa. (JUNG, 2007)

O que permite que entendamos a obra de arte como uma forma conhecimento, visto que a mesma nos permite pensar, agir e também sentir. Pessoalmente acredito que esse é o maior objetivo do teatro, antes de tudo: sentir. Um espetáculo cênico deve ter os princípios de compreensão para que haja a recepção teatral por parte do público, mas assim como Artaud desejava alcançar, o teatro deve antes de tudo transpassar os sentimentos dos espectadores.

Se o teatro é realidade ou ilusão, se deve ser compreensível ou não, se foi belo ou o contrário, isso é uma discussão para futuros estudos. Neste momento, apenas é fundamental entender que, além de uma manifestação cultural, uma forma de conhecimento, o teatro é umas das formas mais elevadas de se chegar a emoção humana através do próprio homem.

O ser humano, com todos os seus conflitos e crueldades, necessita de um devir que o faça transcender o nível material e esquizofrênico da atual sociedade. Por isso, não deve rejeitar nada, assim como Jung disse, o sentimento permite a sua aceitação ou a recusa, deve-se agregar toda a história, a cultural, os mitos, as experiências e as reterritorializações disponíveis.

Alquimia seguiu esse princípio, usando a própria performer como signo para chegar ao interpretante (o público), o objeto (o drama essencial) escolhido para essa obra: o impacto do ser humano na natureza. Com isso, a performance, além de ser um caminho escolhido para futuras linhas de pesquisa em hibridismo, performance e corporeidade, ela foi de modo geral, uma “busca de desenvolvimento pessoal [...]” (COHEN, 2007, p. 110). Alquimia encontrou no teatro híbrido (que no caso, foi composto pela dança, música e artes visuais) a constante e frenética “busca de afirmação do dançarino como indivíduo, mas também como corpo coletivo [...]”. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 40)



Foto tirada pela espectadora Cleide Rodrigues durante a performance no IFTO.

A vontade de criar, quando se encontra com o ato criativo, gera o simples realizar, que antes de tudo é arte, assim, permitindo que o “artista” sempre se refaça, se recrie, se descubra e se desvele dentro de sua existência no teatro. Baiocchi e Pannek (2007, p. 33) dizem que “A analogia entre vida e necessidade [...] e o fato de destinar seu teatro ao devir necessário implica a afirmação desse devir e a tentativa de colocar-se em sintonia com ele”. O que, sem dúvida alguma, é a formação do artista, a busca por territórios desconhecidos de sua realidade.

A ritualização

No processo de estudos e reflexões da performance Alquimia, ficou nítida que sua característica mais marcante é a ritualização. O ritual empregado em Alquimia não é de caráter formalizado e específico de uma tribo ou manifestação cultural específica. Preferiu-se que a ritualização seguisse outros princípios norteadores que não se estruturasse em uma determinada etnia indígena.

Foi decidido que a melhor forma de trazer o ritual para a performance seria através da testemunha ocular e do próprio caráter mítico e místico que a atriz-performer iria desempenhar. Comumente, se tem a ideia de que teatro ritual é aquele que abandona todas as formas convencionais de texto para aderir às formas animais e primitivas dos primeiros homens da humanidade, característica essa que Grotowski também se atentou e percebeu em seus trabalhos, que quando se traz para a encenação o ritual, surgem equívocos sérios como gerar a espontaneidade no público, o que acarreta “a espontaneidade desordenada, histérica, semelhante ao rolar no chão, às convulsões, ao caos [...]” (GROTOWSKI, 2007, p. 127)

Desse modo, preferiu-se experimentar uma outra forma de ritual, onde a espontaneidade seja a conjugação primária de um fenômeno teatral ordenado entre a ação teatral e a presença do público, onde o ator-performer deixa de ser *duo* e se torna *um* através da sua encenação, o seu desvelamento se mostra com a atuação que transcende o instante presente e se funde a sua existência espiritual, sua essência, ou seja, o desencadeamento da ação total que, para Grotowski, é o estopim do ritual:

[...] talvez quando abandonamos a ideia do teatro ritual, recuperamos esse teatro. [...] em desacordo com vocês mesmos, estão diante de um fenômeno que tira origem da terra, dos sentidos, do instinto, das fontes, até mesmo das reações das gerações passadas, mas é ao mesmo tempo iluminado, consciente, controlado e individual. Esse fenômeno humano, o ator que está diante de vocês, ultrapassou o estado da própria cisão. Não se trata mais de atuar, eis porque é um ato [...]. (GROTOWSKI, 2007, p. 134)

Além disso, esse ritual que está expresso na performance apresenta as características que Cohen afirma, sendo a principal delas o avizinhamento com a mística, contendo também a “forma pela qual se dá a relação com o público e com o espaço” (GROTOWSKI, 2007, p. 84), onde a sua configuração permite que o público se mova “tanto para observar quanto para se “defender” dos avanços da “criatura” e a “situação de imprevisto”.



Foto tirada por uma espectadora durante a performance

Grotowski percebeu que ritual não é colocar os espectadores na mesma ação do espetáculo, que isso além de poder gerar problemas no desenvolvimento da ação do ritual, pode gerar até mesmo uma carga energética mal administrada pelo público provocando a histeria. Então, o mesmo afirma que o público não pode sair de seu estado consciente, sendo o tempo inteiro uma testemunha daquele instante. Sobre isso, também afirma Cohen que a comunhão entre espectador e a ação teatral, deve ser mantida pelo “evento da performance [que] acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu” (COHEN, 2007, p. 98).

A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. [...] A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece, do início ao fim, e guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela [...] – ou seja, não esquecer, não esquecer custe o que custar. (GROTOWSKI, 2007, p. 122 e 123)

Destarte, a ritualização que Alquimia se configurou se estabelece na partitura corporal que a performer desempenhou, sendo assim mítica, correlacionada com as características antes apontadas por Cohen e Grotowski.

O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência [...]. Deveria reencontrar os impulsos que fluem do profundo do seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo[...]. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno [...] é o tempo presente. (GROTOWSKI, 2007, p. 131)

Vale ressaltar que o ritual que verdadeiramente se busca, na performance trabalhada, é que o drama essencial contido na obra ultrapasse as barreiras do cenário, do figurino e adereços e chegue ao corpo da performer. Desse modo, não será apresentado apenas um programa performático, mas antes de tudo um ritual humano “através do ato, não através da fé”. (GROTOWSKI, 2007, p. 135).

A musicalidade

Principais embasamentos, Lima (2006) e Schafer (1991), permitem pensar a musicalidade presente em Alquimia como uma performance musical. O interesse não se dá apenas na execução perfeita de todos os elementos utilizados, como a voz enquanto expressão animalesca e a percussão do pau de chuva e adereços contidos no figurino.

A interpretação musical presume uma ação executória que se reveste de um sentido hermenêutico, já a prática musical traz para si preocupações mais mecanicistas. A *performance musical*, no entanto, integra esses dois mundos, ela faz emergir a função tecnicista dessa prática musical e a obra musical propriamente dita, mas também, transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com o intuito de revelar relações e implicações conceituais existentes no texto musical. (LIMA, 2006, p. 13)

A performance na música é compreendida como “fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante” (LIMA, 2006, p. 15). Desse modo, não se permite de forma total a escusa das propriedades musicais, como harmonia entre outros, entretanto se dá uma maior atenção a interpretação da música e seu contexto, como por exemplo, a expressão e interpretação própria do executante.



Foto tirada por uma espectadora durante a performance

A performance que Alquimia acolheu parte inicialmente de uma paisagem sonora⁶ da mata, sem nenhuma interferência humana, apenas os seus sons cotidianos e característicos, sendo assim tipificado por um som fundamental⁷. Foram introduzidos sucessivamente sons de animais típicos do cerrado, interpretados pela própria performer, havendo, por fim, a recitação textual de sua própria autoria com a voz de sua personagem, Caipora.

Assim sendo, a performance possui toda uma característica regional, como diz Lima (2006, p. 20): “A performance pensada como a arte de interpretar exige um pesquisador mais afeto às questões da interpretação propriamente dita, com todos os seus questionamentos filosóficos, psicológicos, históricos e socioculturais.”

A musicalidade escolhida foi com atributos indígenas sem nenhuma distinção específica de etnia. Assim, a música “não é vista como um evento estético, e sim ritualístico, em que a fidelidade interpretativa não tem muito significado. A música aqui é criada e recriada no momento da execução e o público participa dessa criação.” (LIMA, 2006, p.48)

⁶ Segundo SCHAFER (1991, p. 214) é uma paisagem sonora é um conjunto de sons ouvidos num determinado lugar, ou seja, um ambiente sonoro.

⁷ Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. (SCHAFER, 2001)

A música passa a conter eventos sonoros, conforme Schafer (2001) enuncia que é o som que “possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar” (p.27). Á vista disso, a voz se torna uma extensão real de boa parte da imaterialidade contida na obra. Assim como Grotowski pensa a respeito, a mesma além de ter acepção particular, dispõe a função de um órgão e, para Artaud, a voz, além de órgão, possui e permite uma natureza instrumental à obra.

Artaud, segundo Roubine (1998), buscava uma energia sonora em seus espetáculos, energia essa trabalhada por Grotowski em seus atores. Este recusava todo tipo de interferência que excedesse a competência humana, natureza que vem de sua teoria do teatro pobre. Entretanto, Artaud não negava tais interferências, pelo contrário, se preocupava em elaborar uma intrincada musicalidade que proporcionasse uma atmosfera que alvejasse o público.

Desse modo, a performance foi iniciada e conduzida até o seu término por uma forma de passeio auditivo⁸, no qual o público chega e, além de apreciar a instalação ao redor e se imergir em toda aquela situação, é “acordado” pelos sons que são executados no local, proporcionando e tecendo naquele instante presente uma atmosfera teatral e experimental.

O hibridismo

A performance trilhou um caminho conceitual, histórico e cultural híbrido. Desse modo, a obra artística também é uma composição híbrida que permeia as mais diversas linguagens como a música, o teatro e as artes visuais, trabalhadas através de instalações e vídeo projeções, para chegar enfim, a sua rede de intensões pretendida.

Por último cabe lembrar, no tocante à concepção e atuação que é impossível falar-se de uma linguagem pura para a performance. Ela é híbrida, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma releitura, talvez a partir da própria ideia da arte total, das mais diversas – e às vezes antagônicas – propostas modernas de atuação. (COHEN, 2007, p.108)

Toda a identidade artística e conceitual elaborada integrou um pouco de cada coisa até formar uma nova identidade. É essa a marca principal de Alquimia. Assim como a própria

⁸ Um passeio auditivo é simplesmente um passeio concentrado na audição. (SCHAFER, 2001)

ciência alquímica, que mistura diversos elementos para chegar a algo novo, ou, como o próprio termo em latim diz, *sui generis*.



Momento inicial da performance, o público chegando e se deparando com o vídeo performance.
Foto tirada por Cleide Rodrigues.

Lógico que Alquimia não é ou foi a única performance que trabalhou o hibridismo. Entretanto, na formação artística da performer, foi algo marcante, único. Assim como diz Bártolo (2007, p. 192), “equivale a reconhecer que a identidade é intersubjectiva; equivale a reconhecer que a identidade é dada num plano de imanência”. Assim sendo, o plano de realidade que foi construído foi um plano híbrido que não descarta nada, que entende que tudo o que foi e está acontecendo integra seu âmago.

A eficiência do performer depende do interesse permanente em questionar seus códigos de atuação. O que desencadeia e estabelece um ato original, novo, é a vontade de tensão, mesmo sem intenção preestabelecida, mas rica em sensações que se formam no coração e na libido. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 54)

A performance foi de fato um grande desafio que, por muitas vezes, me fez pensar a respeito do como gerar algo espontâneo, que não negasse a história tocantinense, assim como, os mitos e contos orais que permeiam a nossa imaginação. Desse modo, foi necessário desconstruir toda a estrutura social que molda o corpo, esquecer a estética corporal que está em voga, do mesmo modo como voltar a observar a anatomia dos animais regionais. Com isso, pude entender que não somente a obra de arte é híbrida, mas antes de tudo o corpo.

A herança dos bandeirantes, dos indígenas, dos animais, tecnologias presente na pós-modernidade, lixos e desgastes ambientais diversos, tudo foi uma fonte de reterritorialização corporal, que nega antes de tudo esse ser humano consciente e normativo que vivemos em nosso cotidiano.



Referências

- ARISTÓTELES; **Arte poética**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2010.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang; **Taanteatro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- BÁRTOLO, José. **Corpo e Sentido** – Estudos Intersemióticos. Livros LabCom. Covilhã, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. **A natureza da Psique**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- LIMA, Sonia Albano de (org.); **Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. RJ: Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. SP: Fundação Editora da UNESP; 1991.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. SP: Editora UNESP, 2001.
- SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética. n. 12, p. 25-50, Ano 11, 2003.

Recebido em 15/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017