

**PERFORMANCE OU TEATRO?
quando os discursos atravessam os procedimentos**

**PERFORMANCE O TEATRO?
cuando los discursos cruce los procedimientos**

**PERFORMANCE OR THEATER?
when the speeches crossing procedures**

Ludmila de Almeida Castanheira¹

Resumo

Este artigo dedica-se a reflexões geradas pelo workshop “Exercícios para artistas Rebeldes”, ministrado no Brasil pelo La Pocha Nostra (2015). A partir delas, faz recortes investigativos sobre procedimentos e discursos que circunscrevem performance e teatro em campos específicos.

Palavras-chave: Ato, La Pocha Nostra, representação.

Resumen

Este artículo teje reflexiones generadas por el taller “Ejercicios para artistas rebeldes”, conducido en el Brasil por el colectivo La Pocha Nostra (2015) y, desde ellas, se dedica a la investigación de los procedimientos y discursos que localizan el teatro y la performance en sitios específicos.

Palabras clave: Acto, La Pocha Nostra, representación.

Abstract

This article is dedicated to reflections generated by the workshop "Exercises for Rebel artists", taught in Brazil by La Pocha Nostra (2015). From them, do investigative clippings about procedures and speeches that circumscribe performance and theater in specific fields.

Keywords: Act, La Pocha Nostra, representation.

Dia 1: 25/03

O corpo humano como corpo político.

Estratégias – Ritos.

Cruzar fronteiras.

Explorar o espaço com o corpo e os sons.

Fechar os olhos, permitir-se o contato com o corpo alheio e o corpo do espaço.

Formar uma negociação com ao menos outros dois corpos.

¹ UNICAMP: doutorado em Artes da Cena (2016) em processos e poéticas da cena. Professora do curso de Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro: Universidade Estadual de Maringá. Organizadora dos Festivais de Apartamento; performer.

Imaginar qual é a imagem formada.

Abrir os olhos.

Um corredor com colegas de ambos os lados, que nos amparem.

Correr com os olhos fechados.

Correr com os olhos fechados e de costas.

Fazer uma travessia com os olhos fechados, empreendendo a ação que lhe for mais urgente neste momento.

Caminhar pelo espaço buscando estabelecer contato visual com a pessoa que lhe parecer mais diferente de você.

Olhar para os olhos dela (se ela aceitar o convite).

Trocar de roupa com ela e permanecer assim até o fim dessa sessão.

Fechar os olhos.

Abrir e trocar algumas palavras sobre.

Caminhar pelo espaço em busca de alguém que se conheça.

Estabelecer contato visual.

Além dos olhos, encontrar um segundo e terceiro ponto a observar no corpo alheio.

Fechar os olhos.

Abrir e trocar algumas palavras.

Fazer contato visual com a pessoa mais parecida com você.

Deixar que o corpo se ative de acordo com o olhar.

Fazer pausas conjuntas para observar a situação estabelecida.

Dia 2: 26/03

Alongamento/aquecimento.

Um círculo, Guillermo ao centro, pergunta “Meu corpo é...”, ao que respondemos aleatoriamente.

No dia anterior, nas mesmas condições, Guillermo perguntava “Performance é...”

“Meu corpo não é...”

“Minha casa é...”

“Minha casa não é...”

Permanecer por cinco minutos observando o espaço.

Deixar-se chamar pelo espaço.

Explorar uma porção do espaço com o corpo e tudo o que emana dele: sons, excreções...

Fechar os olhos e seguir com a exploração.

Encontrar outros corpos e estabelecer com eles acordos de exploração.

Antes de abrir os olhos, imaginar onde está e quem são as suas “vizinhas”.

Abrir os olhos.

NÃO PERDER DE VISTA A “TERNURA RADICAL”.

Fazer duplas, olhar nos olhos.

Dos olhos, estabelecer um outro ponto para o qual dirigir o olhar no corpo alheio.

Com o tempo, estabelecer um terceiro ponto de contato com o olhar no corpo alheio.

Variar níveis e distâncias.

Atentar-se a momentos que pareçam interessantes.

Fazer pausas para retê-los.

Tem sido tudo tão intenso, louco e familiar ao mesmo tempo. Vários exercícios comuns ao teatro, mas, de verdade, uma troca, compromisso e criatividade dirigida que nos põe, todos juntos, nele.

E respeito. E aceitação. “Ternura radical”, como diz Guillermo com seus dois olhos e corpo como sentinelas incansáveis de todos nós, vinte performerás fundando, para além da utopia, de fato, espaços horizontalizados de criação.

A incredulidade cínica dos meus trinta anos sendo posta à prova constantemente, assim como minha autoimagem. Paradoxalmente, tem sido tempo de aprender a dizer não na mais sincera construção possível. Porque não há espaço para “querer agradar”. Talvez, numa síntese reducionista, seja possível dizer que o trabalho é sobre aceitação de si e do outro. Não como terapia ou docilização, mas como potência de recombinação entre nós.

Dia 3: 27/03

Alongar, soltar o corpo.

Nós em círculo, Guillermo ao centro com as provocações.

“Hoje eu quero ultrapassar a fronteira...”

“Me levanto e luto contra...”

Em duplas: alguém de olhos fechados enquanto a outra pessoa explora seu corpo.

Ajudar sua dupla a estabelecer um movimento repetitivo.

Observar como sua dupla se apropria dele.

Dar estímulos para que sua dupla crie um segundo e um terceiro movimento repetitivo.

Observar a “coreografia ambulante” que a pessoa realiza de olhos fechados.

Cuidar para que a pessoa não se machuque em seu deslocamento de olhos fechados.

Devagar, acercar-se dela para ajudá-la a parar.

Trocar as funções na dupla.

Agora, quando a “coreografia ambulante” estiver estabelecida, a pessoa pode abrir os olhos e relacionar-se com as demais.

Duplas sentadas em cadeiras.

Fazer contato visual.

Um toque, uma pausa.

Continuar até que os movimentos se desenvolvam em continuidade, usando ou não as cadeiras.

Variação: a dupla recebe objetos (“props”) que pode ou não agregar ao trabalho.

As reflexões desenvolvidas neste artigo foram elaboradas a partir da vivência com o grupo La Pocha Nostra entre 25 de março e 01 de abril e 2015. O grupo esteve em Santos (SP), por iniciativa do SESC, como integrante do projeto “CorposubCorpo”.

As descrições que abrem este texto são transcrições do caderno de trabalho elaborado durante a vivência com o grupo. As anotações em meu caderno de trabalho foram feitas durante os três primeiros dias de encontro. Depois disso, a separação entre integrar e observar o trabalho parece ter perdido o sentido e o lugar.

O La Pocha Nostra é formado por mexicanas, canadenses e estadunidenses, e toma as fronteiras (linguísticas, culturais, de criação) como mote. Fundado em 1995 por Guillermo Gomez-Peña, o grupo é uma das referências em performance na América Latina, e vem respondendo em igual intensidade aos tolhimentos impostos às pessoas que se situam à margem: mulheres, negras, homossexuais, *queers*, imigrantes, indígenas, crianças, trabalhadoras em regime escravo.

O SESC Santos selecionou vinte artistas para participar do *workshop* a ser ministrado pelo La Pocha Nostra, utilizando como material de eleição currículo e carta de intenções. A proposta inicial era de que duas artistas, participantes do *workshop*, integrassem a apresentação

“Mapa Corpo/rativo”, performada por Guillermo Gomez-Peña, Saúl Garcia Lopez e Jess Balitronica, trio de integrantes do La Pocha Nostra. A caoticidade bonachona de Guillermo convulsionou (mais uma vez) as estruturas institucionais quando ele estendeu o convite de participação na performance a todas as integrantes do *workshop*. Atitude que demandou do SESC, entre outras coisas, acomodações que nos permitiram “morar” em trios nos *flats* de um hotel, tornando ainda mais intensa a troca criativa entre nós.

A imersão proposta por Guillermo e as “Pochas” tomou os corpos, o espaço de trabalho e de convivência do SESC, a praça defronte ao prédio suntuoso que abriga a instituição, o trajeto até a praia, a mistura de areia e sal à beira mar, os botecos, a embriaguez, o sono, os sonhos. As sessões de trabalho duravam cerca de dez horas, ao final das quais, íamos todas, “las ‘Pochas’ y las ‘Changas’”, comer e beber enquanto conversávamos sobre elas.

É preciso sublinhar a ética das relações cunhadas neste convívio. A “ternura radical” proposta por Guillermo nos convidou ao cuidado entre nós, e “não” era um código respeitado com seriedade como limite às experimentações que estávamos dispostas a fazer. Guillermo ocupa habilidosamente o lugar de mestre. Não só por sua eloquência notabilíssima, mas por oferecer ouvidos e olhos atentos e sensíveis à nossa profunda cicatriz de degredadas: do mundo que nos cerca, das nossas relações, de nós mesmas. Guillermo é tão messiânico em sua abdicação de controle que cativar-nos e à nossa furiosa busca por pertencimento torna-se um imperativo.

O espaço destinado ao desenvolvimento do projeto CorposubCorpo era uma espécie de labirinto construído no estacionamento do SESC, composto de diversos ambientes com resíduos dos muitos trabalhos que se abrigaram ali durante um ano. Um complexo feito de paredes provisórias, pichações, uma arena coberta de areia, um cômodo revestido de flores de plástico, outro com uma sequência de esguichos instalada na altura um pouco acima de nossas cabeças, um balcão, pilastras removíveis, transparências, cheiro de combustível queimado, teto baixo, pouca luz e ventilação precária... Mas, sobretudo, um espaço onde a permissão para transgredir estava concedida, quase imposta.

De fato, em alguns momentos, a transgressão converteu-se mais numa ferramenta de trabalho que numa resposta maturada e reflexiva: parecia importante desconstruir, mesmo as bases que supúnhamos profícuas. Por vezes nos tornamos ciclos de problematização em série. Como se somente fosse possível criar se conseguíssemos tirar todas as coisas do patamar inquestionável.

Antes de chegar a Santos, cada artista recebeu uma série de recomendações, dentre as quais, levar consigo uma coleção de objetos propositivos, os “props”, como eram chamados pelas “Pochas”. No local de trabalho, todos estes objetos foram dispostos coletivamente em mesas cobertas por materiais já utilizados em performances, máscaras, peças singulares de roupa, dildos de todas as cores, formas e tamanhos, armas brancas e de fogo, perucas, instrumentos musicais e de jogos sadomasoquistas, adesivos, bonecas, máquinas de fazer bolhas de sabão, cocares, maquiagens, luzes pisca-pisca... Esta coleção idiossincrática nos acompanhou diariamente e havia especial cuidado ao final de cada sessão de trabalho em tornar a organizá-la para estarem disponíveis na sessão seguinte.

A partir do quarto dia, as sessões culminavam na construção de imagens auxiliadas pelos “props”. Primeiro as construímos umas nos corpos das outras, depois coletivamente, usando um ou dois corpos onde nos expressássemos em grupo e, por fim, criando *environments*: altares, consultórios médicos, ringues, mausoléus, reconfigurações espaciais em que os corpos figurassem como intensificadores das relações que denunciávamos.

As indicações de criação que recebíamos eram sempre sobre nossos incômodos, condições sociais em que nos víamos enredadas, as fronteiras que desejávamos cruzar, os movimentos que empenhávamos em resposta às normatizações e assujeitamentos. Guillermo, Saúl e Balitronica passeavam entre as nossas criações e nos apontavam formas de torná-las mais claras, mais pungentes, adicionavam ou extraíam ideias, apontavam as que mais lhes agradavam e discutíamos coletivamente se elas deviam permanecer ou não até as apresentações.

Foram admitidas fotógrafas para nos acompanhar com o compromisso de registrar o trabalho e não divulgar as imagens. E nossa obsessão narcisística evidenciou-se: fotografias e mais fotografias de nossas composições acumulavam a função de registro, recordação a se guardar das amizades fiadas, apologia às monstruosidades coletivas que nos colocavam em algum lugar melhor, mais humano, mais sensível que a sociedade doente que aceitamos existir, ao mesmo tempo em que aceitamos a ideia de que não só não fazemos parte dela como estamos em condições de destruí-la.

Certamente as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma

desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória (AGAMBEN, 2007, p. 58).

Éramos uma alcateia maldita, um bando de desajustadas que se reconhecem e vomitam imagens indesejadas. Adolescentes de novo, com mais do que um cartaz de banda na cabeceira da cama, Guillermo: um índio/sudaca/punk/xamã em carne e osso nutrindo nossas rebeldias desde o nome do *workshop*, “Exercícios para artistas rebeldes”.

Nos dias que se seguiram, escolhemos algumas imagens para deslocar pelos espaços do SESC e em quais deles as colocaríamos. Tínhamos o objetivo de testá-las na relação com outras pessoas além de nós, as envolvidas nos processos de criação. Usando máscaras de animais (galinha, vaca, porca, macaca), nos posicionamos no *playground* à cata das reações infantis. Alguém de nós deitou-se sob um dos brinquedos e cobriu o rosto com uma camiseta. Uniu as mãos no peito, como costumam preparar as defuntas a serem veladas. Segurava uma arma numa das mãos. As crianças atacaram a figura prostrada, tentaram tirar a arma de sua mão. Como ela não permitia, a chutaram e morderam enquanto diziam o nome da arma, composto de letras e números.

Mais e mais crianças surgidas de todas as partes se aproximaram. Alguém de nós pôs uma bíblia no chão e a “tocou” para uma delas. Logo se estabeleceu um jogo de futebol em que o livro fazia as vezes de bola. Um homem se indignou. Recolheu o livro, reclamou formalmente à direção do SESC.

O passeio com as imagens foi restrito a determinados espaços, de menor circulação. Ou, se quisermos utilizar os termos de Agamben (2007), os passeios se restringiram a lugares “sagrados”, no sentido de que separados do uso comum. E nós, com nossas aparições, tratamos de profaná-los: “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (p. 66).

Estivemos nos elevadores, saguões, na grandessíssima mesa de madeira da biblioteca, compondo e decompondo sobre ela santas-ceias profanas com corpos nus em representações imagéticas de surubas épicas. Promovemos encontros/estupros entre agentes da Monsanto e indígenas. Usamos o edifício teatral às avessas: éramos artistas enquanto estivéssemos no palco e, se utilizássemos as poltronas da plateia, o fazíamos expondo os aspectos obsessivos, patológicos do público comumente educado e burguês. Sentavam-se confortavelmente um Mickey Mouse sodomita ao lado de uma vaca humana de tetas à mostra que comia páginas da

bíblia enquanto balbuciava uma espécie de reza. *Black blocs* sapateavam pelos corredores entre as poltronas com bonecas/bebês a tiracolo, alguém enfiava diversas agulhas nos braços, em alusão às adictas travestidas em “pessoas de bem”.

Nossas criações perambulavam nos espaços limpos, bem iluminados e assépticos, estabelecendo por contágio novas linhas de força entre uma série de pressupostos organizados e o caos sujo da nossa presença marginal, desativando, neste processo, alguns dispositivos de poder:

Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício o poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Nossas aparições peripatéticas geraram longuíssimas discussões coletivas com o intuito de organizar a performance final. Para o que, foi elaborada uma lista de imagens a serem utilizadas e determinações de que espaços no labirinto CorposubCorpo ocupariam. Havia indicações específicas quanto ao posicionamento de refletores. Músicas foram catadas de nossos aparelhos móveis, compondo uma evidente trilha sonora, além dos *funks* e boleros cantados ao vivo em nossas vozes não educadas para o canto. Ações aconteciam em simultaneidade, mas com óbvio direcionamento quanto às intensidades, que destacavam o que o público devia ver a cada vez. E embora pouco a pouco as distâncias entre performer e apreciadora fossem se estreitando de modo que acabássemos todas num banho coletivo no quarto dos esguichos, isso só era possível por haver antes a distinção entre nós e elas.

A apresentação do primeiro dia foi, de maneira unânime, entendida como um fracasso, no sentido de que pouco efetiva quanto às ideias que gostaríamos veicular. Como sugerido por Julia Antivilo Peña (2015), a medida de uma performance é a eficácia com que ela estabelece situações e cria comunicação ou senso de comunidade:

La presencia de la performance genera un diálogo que puede ser productivo, en algunas ocasiones, en otras desencadenante de fuertes emociones agradables o no. Es una oportunidad para algo, por ello, no hay performance buena o mala sino efectiva o desapercibida (p.151).

Perceber as falhas comunicacionais do trabalho colocou o grupo numa discussão interminável sobre que coisas eliminar e quais manter, em que ordem elas deviam vir, se alguma

ação criada durante o processo e que antes não tinha sido incluída na apresentação deveria agora figurá-la.

Faz um ano desde o catártico convívio com o La Pocha Nostra. Rememorar-lo é sublinhar a perspectiva feminista de escrever a partir da própria carne. E tomá-lo como ponte para a discussão entre os modos de operação do teatro e da performance.

Orbitam alguns sentidos comuns sobre uma e outra manifestação que, pelo hábito do didatismo e síntese a que se dedicam aquelas que lidam diariamente com a sala de aula, podem ser colocados nos seguintes termos:

Tabela 1. Teatro e Performance

	Agentes	Modos de Operação	Destinatárias	Risco
Teatro	Atores e atrizes	Representação	Público	Nulo ou moderado para atores, atrizes e público
Performance	Performeros e Performeras	Ação real	Participantes	Alto para performeros, performeras e participantes

O esquema acima representa algumas noções estabilizadas, cooptações pelos dispositivos, circunscrições que têm localizado performance e teatro segundo oposições claras. A vivência com o La Pocha Nostra está posta aqui como um gatilho a partir do qual desestabilizar o tácito consenso implicado nesta catalogação. O convívio com o grupo nada tem de excepcional neste sentido: outras práticas são igualmente limítrofes e de maneira semelhante se oferecem à reflexão teatro/performance, tais como o controverso Método Marina Abramovic, por exemplo. Mencionar esta e não outra experiência obedece apenas ao caráter de edição da escrita.

O grupo La Pocha Nostra é incontestavelmente um grupo de performance. Esta afirmativa pode ser verificada no site do grupo, nas entrevistas de Guillermo, nas ações desestabilizadoras do *status quo* desempenhadas pelo grupo. Não há, por fim, veículo em que encontremos as integrantes do La Pocha Nostra descritas como atrizes. Nem que entendam o que elas fazem com representação, mas com ato real.

Ao mesmo tempo, como ignorar os procedimentos pelos quais a construção das performances se dá, ou ao menos aqueles pelos quais se deram nesta experiência? Há realmente diferenças cruciais entre os modos de criação que estamos habituadas a vivenciar no campo

teatral? Os exercícios a partir dos quais “despertamos” o corpo e estabelecemos espaços de criação com outras performerhas diferem em que do preparo necessário à cena?

Quando “representamos” a santa ceia em poses sexuais, não estamos de fato transando umas com as outras, mas agindo “como se” o fizéssemos. Do mesmo modo, não injetamos de fato heroína nos braços, nem estamos mimetizando a ação característica de usuárias. Mas ao reunirmos os elementos agulha, garrote e braços, deixamos que o ato seja percebido como semelhante ao real: colocamos a ideia no lugar da ação concreta, representamos.

Estas situações transbordam a premissa básica que localiza o teatro no campo da representação e a performance como ato concreto e sem mediações, e causam tensionamentos entre os campos. Na tentativa de dizer que há mais aproximações que diferenças entre ambos, é tentador estabelecer generalizações nas quais teatro e performance sejam sempre e necessariamente considerados segundo suas semelhanças. O que implicaria em cessões de achatamento equivalentes às que permitem o desenho da tabela acima. E, portanto, tendem a desconsiderar os muitos teatros e as muitas performances desenvolvidos e especificidades de linguagem que custaram anos a decantar. Não se trata de defender posições absolutas, mas as aproximações entre os procedimentos geram, inegavelmente, uma expressiva zona de indiscernibilidade da qual emerge a possibilidade de que as diferenças entre teatro e performance estejam mais nos discursos que acompanham um e outro:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. (FOUCAULT, 2009, p. 9).

A maneira como nos reportamos aos espetáculos teatrais e às apresentações de performance, endossada e respondida por catálogos, curadoras, cadernos culturais, circunscrevem uma e outra prática. Estas circunscricões estão calcadas em diversos aspectos, tais como o histórico dos grupos, os espaços nos quais costumam se apresentar, o teor político de seus trabalhos. Mas, via de regra, os discursos não estão apoiados nos procedimentos de criação.

Um dos dispositivos de medição e diferenciação entre teatro e performance parece ser o quanto cedem ou burlam o controle e o risco, tanto em relação às performerhas e atrizes, como ao público e participantes. Performance e teatro são comumente descritos segundo risco de afetação a que nos submetem: os riscos envolvidos em sermos testemunhas de atos ditos extremos, ou que se restringem aos limites de nossa civilidade social. E em sermos interpeladas a ter participação

ativa na ação que se desenrola e nos enreda, ou tomarmos parte sem sermos inquiridas à ação direta. Mas mesmo o aspecto do risco parece ser insuficiente para traçarmos linhas definitivas entre uma e outro, tal como aponta a reflexão de Diana Taylor em referência à retrospectiva encetada pelo MoMA quanto à obra de Marina Abramovic, outra persona à qual os discursos inscrevem no campo da performance:

Durante sua carreira, Abramovic se expôs em performances perigosas e extenuantes, que testaram seus limites humanos – ela gritou até perder a voz, dançou até desmaiar, cortou seu corpo e permaneceu imóvel e exposta diante de um público desconhecido. Mas, por motivos legais, o MoMA precisava eliminar o risco para aqueles que realizavam as re-performances. Embora, inicialmente, todas as obras estivessem programadas para durar duas horas e meia, foram reduzidas depois que dois executantes das re-performances desmaiaram na primeira semana. Portanto, apesar da re-performance *Nightsea crossing* no Atrium exigir o mesmo tipo de dispêndio e esforço de Abramovic, as re-performances realizadas por outros, comparativamente, demandavam relativamente pouco. Além disso, enquanto a re-performance de Abramovic atraía multidões, as dos outros artistas foram reduzidas a curiosidades. Não havia onde se sentar para vivenciá-las como performances com seus próprios méritos e, por isso, os visitantes apenas passavam por elas. Somente a artista, singular, estava presente (TAYLOR apud FABIÃO, 2015, p.278).

Cumprir, ainda, no trecho mencionado, a denúncia de que a admissão da performance em instituições reconhecidamente dedicadas a obras, práticas e discursos artísticos considerados “sérios”, requer uma negociação entre escapar e pertencer a um determinado selo de qualidade atrelado a elas. Assim como as jovens artistas podem reperformar as obras da outrora radical agora respeitável Marina, desde que não se arrisquem – e sejam decorativas –, nós, junto ao La Pocha Nostra, podemos perambular nossa bizzaria pelo SESC, desde que não incomodemos às usuárias regulares. E, caso incomodemos, seremos convidadas a nos restringir a espaços de menor circulação.

MoMA e SESC executam medidas conciliatórias que tanto as projetam como instituições alinhadas a seu tempo, fomentadoras da arte “transgressora”, como tratam de subtrair dela todo risco que podem oferecer a executantes e apreciadoras. De modo semelhante, nós artistas nos deixamos pertencer às instituições pelo renome, estabilidade e benefícios gerais que podem nos oferecer, mas nos tornamos agentes duplas ao manter nossos projetos quiméricos, sujos, excessivos, que, propositalmente, não cabem na assepsia requerida pelas entidades reconhecidas.

De fato, nem todo teatro se aproxima da performance, e nem toda performance se assemelha ao teatro, mas também neste ponto ambos se tocam de maneira sensível: há teatros que se dão no diálogo com as falas e subjetividades menores a ponto de não caberem nas salas de espetáculo, habitarem terreiras da tribo e casas em vilas ditas perigosas, trafegarem pelos rios

poluídos, abortarem processos por falta de verba e retomá-los episodicamente, numa persistência algo obsessiva.

Nossa tabela inicial se vê mais uma vez insuficiente. Uma vez mais o conceito de Corpo Sem Órgãos, à maneira como entendida por Deleuze e Guattari (1996) se oferece como convite à desestabilização das posturas absolutas, na medida em que pede mais pelo caminho entre as ideias, sem a pretensão de chegar a terrenos definitivos, mas enfatizando o percurso que engendra zonas de indiscernibilidade ou vizinhança. “Cada CsO é feito de platôs. Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. É um componente de passagem” (sp.)

Prefiro este panorama mais afeito que cindido para indicar as diferenças entre teatro e performance, ainda que elas existam: performer as podem, por exemplo prescindir da presença alheia (do público ou participante) para a concreção de suas ações. Enquanto que, numa das concepções mais generosas sobre teatro, temos que ele não se dá senão por alguém executando uma ação que outrem observa: “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica” (BROOK, 2011, p.04).

Além do que, diferentemente das atrizes, performer as têm todo e nenhum compromisso com o que fazem. Assim como proposto pelos programas, um conjunto de práticas traz em si a possibilidade de não se cumprirem, ou se cumprirem segundo o desrespeito de sua previsão inicial. Ainda que se possam variar os graus de abertura, a cena opera segundo o comprometimento dos atores e atrizes. Em ambos os casos, porém, pela derrisão ou comprometimento, produzem atitudes radicais diante da vida:

El retorno a la experiencia corporal nos es algo privativo de las experiencias plásticas, sino de diversos movimientos contemporáneos que han retomado la tradición teatral del Noh y el Kabuki japonés, como el Living Theatre, Grotowski y la pantomima. Los cuerpos de los artistas de la performance intentan restituir los impulsos primarios, y hacen de su cuerpo una topografía que no conoce límites (ALCÁZAR, 2014, p.88, grifo nosso).

A experimentação para além dos automatismos comuns aos corpos socialmente docilizados, a utopia do caminho que movimenta o corpo pela técnica ou pelas condutas que turbilhonam o hábito, produzem modos de existência:

El performance es una tierra de nadie donde todos encuentran lugar... para expresarse, para ser, para vivirse. Esta tierra de nadie somos nosotros mismos. Cada artista define al performance en su práctica como una actitud, como sello, sea la del antropólogo o la del desesperado visceral; la del investigador o la del exhibicionista; la del experimentador o

la del actor. En esta tierra de nadie todos pueden encontrar un lugar, si se es consciente de que ese lugar es su propio tiempo presente. El momento del arte acción es el presente. El momento de la transformación es también el presente. El momento de la conciencia ética, es el presente. La práctica del performance es la reflexión de los actos y la creación de otros. Se vuelve una filosofía y una práctica de vida en vistas en un ideal o una conciencia en evolución (Op. Cit: p. 201).

Muitas de nós conhecemos a potência do corpo no teatro, caminhamos em direção à performance e então permanecemos proscritas, criando peças, performances e “coisas” que não pertencem especificamente a uma linguagem ou outra, mas tomam emprestado de ambas. Neste artigo, me dediquei ao ir e vir entre ambas as manifestações, de possibilidades, buscando não tanto pelo sublinhamento das proximidades entre elas, mas, pela marca dos passos, borrar as demarcações territoriais e observá-las, enfim, segundo uma perspectiva imbricada.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALCÁZAR, Josefina. **Performance: un arte de yo: autobiografía, cuerpo y identidad**. Siglo XXI Editores. México, DF: 2014.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Volume 3. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX. Revista do LUME**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. n. 4, pp.1-11, dez. 2013.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- FOUCAULT, Michel: **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2009.
- PEÑA, Guillermo Gomez: En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**. vol. 11, n. 24, Porto Alegre July - Dec. 2005.
- PEÑA, Julia Antivilo: **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías**. Arte feminista latinoamericano. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2015.

Recebido em 26/11/2016

Aprovado em 10/12/2016

Publicado em 10/03/2017