



PERFORMATIVIDADE E DESVIO: PROCESSOS CRIATIVOS E PEDAGÓGICOS EM ARTES CÊNICAS

PERFORMATIVITY AND DEVIATION: CREATIVE AND PEDAGOGICAL PROCESSES IN PERFORMING ARTS

eLocation-id: e0024

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/19843178182022e0024>

João Alberto Lima Sanches
Universidade Federal da Bahia
joaoright@gmail.com - [ORCID](#)

Os artigos publicados nesta edição passaram pelo *Plagiarism Detection Software* |
iThenticate

RESUMO

Este trabalho integra uma pesquisa sobre estratégias de desvio no teatro contemporâneo. O objetivo do estudo é, por meio de análise de obras e processos, refletir sobre procedimentos de composição dramaturgical e cênica que se desviam de poéticas tradicionais. Este artigo, particularmente, concentra-se em exemplos de experiências desenvolvidas por estudantes no Laboratório de Direção Teatral: Teatro, Rito e Performance, componente voltado prioritariamente para alunos de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA. A proposta é que, com a orientação do professor-pesquisador, os estudantes-artistas desenvolvam uma experiência de direção com processos cênicos híbridos, que transitam em territórios artísticos diversos. A bibliografia básica do componente abrange tópicos como Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade; Jerzy Grotowski e o Teatro Pobre; Renato Cohen e a Linguagem da Performance no Brasil. A perspectiva teórico-metodológica baseia-se nas noções de performatividade e teatralidade as quais, por sua vez, transitam em diferentes campos do conhecimento como a antropologia, a linguística e a sociologia.

Palavras-chave: Teatro. Performance. Desvio.

ABSTRACT

This work integrates a research on deviation strategies in contemporary theater. The objective of the study is, through the analysis of works and processes, to reflect on dramaturgical and scenic composition procedures that deviate from traditional poetics. This paper particularly discusses experiences developed in the Theatrical Direction Laboratory: Theater, Rite and Performance, component of the Bachelor of Theatrical Direction of the Federal University of Bahia School of Theater. The purpose of the component is that, with the guidance of the teacher-researcher, the student-artists develop an experience of theatrical direction with hybrid scenic processes that transits in diverse artistic territories. The component's basic bibliography covers topics such as Antonin Artaud and the Theater of Cruelty; Jerzy Grotowski and Teatro Pobre; Renato Cohen and the Language of Performance in Brazil. The theoretical-methodological perspective is based on the notions of performativity



and theatricality which, in turn, transit between different fields of knowledge such as anthropology, linguistics and sociology.

Key-words: Theater. Performance. Deviation.

1. INTRODUÇÃO

“O teatro contemporâneo está em decadência [...] ele rompeu com o espírito de anarquia profunda que é a base de toda poesia.”
(ARTAUD, 2014, p.77)

Este trabalho integra a pesquisa *Poéticas de desvio: estratégias contemporâneas de criação em Artes Cênicas* atualmente desenvolvida por mim, professor adjunto da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O objetivo do estudo é, por meio de análise de obras e processos, refletir sobre procedimentos de composição dramaturgica e cênica que se desviam de poéticas tradicionais.

Para proceder à análise, a pesquisa se baseia no conceito de *desvio*, desenvolvido pelo teórico Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2012; 2013; 2017), coordenador do *Grupo de Pesquisa sobre o Drama* da Universidade de Paris III. Sobretudo no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012), publicação organizada por Sarrazac com contribuições de vários pesquisadores, encontram-se os princípios que orientam a nossa perspectiva metodológica. O *Léxico* estrutura-se a partir da noção de *crise do drama* – atualização de conceito formulado originalmente pelo teórico Peter Szondi e que o grupo amplia, utilizando-o no sentido de crise permanente, para orientar os estudos sobre dramaturgia contemporânea. O método consiste na contraposição das práticas atuais a diferentes modelos considerados tradicionais, principalmente o modelo de *drama absoluto*, formulado por Peter Szondi (2011), assim como a outros referenciais teóricos com os quais a noção se articula. A partir dessas contraposições, tem sido possível identificar desvios e desenvolver reflexões relevantes sobre as práticas



contemporâneas sem que isso, no entanto, implique em adesão a uma posição teleológica, ou a concepções específicas de dramaturgia e teatralidade.

O presente estudo ainda procura realizar uma articulação dos conceitos e perspectivas atuais dos estudos de dramaturgia com a produção sobre a cena contemporânea, utilizando como contraponto ao *Léxico*, por exemplo, entre outras referências, o *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (PAVIS, 2017), lançado relativamente há pouco tempo no Brasil. A contribuição do *Léxico* e do *Dicionário* está principalmente no fato de que seus inventários são compostos por concepções referenciais que dialogam com diferentes perspectivas da área e que podem ser continuamente contrapostas às múltiplas práticas cênicas do nosso tempo. Essa escolha do corpus teórico e da perspectiva metodológica está relacionada à procura de uma abordagem que não tente enquadrar as obras e processos num paradigma específico, seja ele tradicional, pós-moderno, ou pós-dramático. Pelo contrário, o objetivo é permitir a cada obra e processo revelar suas particularidades e expressar seus próprios caminhos, sua própria poética. A pesquisa parte então do reconhecimento das reinvenções constantes e simultâneas do drama e da cena para olhar de maneira mais rizomática para essa realidade complexa e diversificada das práticas artísticas contemporâneas. Nesse sentido, volta-se mais às múltiplas e cambiantes conexões entre as expressões dramáticas e espetaculares do que a uma possível explicação totalizadora ou à revelação de um eixo comum a todas elas. Para isso, utilizamos conceitos estabelecidos e noções contemporâneas, operativas, para observar aspectos em textos e espetáculos recentemente encenados, especialmente os que contrariam modelos tradicionais, ou expectativas majoritárias de recepção. Em outras palavras, busca-se reconhecer desvios e refletir sobre o que eles estariam indicando.

O *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (PAVIS, 2017) contribui para a pesquisa particularmente com verbetes que sintetizam os principais conceitos e noções operativas relacionados à prática cênica contemporânea. Se no *Dicionário de teatro* (PAVIS, 2011) o autor procurou abordar termos tradicionais da



atividade teatral e também da dramaturgia, agora, sua nova publicação procura colocar em debate o fenômeno da “virada performativa” nas artes cênicas:

Desde os anos de 1980, o teatro conheceu ao menos três mutações consideráveis: o ápice e o declínio da encenação crítica e política dos clássicos; o aparecimento de um teatro de imagens que reagrupa as práticas cênicas as mais diversas e visa a uma autonomia estética; o surto e o declínio, um tão rápido como o outro, do teatro intercultural. Paralelamente a essa evolução do teatro ainda considerado como objeto estético e ficcional, a institucionalização, no mundo pragmático anglo-americano, dos *performance studies* e dos *cultural studies* tornou-se o fenômeno marcante desse começo de milênio [...] É a respeito dessa virada performativa, de suas consequências sobre as produções cênicas, que o presente trabalho desejaria testemunhar” (PAVIS, 2017, p. 12).

Pavis (2017) referência noções controversas da prática e da linguagem teatral, trabalhando no sentido de compreendê-las no contexto de seus diversos empregos, retrazando suas interferências e trocas. Para o autor, importa fornecer ao leitor algumas pistas do debate atual por meio de definições de termos do discurso crítico contemporâneo:

[...] mas sua escolha, ampla ou reduzida, foi efetuada em função de sua entrada nos debates atuais do teatro sob as formas mais diversas. Esses termos são os da crítica profissional tanto quanto os da linguagem corrente dos praticantes ou dos espectadores. (PAVIS, 2017, p. 14).

Baseando-se no conceito de desvio e partindo de operações como a aproximação entre esses dois recentes inventários (o *Léxico* de Sarrazac e o novo *Dicionário* de Pavis) – entre outras obras que apresentam pistas para um mapeamento e reflexão sobre as poéticas contemporâneas – esta pesquisa investiga esses dois objetos desde sempre e ainda interligados: a dramaturgia e a encenação.

2. LABORATÓRIO DE DIREÇÃO TEATRAL: TEATRO, RITO E PERFORMANCE



Este artigo, especificamente, aborda exemplos de experiências desenvolvidas por estudantes de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Desde 2017, tenho ministrado o Laboratório de Direção Teatral: Teatro, Rito e Performance, componente voltado prioritariamente para alunos do curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA. A ementa propõe a realização de um "exercício dirigido de teoria e prática para a concepção e a montagem do espetáculo teatral na fronteira do rito e da performance artística". A proposta é que os estudantes-artistas desenvolvam uma experiência de direção com processos cênicos híbridos, que transitam em territórios artísticos diversos. A bibliografia básica abrange tópicos como Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade; Jerzy Grotowski e o Teatro Pobre; Renato Cohen e a Linguagem da Performance no Brasil.

No currículo do curso de Direção Teatral da UFBA, além do referido componente, os estudantes passam, geralmente em semestres anteriores, pelos laboratórios de Cena Fechada (onde são trabalhados princípios e procedimentos realistas e naturalistas) e de Cena Aberta (princípios e procedimentos de teatro épico). Em relação a esses laboratórios, o de Teatro, Rito e Performance já constitui um desvio, pois coloca em foco práticas e noções recentes que problematizam algumas premissas do trabalho teatral, ou nos obrigam a pensá-lo em diálogo com outras expressões culturais e artísticas. É importante ressaltar que os desvios não constituem rupturas, mas tensionamentos, transbordamentos e diálogos entre diferentes linguagens, além de estratégias de auto reflexividade, intertextualidade e interdiscursividade: "O espírito do desvio, por sua vez, nos abre caminho para um reconhecimento: nos afastamos para melhor nos aproximar" (SARRAZAC, 2012, p. 65).

A questão central que se coloca é a relação entre dramaturgia, teatralidade e performatividade. Na bibliografia básica do componente temos Artaud, Grotowski e o brasileiro Renato Cohen. Se tomarmos a "virada performativa" mencionada por Pavis (2017) como ponto de referência, é possível reconhecer nas práticas e reflexões desses três artistas (e teóricos), tão diferentes entre si, uma linha de pensamento/ação que se desenvolve no sentido de pôr em evidência a dimensão



performativa da linguagem, investindo na valorização da materialidade dos corpos e na literalidade das ações cênicas.

Para construir essa articulação, o trabalho desenvolvido baseou-se em noções de performatividade e teatralidade (FERNANDES, 2011), que por sua vez transitam em diferentes campos do conhecimento como a antropologia, a linguística, a sociologia e a psicanálise. A ideia de um Teatro Performativo (FÉRAL, 2008), ou Teatro Pós-dramático (LEHMANN, 2007), seus princípios e operações também são abordados e contribuem para orientar o desenvolvimento dos processos artísticos dos estudantes.

Em diálogo com a antropologia, noções de ritual são discutidas como práticas performativas (SCHECHNER, 2012), além das realizações da *performance art*, cuja origem é frequentemente atribuída ao campo das artes plásticas, a partir dos anos 1960/1970, com o desenvolvimento dos *happenings*, da *body art*, da arte conceitual, da *action painting*, entre outras práticas estéticas que investem na materialidade das ações e na corporeidade dos performers.

Com um horizonte tão múltiplo de práticas e perspectivas, escolhemos a noção de atos (performativos) de fala, formulada originalmente pelo filósofo da linguagem John Langshaw Austin (1990), como ponto de partida para uma abordagem dessa diversidade. É comum o trabalho de Austin ser citado quando se faz uma genealogia do termo “performativo”.

No artigo *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*, por exemplo, Silvia Fernandes (2011) menciona a relação entre o trabalho de Austin e o desenvolvimento da noção de performatividade por Richard Schechner, um dos principais estudiosos do tema. Fernandes lembra que a noção de performatividade se estabeleceu no campo de estudos da performance, especialmente com o trabalho desenvolvido por Schechner na Universidade de Nova York. Para o artista-pesquisador americano, esse novo campo de estudos considera o teatro e a *performance art* como um dos focos entre outros, uma vez que define performance como *ação*, incluindo, além das práticas artísticas, os rituais, as atividades



esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social e também demonstrações de excelência variadas.

Se levada a efeito a definição de Schechner, podem-se incluir na performance todos os domínios da vida social, já que performar é o resultado das ações de ser (*being*), comportar-se (*behave*), fazer (*doing*) e mostrar o fazer (*showing doing*). É evidente que essas categorias podem ser aplicadas a todos os aspectos da vida. “Fazer (*doing*), é a atividade de tudo que existe, desde os quarks até os seres humanos”, afirma Schechner. As performances são feitas de comportamentos representados (*twice behaved*), de comportamentos restaurados (*restored behavior*) e ações (*performed actions*) que as pessoas treinam executar, praticam e repetem, observa na apresentação do livro *Performance studies. An introduction*, completando que o comportamento é o “primeiro objeto” dos estudos da performance. A ideia de comportamento restaurado é central para as teorias norte-americanas da performance, e seu risco é exatamente o fato de poder ser aplicada a qualquer ação, uma vez que o comportamento é sempre feito de ações que se repetem ou imitam outras ações. Mostrar fazendo (*showing doing*) está ligado à natureza de todo comportamento humano, e consiste em performar, em dar-se em espetáculo, exhibir (ou exhibir-se), sublinhar a ação. Explicar essa exposição do fazer (*explaining showing doing*) é o campo dos pesquisadores e dos críticos, que refletem sobre o mundo da performance e o mundo como performance (a performatividade) (FERNANDES, 2011, p.16).

Silvia Fernandes também comenta como Schechner, para estabelecer seu recorte, volta às origens do termo performativo:

[...] que surge como conceito definido nos anos 1950, quando Austin o utiliza para designar as locuções verbais que não apenas dizem alguma coisa, mas de fato a realizam. Retomado por John R. Searle, o conceito é desenvolvido na teoria dos atos da fala, ou da palavra-ação. Schechner baseia-se nos dois scholars para disseminar a noção de performance em todas as esferas da vida social, incluindo tanto as ações cênicas quanto a vida cotidiana na teoria da performatividade (FERNANDES, 2011, p. 16).

O artigo de Fernandes, publicado na revista do Programa de Pós-Graduação da UFBA, introduz o leitor na discussão sobre teatralidade e performatividade,



apresentando uma rede de práticas e teorias que dialogam na cena contemporânea. Temos utilizado o artigo em sala de aula para uma abordagem introdutória das relações entre Teatro, Rito e Performance. O texto tem servido para contextualizar o debate e endereçar múltiplas possibilidades de estudo e referências bibliográficas capazes de orientar uma pesquisa artística sobre o teatro contemporâneo.

Também fizemos uma apresentação concisa da teoria dos atos de fala, a partir do livro *Quando dizer é fazer* (AUSTIN, 1990), e utilizamos uma apostila da professora Cleise Mendes que sintetiza os principais pontos do livro de Austin como material de apoio. Outra referência capaz de introduzir e endereçar novas leituras é o já citado novo *Dicionário* de Pavis. No verbete *Performatividade*, o autor também menciona a origem do termo na teoria de Austin e a sintetiza: “A teoria dos atos de fala distingue os enunciados *constativos*, que descrevem e relacionam proposições, e o enunciados *performativos*, que efetuam uma ação pelo próprio fato de serem enunciados” (PAVIS, 2017, p.230).

A teoria de Austin reconhece pelo menos três forças, ou três dimensões no ato enunciativo: a locucionária (que se refere ao *ato de dizer algo*, ou seja, ao “significado” do enunciado), a ilocucionária (que se refere ao *que se faz ao dizer algo*, ou seja, o que o ato enunciativo realiza) e a perlocucionária (que se refere ao efeito, às consequências do ato enunciativo). Propomos aqui uma analogia com o espetáculo teatral: a dimensão locucionária seria comparada com a dimensão ficcional, ou dramática da cena (a intriga, as personagens e os diálogos); a dimensão ilocucionária seria associada à dimensão performativa da cena (o que os atores e dispositivos cênicos de fato realizam, aquilo que eles fazem efetivamente, concretamente); e a dimensão perlocucionária, por fim, seria identificada com as questões da recepção, de como o público irá interagir com o espetáculo, de seus efeitos sobre a plateia, por exemplo.

É, portanto, nesse sentido pragmático de *ação efetiva*, de força *ilocucionária*, formulado por Austin, que compreendemos o conceito de performatividade e, assim como Schechner, nos baseamos nele para estendê-lo a diversos campos de atividade.



3. ARTAUD, GROTOWSKI E A PERFORMATIVIDADE

No caso do Teatro, é possível identificar historicamente em Artaud um dos pioneiros na defesa de uma prática teatral que valoriza a dimensão performativa da linguagem em contraposição à dimensão ficcional, ou “representativa”:

Os objetos, os acessórios, os próprios cenários que figurarão no palco, deverão ser entendidos em sentido imediato, sem transposição; deverão ser tomados não pelo que representam, mas pelo que são na realidade. A encenação propriamente dita, as evoluções dos atores, não deverão ser consideradas senão como signos visíveis de uma linguagem invisível ou secreta (ARTAUD, 2014, p.38).

Os manifestos do “Teatro Alfred Jarry”, do “Teatro da Crueldade” e todo discurso de Artaud de maneira geral defende uma prática teatral não apenas autônoma do texto – “[...] o teatro só será devolvido a ele mesmo no dia em que toda representação dramática se desenvolver a partir do palco, e não como uma segunda versão de um texto definitivamente escrito” (ARTAUD, 2014, p. 73) - mas, principalmente, baseada na materialidade da cena; na relação sensorial entre artistas e público; na indissociação entre arte e vida; na ideia de acontecimento único, irrepetível e imprevisível; no entendimento ritualístico da cena, lugar de produção e potencialização de realidade.

Eu creio na ação real do teatro, mas não exercida no plano da vida. [...] Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. (ARTAUD, 2014, p. 80).

Se Gordon Craig, Adolphe Appia e Meierhold são frequentemente lembrados como pioneiros na compreensão do trabalho teatral como relativamente



independente do texto dramático, tornando-se referências para a concepção moderna dos termos diretor/encenador e teatralidade, Artaud, no entanto, parece ir além deles ao reconhecer uma outra dimensão do trabalho teatral (além da ficcional/representativa) e perceber o que chamamos aqui de dimensão *performativa* do teatro, ou seja, que se refere às *ações efetivas*, às ações literalmente realizadas em cena por atores e dispositivos variados. Embora não tenha usado o termo “performativo”, Artaud acreditava que a valorização dessa dimensão concreta, viva, imediata do fazer teatral poderia trazer o teatro de volta à vida; fazer o teatro causar um deslizamento do real, produzir um mundo verdadeiro que tangencia o real; ativar seu caráter ritualístico, ser capaz de produzir intensidades e afetar o espectador sensorialmente:

[...] pois o teatro, naquilo que ele tem de sagrado, é como um sacrifício, como um rito que age, quer queira quer não, por mais distanciado que esteja da ideia dos ritos, e do espírito sagrado. Pois essa ação, da qual falo, é orgânica, ela é tão verdadeira quanto as vibrações de uma música capaz de entorpecer as serpentes. Ela se dirige diretamente aos órgãos da sensibilidade nervosa [...] (ARTAUD, 2014, p. 117).

É possível compreender muitas ideias de Artaud como uma antecipação do que chamamos de virada performativa, que só ocorreria na segunda metade do século XX. Silvia Fernandes e J. Guinsburg (2014) também reconhecem a semelhança entre as propostas de Artaud e as performances contemporâneas, assim como o teatro de Grotowski, especialmente “[...] por sua ligação com um movimento maior, a Live Art, onde se procura uma aproximação direta com a vida. Artaud é um dos precursores dessa corrente, que trava uma longa batalha para liberar a arte do ilusionismo e artificialismo” (FERNANDES; GUINSBURG, 2014, p. 15).

Embora a radicalidade e o pioneirismo das ideias de Artaud sejam amplamente reconhecidos, é recorrente o discurso que afirma que ele não conseguiu pôr em prática o que pensou, pois suas realizações cênicas teriam ficado



muito distantes de suas pretensões. Afirmção questionável, principalmente se levarmos em consideração a biografia de Artaud, os episódios espetaculares e polêmicos de sua trajetória artística e pessoal, seu modo de agir no mundo através da arte e de sua defesa. Artaud (que também foi ator), como um performer contemporâneo, ainda que involuntariamente, transformou a própria vida em obra de arte, realizou suas ideias por meio do próprio corpo, deslizou o teatro para além do palco e, conseqüentemente, das peças que teve condições de encenar. Essa compreensão possível hoje, à luz da performatividade, no entanto, não evita o reconhecimento de que os trabalhos de Artaud como encenador, as poéticas de suas montagens teatrais, de fato podem não ter conseguido fugir de muitos aspectos do teatro criticado por ele.

Nesse sentido, o polonês Jerzy Grotowski é por vezes tratado pelos estudiosos como o encenador que teria conseguido realizar cenicamente algumas das principais proposições de Artaud. Além de conseguir materializar muitas dessas propostas em seus espetáculos, Grotowski também desenvolveu princípios, técnicas, procedimentos metodológicos para a prática teatral que podem ser considerados em consonância com pressupostos de Artaud. Vejamos o que o próprio Grotowski, no texto “Ele não era inteiramente ele” (GROTOWSKI, 1976), comenta sobre a contribuição de Artaud para o teatro:

O paradoxo de Artaud está no fato de ser impossível executar suas proposições. Isto significa que ele estava errado? Seguramente não. Mas Artaud não deixou nenhuma técnica concreta, não indicou nenhum método [...] Artaud falou da magia do teatro e, da maneira que o fez, criou imagens que nos tocam de uma certa forma. Talvez não as compreendamos completamente, mas verificamos que ele procurava um teatro que transcendesse a razão discursiva e a psicológica. [...] quando descobrimos que a realidade do teatro é instantânea, não uma ilustração da vida, mas algo ligado à vida *apenas por analogia*; quando verificamos tudo isso, então fazemos a seguinte pergunta: não estaria Artaud falando sobre isto e nada mais? (GROTOWSKI, 1976, p. 69-70)



Embora o trabalho de Grotowski não precise de menção a Artaud para ser abordado, é evidente que existem pontos de contato. E muitas diferenças também. Podemos mencionar primeiramente o fato de que Grotowski, ao que tudo indica, conseguiu experimentar e materializar suas ideias em obras e processos, o que permitiu a formação de discípulos e a possibilidade de registro e organização de uma série de princípios e procedimentos aplicados por ele. Esse legado é resultado de um trabalho de pesquisa constante, de um grande esforço de observação, experimentação e auto reflexão em parceria com atores e colaboradores. A compreensão da criação artística como pesquisa e atividade laboratorial deve muito a Grotowski, não esqueçamos de seu *Teatro-Laboratório* na Polônia e seus desdobramentos. Outro ponto é a consideração de que a técnica cênica e pessoal do ator é a essência da arte teatral. Essa perspectiva orienta uma das formulações mais conhecidas de Grotowski - o teatro pobre:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. [...] Consequentemente, proponho a pobreza no teatro. Renunciamos a uma área determinada para o palco e para a plateia: para cada montagem um novo espaço é desenhado para os atores e espectadores. [...] Abandonamos os efeitos de luz, o que revelou amplas possibilidades de uso, pelo ator, de focos estacionários, mediante o emprego deliberado de contrastes entre sombras e luz forte. [...] Também desistimos de usar maquiagem, narizes e barrigas postiças [...] Percebemos que era profundamente teatral para o ator transformar-se [...] à vista do público – de maneira *pobre*, usando somente seu corpo e seu talento. [...] Pelo emprego controlado do gesto, o ator transforma o chão em mar, uma mesa em confessionário, um pedaço de ferro em ser animado, etc. (GROTOWSKI, 1976, p. 6-7)

A trajetória de Grotowski, mais do que a de Artaud, pode ser considerada emblemática do desenvolvimento das artes cênicas no século XX. No livro *Jerzy Grotowski* (SLOWIAK; CUESTA, 2013), escrito por dois de seus colaboradores, há uma pequena biografia contextualizada do mestre polonês, dividida



cronologicamente pelas diferentes fases de seu trabalho: Teatro dos Espetáculos (1959-1969); Teatro de Participação/Parateatro (1969-1978); Teatro das Fontes (1976-1982); Objective Drama (1983-1986); Artes Rituais ou Arte como Veículo (1986-1999). Mesmo sem entrarmos na análise de cada uma dessas fases, é possível perceber, até pelo nome atribuído a cada fase, que Grotowski migra da pesquisa associada à construção de espetáculos para atividades que extrapolam o campo das artes cênicas e caminham em direção ao que, hoje, podemos compreender como performatividade. É curioso notar que um de seus últimos textos, fruto de uma conferência, intitula-se “Performer”:

O texto começa com duas importantes definições:

1. Performer (com P maiúsculo) é o homem de ação: um estado do ser; um homem de conhecimento; um rebelde que deve conquistar o conhecimento; um *outsider*; um guerreiro; um pontifex, um fazedor de pontes, pontes entre a testemunha e algo mais.

2. Ritual é performance, uma ação realizada, um ato. Peças, apresentações, espetáculos são rituais degenerados; ritual é um tempo de grande intensidade; intensidade provocada; quando a vida torna-se ritmo. Ritual é a palavra que assombrava Grotowski desde o início do trabalho teatral. Em seus espetáculos, foi muitas vezes acusado de tentar criar novos ritos para a plateia. No Parateatro, críticos o atacaram por tentar criar um ritual público e, no Teatro das Fontes, por apropriar-se de rituais de culturas tradicionais. Em sua última fase de investigação, Artes Rituais ou Arte como Veículo, ele encontra a maneira de articular, em palavras e na prática, sua relação com o ritual: ritual é ação. Performer é o atuante. Agora ele tenta criar um ritual para o atuante – para levar determinadas pessoas em direção à sua essência (SLOWIAK; CUESTA, 2013, P. 127).

Outras noções como sacrifício, presença, totalidade e literalidade da ação aparecem ao longo de todos os trabalhos de Grotowski, ainda que com variações. Segundo Slowiak e Cuesta (2013), o sacrifício aparece na fase dos espetáculos como “via negativa”, na fase do Parateatro como “desamarramento” e nas fases posteriores como “desdomesticação”. Já a preocupação com a presença (o aqui e agora) pode ser identificada com o trabalho desenvolvido sobre a atenção, consciência, percepção, vigilância e sobre as técnicas corporais, em contraposição



às metodologias psicológicas ou mentais. Totalidade seria uma meta constante, a fusão da mente e do corpo e a conexão com a essência que precede qualquer condicionamento social. E, por último, a literalidade da ação:

[...] para que a ação seja verdadeira, é preciso que seja literal. O atuante deve buscar uma maneira de realizar suas ações sem simulação. Assim, estará presente, pleno, fazendo o sacrifício supremo da revelação, da verdade e honestidade no que faz: será orgânico” (SLOWIAK;CUESTA, 2013, P. 130-131).

Mesmo para um olhar panorâmico sobre a trajetória de Grotowski fica evidente como as noções e princípios trabalhados por ele (e vislumbrados por Artaud) têm pontos em comum com o universo epistemológico dos *performance studies*, com a teoria da performatividade.

4. RENATO COHEN E A LINGUAGEM DA PERFORMANCE NO BRASIL

Para completar essa rápida panorâmica sobre as perspectivas teórico-metodológicas adotadas no Laboratório de Direção Teatral: Teatro, Rito e Performance, mencionaremos ainda o trabalho do gaúcho Renato Cohen (1956-2003) cuja obra *A performance como linguagem* (COHEN, 2013), junto com *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 2006) e *Em busca de um teatro pobre* (GROTOWSKI, 1976), compõe a tríade de referências bibliográficas básicas do referido componente curricular.

Ator, diretor, performer, teórico, pesquisador, professor, Renato Cohen é reconhecido, entre outros méritos, por seu pioneirismo e esforço de teorização a respeito da arte da performance no Brasil. Os livros *A performance como linguagem* (COHEN, 2013) e *Work in progress na cena contemporânea* (COHEN, 2004), ambos resultados de suas pesquisas de mestrado e doutorado na USP, são até hoje referências incontornáveis para os estudos brasileiros sobre o tema, assim como sua tradução do livro *A arte da performance* (GLUSBERG, 2013) de Jorge Glusberg, todos publicados pela editora Perspectiva.



No texto *Uma boa performance*, publicado em 2002 na reedição de *A performance como linguagem* (COHEN, 2013), Cohen afirma que, em relação ao aparecimento inicial do livro, “[...] o momento é outro, já de plena absorção dessas manifestações expressivas, disruptoras, nos mais diversos segmentos [...]” (COHEN, 2013, p. 13) e reconhece a centralidade da performatividade não apenas para a arte dramática:

A questão da performance torna-se central na sua manifestação contemporânea e o próprio campo de estudos amplia-se desde manifestações da arte-performance, cuja genealogia e modo de produção são abordados neste livro, desde as questões da ritualização, da oralidade, da tecnologia, até as de todo o contexto cultural envolvido na ação performática e performativa, estudos esses que têm sido desenvolvidos pela Performance Studies – associação filiada aos estudos pioneiros de Richard Schechner da New York University (COHEN, 2013, p. 13).

Mas entre tantos pontos que poderiam ser destacados, escolhemos o fato de que o trabalho de Cohen e especificamente o livro mencionado abordam a performance e a performatividade sobretudo a partir de seu diálogo com o teatro e com as artes cênicas: “Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica [...]” (COHEN, 2013, p. 28). O que não significa deixar de abordar a performance como linguagem híbrida:

[...] é importante discutir-se a questão da hibridez desta linguagem: para muitos, a *performance* pertenceria muito mais à família das artes plásticas, caracterizando-se por ser a evolução dinâmico-espacial dessa arte estática. Essa colocação é bastante plausível; na sua origem a *performance* passa pela chamada *body art*, em que o artista é o sujeito e o objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico). Soma-se a isso o fato de que, tanto a nível de conceito quanto a nível de prática, a *performance* advém de artistas plásticos e não de artistas oriundos do teatro. Para citar alguns exemplos, Andy Warhol, Grupo Fluxus, Allan Kaprow, Claes Oldenburg. No Brasil, Ivald Granatto, Aguillar, Guto Lacaz etc.



Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade (COHEN, 2013, p. 29-30).

Cohen (2013) afirma que, do ponto de vista antropológico, a *performance* nasceu com o primeiro ato do homem se fazer representar – o que é possível pela institucionalização do código cultural. Haveria então uma corrente ancestral da *performance* que passa por ritos tribais, celebrações dionisíacas, histrionismos de menestréis, entre outros gêneros “calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade” (COHEN, 2013, p. 40-41). Entre as variadas formas a partir das quais a arte da performance vai se desenvolvendo no século XX, Cohen destaca, na Europa, o movimento futurista italiano e suas *seratas*; os teatros *cabaret* e o surgimento do movimento Dadá; o lançamento de *As mamas de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, da revista *Literatura* de André Breton e o advento do movimento surrealista; o desenvolvimento da Bauhaus alemã com sua proposta de integração entre arte e tecnologia; e, em seguida, o deslocamento do eixo para a América. O autor cita, nos Estados Unidos, a fundação da Black Mountain College na Carolina do Norte, que receberia grande parte dos professores da Bauhaus (depois que esta é fechada pelo nazismo em 1933) e de onde emergiria John Cage e Merce Cunningham. Cohen (2013, p. 43) também comenta a importância da produção em New York, onde uma série de espetáculos viriam a ganhar o nome-conceito de *happening* (acontecimento, ocorrência, evento) a partir dos anos 1960, principalmente depois que Allan Kaprow realiza seu *18 Happenings in 6 Parts*.

O happening, que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Marta Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas (COHEN, 2013, p. 43).



Cohen continua sua genealogia citando a *action painting* de Jackson Pollock e a ideia de que o artista deveria ser o sujeito e o objeto de sua obra. Com essa perspectiva, as artes plásticas nos anos 70/80 iriam trilhar o caminho das artes cênicas, no qual o artista presta atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, à sua relação espaço-tempo e com o público. O próximo passo seria o estabelecimento da *body art* (arte do corpo) e a experimentação e sistematização dessas ideias. Segundo Cohen, é a partir dos anos 70 que se estabelece como linguagem aquilo que os americanos chamam de *performance art*.

No Brasil, Cohen menciona o pioneirismo e originalidade do trabalho de artistas como Flávio de Carvalho e, posteriormente, Hélio Oiticica e Lúcia Clark – todos eles influências determinantes para as gerações que vieram depois e que continuam atuando em nosso país.

[...] se tivermos em mente um modelo topológico, a performance funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, que amplia os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, no seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena (forma de atuação, forma de transpor o objeto para a representação, relação com o espectador, uso de recursos, uso da relação espaço-tempo etc.) (COHEN, 2013, p. 116).

5. AS PRÁTICAS PERFORMATIVAS DO NOSSO LABORATÓRIO

Partindo das perspectivas teórico-metodológicas comentadas, nosso trabalho no componente se divide em três grandes momentos. É importante destacar que, embora eu exerça o papel de professor responsável pelo componente, até por conta da enorme carga horária, o departamento sempre designa outros professores, de diferentes disciplinas, mas que têm aderência ao tema, para trabalhar comigo como colaboradores. Isso traduz e reforça, na própria dinâmica do curso, a natureza interdisciplinar das expressões com as quais estamos trabalhando.



O primeiro momento do componente, que dura aproximadamente dois meses, consiste numa abordagem teórico-prática dos tópicos já comentados até aqui. Isto se dá por meio da alternância entre leituras, debates, aulas expositivas, conferências de artistas e profissionais ligados a determinados tópicos com aulas práticas que propõem aos estudantes de direção a realização de atividades expressivas cuja execução depende de seu total engajamento físico. Ou seja, os estudantes/diretores, mais acostumados a exercitarem a condução de práticas com atores/performers, estão agora também na posição de quem eles geralmente dirigem. Necessitam então não apenas conceber, dirigir e propor, mas também executar, performar suas propostas, diretamente, a partir da mobilização de seu corpo. Nessa primeira fase do curso, à medida que vamos avançando, consultorias individuais também vão sendo realizadas para estimular o estudante/diretor a conceber uma proposta de espetáculo/ação performativa. A apresentação dessa proposição em forma de projeto, a realização/apresentação pública e a entrega de uma reflexão crítica a respeito da obra/processo serão avaliados para compor a nota final de cada estudante. O primeiro momento do componente é encerrado com um seminário em que cada estudante/diretor apresenta para a turma seu projeto de espetáculo/ação performativa.

No segundo momento, que dura aproximadamente um mês, os estudantes vão desenvolvendo suas práticas com o acompanhamento dos professores. Nesse processo de interlocução, procuro me orientar por algumas ações principais: acolher e estimular as propostas dos criadores; identificar e discutir as implicações (artísticas e não artísticas) de cada escolha; indicar possibilidades de caminhos para a realização das propostas; acompanhar os processos de execução, tanto do ponto de vista teórico-metodológico (observando se e como a prática do estudante está dialogando com as referências do componente e de seu projeto artístico), quanto da perspectiva da produção (questionando a respeito das atividades diretamente relacionadas com a materialização de cada proposta).

No terceiro e último momento do componente, os estudantes/diretores realizam as apresentações públicas. Esse período dura aproximadamente 30 dias. À



medida que vão se apresentando, os estudantes/diretores devem finalizar uma espécie de relatório do processo (sempre recomendamos que seja elaborado no decorrer do semestre) que contenha sobretudo uma reflexão crítica sobre a obra/processo que foi desenvolvido. Depois de realizadas as apresentações, os estudantes entregam seus relatórios. Em data prevista no plano de curso, há um encontro para discutirmos os relatórios, comentarmos os processos desenvolvidos, refletirmos sobre as apresentações e fazermos uma autoavaliação.

A seguir, comento alguns exemplos de trabalhos desenvolvidos no componente. Os registros fotográficos foram realizados por mim, com a câmera do meu celular.

Começamos com o solo *Maria: um rito para minha avó*, do encenador/performer Leandro Santolli, artista recém-formado em Direção Teatral pela UFBA. Pensando na relação com sua avó recém falecida, Santolli se deu conta de que a avó havia produzido as festas de aniversário de todos os netos (inclusive as dele), mas nunca teve seu próprio aniversário comemorado, até porque não se sabia em que ano, dia e horário ela havia nascido. Santolli decide então performar a comemoração do aniversário de sua avó e cria *Maria: um rito para minha avó*. O solo, uma mistura de rito, performance e teatro documentário, estreou no final de 2017, com três apresentações num espaço alternativo: a casa/atelier de um amigo, o artista Leonardo Teles. Santolli convidou seus familiares que se misturaram com os professores, colegas de curso e com o público em geral. Com poucos lugares disponíveis, as apresentações se deram de maneira intimista e potente. Santolli decorou o ambiente com bexigas e luzes coloridas e preparou uma mesa com bolo, salgados e docinhos para receber os convidados. Durante o encontro, Santolli contou casos sobre sua avó, serviu comidinhas, mostrou fotos e objetos, relembrou momentos marcantes e interagiu com os familiares que, muito emocionados, também comentavam suas experiências a todo momento. A performance culminou na apresentação de uma canção composta e interpretada por Santolli em homenagem a sua avó. A recepção do público foi extraordinariamente intensa e nós professores ficamos muito satisfeitos com todo o trabalho. Nossa impressão positiva



se confirmou depois, com os desdobramentos. Depois de sua estréia no âmbito do componente, o solo *Maria* continuou se apresentando e entrou em cartaz, em circuito comercial, realizando três temporadas em Salvador. Mas não apenas isso, também já realizou cerca de 30 apresentações em oito diferentes cidades: Salvador, Aracaju, Rio Real, Alagoinhas, Porto Seguro, Santo Amaro, Ilhéus e Lauro de Freitas.

Figura 1 – registro da estreia de *Maria: um rito para minha avó*



Fonte: arquivo pessoal do autor

Outra produção impactante e que também desenvolveu um diálogo com princípios do teatro documentário foi o show performático *Viúva Negra: em busca do refrão*, do encenador/performer Thiago Romero. Romero investigou, a partir de suas próprias experiências, as afetividades de homossexuais negros para compor canções sobre essas relações. As canções e arranjos foram produzidos em parceria com colaboradores e, com direção e performance de Romero, *Viúva Negra: em*



busca do refrão estreou no espaço Casa Preta. Além do repertório, composto por músicas originais, a performance de palco de Romero e a visualidade do show (também assinada por ele) foram aspectos que impressionaram a todos os presentes.

Figura 2 - registro da estreia de *Viúva Negra: em busca do refrão*



Fonte: arquivo pessoal do autor

Em um diálogo com a *performance art* e, particularmente, com uma referência emblemática da área, Marina Abramovic, a diretora (também recém-formada pela UFBA) Letícia Bianchi propôs a realização de uma performance sobre padrões de beleza intitulada “Me deixa *mais bonita?*”. Na performance, Bianchi ficou durante algumas horas à disposição do público para que este, com a ajuda de objetos que ela também tornou disponíveis no espaço, experimentasse deixá-la “mais bonita”.



Chamou a nossa atenção o fato do público assumir o protagonismo da performance por meio das escolhas estéticas que iam assumindo ao intervir na aparência de Letícia. Em vários momentos, parecia ocorrer uma disputa entre integrantes do público que intervinham baseados em padrões convencionais de beleza e outros que propunham desvios e descentramentos em relação a esses padrões. Depois de algumas horas, ao som de uma canção sobre empoderamento feminino, a performer tira tudo que está sobre seu corpo, desnuda-se completamente e se olha no espelho. A luz então se apaga e a performance é encerrada.

Figura 3 – estreia de *Me deixa mais bonita?*



Fonte: arquivo pessoal do autor

Diferentemente dos exemplos mencionados, a estudante/diretora Juliana Ruiz optou por dirigir/produzir, mas sem sua participação como performer. A proposta de Juliana foi realizar um ato performático em memória às vítimas de feminicídio, intitulado *Feminicídio: do luto à luta*. Para isso, Juliana pesquisou sobre o tema e estabeleceu contato com familiares de vítimas. Também estudou sobre ritos



fúnebres. Decidiu fazer então um cortejo no Campus da UFBA em Ondina, que funcionaria como uma espécie de enterro simbólico. O ato começou com a exibição de um mini documentário, produzido pela estudante/diretora, com diversos depoimentos captados pela artista no decorrer de seu processo. Na entrada do Pavilhão de Aulas 5, havia um caixão rosa dentro do qual se encontravam fotos de mulheres vítimas de feminicídio. Após a exibição do documentário, surgiram atrizes/performers, segurando velas e cruzes na cor rosa. Acompanhadas por músicos tocando ao vivo, as atrizes/performers carregaram o caixão e seguiram em cortejo pelo Campus. Num jardim próximo ao restaurante universitário, foram depositados o caixão e as cruzes, formando uma instalação/memorial que permanece até o presente momento. O ato contou com uma adesão grande de familiares de vítimas e estima-se que havia aproximadamente 300 pessoas presentes.

Figura 4 – estreia de *Feminicídio: do luto à luta*



Fonte: arquivo pessoal do autor



Além desses exemplos, podemos citar as performances *Alguém já te ouviu hoje?*, na qual Natália Nascimento escuta pessoas num banco de praça;

Figura 5 – performance *Alguém já te ouviu hoje?*



Fonte: arquivo pessoal do autor

Amarras, em que Juliete Roques, amarrada a um dispositivo de cordas e palavras, interage com o público;



Figura 6 – estreia de *Amarras*



Fonte: arquivo pessoal do autor

Don Juan: uma sedução performática, em que Victor Hugo performa um trecho da peça *Don Juan*, de Moliere, para, em seguida, convidar o público a interferir na cena;

Figura 7 – estreia de *Don Juan: uma sedução performática*



Fonte: arquivo pessoal do autor



Basofiar: sabedoria de um corpo poético, desfile performático sobre a herança cultural afro-diaspórica, roteirizado e dirigido pela estudante/artista Cida Barreto, entre tantos outros trabalhos.

Figura 8 – estreia de *Basofiar: sabedoria de um corpo poético*



Fonte: arquivo pessoal do autor

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O componente Laboratório de Direção Teatral: Teatro Rito e Performance tem se constituído numa produtiva oportunidade de reflexão e criação a partir de



estratégias de desvio. As concepções tradicionais tendem a abordar o fazer teatral sobretudo a partir de sua dimensão dramática/ficcional, considerando como centrais elementos dramaturgicos como conflito, intriga, personagens, réplicas, tempo e espaço, mesmo em montagens que não partem de um texto previamente escrito. Já o nosso laboratório procura realizar experiências nas quais o trabalho com a dimensão performativa da cena é o principal ponto de convergência da criação. Ao trabalharmos com a teoria da performatividade, os estudantes/artistas entram em contato com uma abordagem totalmente interdisciplinar e não apenas realizam um "exercício dirigido de teoria e prática para a concepção e a montagem do espetáculo teatral na fronteira do rito e da performance artística" como também passam a atentar para outras possibilidades de criação e até de inserção profissional. Isso acontece porque, no decorrer do curso, começam a compreender o trabalho do diretor/encenador para além da montagem de peças teatrais. Os estudantes/artistas passam a incluir todo gênero de espetáculo em suas perspectivas criativas: espetáculos de música, dança, circo, ou multilinguagem; eventos diversos como desfiles, lançamentos, premiações, campeonatos, festivais; ritos civis, casamentos, formaturas, celebrações; manifestações populares, políticas e religiosas; ou seja, infinitas são as oportunidades de criação a partir de um olhar interdisciplinar e performativo que procura expandir o campo de atuação artística.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v.8, p.197-210, 28 nov. 2008. Disponível em:



<<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57370/60352/>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório Teatro & Dança**, ano 14, n.16, p.11-23, jun. 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>>. Acesso em: 18. Fev. 2020.

FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, J.. Prefácio. In: ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campos das Letras, 2002.

_____. **Sobre a fábula e o desvio**. : Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

_____. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



Recebido em
Aprovado em



Esta revista está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Os artigos publicados na Revista Educação, Artes e Inclusão passam pelo *Plagiarism Detection Software* | *iThenticate*