



**PÔR-SE COM, COMPOR: corresponsabilidades no encontro
*performer-espectador***

**TO BE WITH, TO COMPOSE: responsibilities in the performer-
spectator encounter**

**POR-SÍ CON, COMPONER: corresponsabilidades en el encuentro
*performer-espectador***

Carolina De Nadai¹

Resumo

Este texto propõe que na construção cênica da *performance*, *performer* e espectador são corresponsáveis. Tal pensamento emerge através de reflexões acerca das noções de *performance*, performatividade, teatro e teatralidade em articulação com o Modo Operativo AND proposto pelo artista João Fiadeiro e pela antropóloga Fernanda Eugénio.

Palavras-chave: Composição, *Performance*, Tempo Real.

Abstract

This paper proposes that, in scenic construction performance, performer and spectator share responsibilities. This thinking emerges through reflections on the notions of performance, performativity, theater and theatricality in connection with the *Modo Operativo AND* proposed by the artist João Fiadeiro and the anthropologist Fernanda Eugénio.

Keywords: Composition, Performance, Real Time.

Resumen

Este artículo propone que, en la construcción escénica de la performance, intérprete y espectador son corresponsables. Tal pensamiento surge a través de la reflexión sobre las nociones de performance, performatividade, teatro y teatralidad en conjunción con el *Modo Operativo AND* propuesto por el artista João Fiadeiro y por la antropóloga Fernanda Eugénio.

Palabras clave: Composición, Performance, Tiempo Real.

Neste artigo, a *performance* é pensada do ponto de vista compositivo, refletindo como ela opera enquanto se organiza e, simultaneamente, materializa-se. Para tanto,

¹ Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC-USP. Mestre em dança pelo PPGD-UFBA. Graduada em dança pela FAP/PR. Bailarina, pesquisadora e educadora.

serão correlacionados alguns aspectos dos estudos da *performance* com um recente modo de pensar e gerar composições que acontecem em tempo real, chamado **Modo Operativo AND**. Tomando como ponto de partida a *performance* enquanto um modo de se operar, pensar e gerar configurações artísticas no mundo, a corresponsabilidade na feitura de composições no encontro *performer*-espectador se faz bastante relevante nessa discussão.

O *Método AND* emerge do encontro entre o método de *Composição em Tempo Real* desenvolvido pelo coreógrafo João Fiadeiro, e a etnografia aplicada à *performance* situada desenvolvida pela antropóloga Fernanda Eugénio. Esse método afirma-se enquanto campo de experiência e de estudo privilegiado daquilo que entendemos por “com-posição”: posicionamento recíproco, *com* o outro (EUGÉNIO e FIADEIRO, 2013).

A *performance* exige daquele que a observa, assim como daquele que a executa, um estado de reparo – sobre o reparar, vale enfatizar que ele está sendo entendido de acordo com o *Modo AND*: re-parar, parar de novo, ajustar, parar para ver. Ao parar para olhar, ao parar de novo, ao parar para se fazer um reparo, o corpo encontra-se num estado de *standby* que é um primeiro ato de paragem através do qual se desativa o impulso para a ação imediata, anulando-se simultaneamente o protagonismo do sujeito no plano de relação (EUGÉNIO e FIADEIRO, 2013). A performatividade é construída por meio desse estado de reparagem e prontidão corporal para, enfim, chegar-se à representação, não parte dela.

O estado representativo aqui abordado se dá por meio de um jogo compositivo cujas regras não estão dadas *a priori*, mas são construídas no “durante” e com o(s) outro(s). Assim, “estar” espectador e/ou “estar” *performer* são possibilidades de trânsito entre estar quantitativamente mais em uma posição do que em outra, de modo que elas não sejam regras deterministas² e possibilitem instantes de construção de afeto, e não apenas papéis previamente designados.

Imagine uma situação laboratorial: um grupo de pessoas está reunido para fazer uma composição por meio do *Modo Operativo AND*, sem que nenhuma delas tenha experiência prévia desse processo. Nesse ambiente, o grupo delimita um quadrado no chão, o qual representa um acordo comum que produz uma fronteira fictícia entre o espaço de ação (fora do quadrado) e o espaço no qual se pode gerar uma posição

² O **determinismo** é uma “doutrina filosófica ou científica segundo a qual todos os eventos, em qualquer ordem de realidade, são rigorosamente determinados por suas causas anteriores, tanto em sua natureza e propriedades quanto em suas causas anteriores”. (GIACCOIA, 2006, p. 60)

(dentro do quadrado). Todos iniciam a atividade na zona de fora do quadrado, num estado 'zero' também fictício convencionado entre os participantes. Esse modo de compor propõe o estado de Ação no 'fora' – que seria como pensarmos o 'fora' (inexistente) na *performance*, o fora no qual o *performer* inclui o espectador por meio de sensações. Estas, embora não estejam acontecendo de fato na carne do observador, são sentidas por ele como se ele fosse o próprio *performer*.

A primeira posição gerada no jogo é um **Evento**, que, a princípio, ainda não tem relação com nada. Contudo, a partir do momento em que o grupo propõe uma segunda e uma terceira posição, inicia-se a construção de um **Plano Comum**, em que fala-se uma língua comum através da qual pode-se até concordar em discordar. E então, as posições criadas pelos diversos jogadores, que vão aos poucos se somando, geram uma **com-posição**. O modo pelo qual se observa ou “como se re-para um acontecimento,” definirá as gradações de performatividade e teatralidade de cada evento pela relação espectador-artista, com cada acontecimento gerado no/pelo grupo criando uma nova **reparagem** para decidir (ou des-cindir) os relevos, as escolhas e as tomadas de posição.

O corpo é a principal ferramenta na construção de uma ação performativa. O espaço-tempo em que o corpo do *performer* se encontra com outros corpos espectadores organiza um ambiente específico que não se trata de um ambiente projetado para espetáculos. O espaço ganha forma em tempo real, sendo construído na duração do encontro e respeitando a típica irreversibilidade das ações performativas. A composição se faz na soma relacional de acontecimentos, uma construção que re-existe dentro de sua própria existência a cada pequena transformação.

A performatividade em uma *performance* vem acompanhada de teatralidade, com ambas se complementando em lugar de gerarem oposição. A representação emerge na *performance* por meio de questionamentos daquele corpo que ali se apresenta. De verdades que, vividas ou construídas, compõem o trabalho de um corpo que representa a si mesmo ou uma alteridade de si. No *Modo Operativo AND* pode-se estar o tempo todo vivendo uma ficção, pois o que se opera como real é o tempo. Tem-se que reparar a composição, ou seja, os modos pelos quais cada posição foi gerada com outra (como e quando/onde), e não quem são os sujeitos ou o que são os objetos em cena. Tudo é, na realidade, sujeito e objeto, realidade e ficção. Trata-se da própria construção de um real sem reais e “és” dados *a priori* como num pensamento moderno no qual:

Desenha-se a certeza da existência como cisão, não como relação. Cisão entre sujeito e objeto, mas também entre verdade e ficção, forma e conteúdo, razão e emoção, pensamento e ação, corpo e mente, cientista e artista, artista e espectador, mestre e aprendiz, etc. (EUGÉNIO e FIADEIRO, 2012, p.3)

O *design*³ de uma *performance*, o modo organizativo pelo qual ela se configura, não se trata de um evento representacional. Ele está intrinsecamente relacionado a acontecimentos reais, que se desenham em tempo real. Ao fugir à regra básica da “reversibilidade”, na qual a teatralidade evidencia-se, ações ou composições já ocorridas não podem simplesmente retornarem ao ponto inicial. Sendo assim, entra-se na lei da exclusão do não retorno e, portanto, na *performance*. Esse estado performático acontece, dentre outros motivos, por haver um jogo de tensão entre o corpo do *performer* e o corpo do espectador, algo que os níveis de realidade da *performance* fazem afetar quem em teoria está fora, em posição de “observador”. É nesse momento que ocorre, como coloca Lehmann (2007), a irrupção do real, as sensações.

O espectador, ao construir afeto com o que vê, passa a sentir-se ele mesmo o *performer* e começa a elaborar possibilidades de acontecimentos para aquele corpo que ele presencia. Em cenas agonizantes e de autoflagelação, é comum, dentro do limiar apresentado pelo corpo do *performer* e dos limites que seu corpo alcança, que o espectador encontre-se num estado de agonia que vai além do testemunho da cena. Suas sensações não se separam mais das do corpo que se apresenta. O espectador experiencia a *performance*.

O *performer* produz ele/nele mesmo, fazendo do próprio corpo em ação a obra. Por sua materialidade ser a ação em si, a *performance* se faz intrínseca a uma determinada temporalidade. A ação é o evento. Nesse espaço-tempo de acontecimentos não há mais cisão entre sujeito e objeto ou entre *performer* e espectador: o **corpo sujeito** constrói o **corpo objeto** enquanto os **corpos espectadores** colocam-se em relação com essa situação e acabam por sentirem-se também na posição do *performer*.

Essa transformação que acontece em quem vê a *performance* possui diferenciações em relação à sensação que o teatro provoca, pois ela se estabelece de modo físico, corporal, energético e fisiológico. Em termos da fisicalidade, a cumplicidade nas imagens geradas entre aquele que presencia e aquele que atua em atos performativos parece provir de uma empatia neuronal. Os neurônios espelhos, descobertos pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolatti na década de 1990, permitem que o

3 Tema desenvolvido pela autora em NADAI 2011.

corpo humano capte a mente dos outros não por meio do raciocínio conceitual, mas pela simulação direta, ou, como afirma o próprio cientista, sentindo, e não pensando (BLAKESLEE, 2006).

Seres humanos usam os neurônios-espelho para imitar diretamente as ações e para compreender seus significados. Tais células, pelo que os estudos têm apontado, são responsáveis pelo aprendizado de quase tudo, de uma simples maneira de olhar até o mais complexo passo de dança. Aprender, apreciar e perceber são apenas algumas, dentre inúmeras ações presentes no nível neural pré-motor, no qual se configura a área encefálica responsável pela construção neural (representação motora) dos movimentos que observamos serem executados por terceiros. (MOURA, 2007, p.70)

Em situações de maior teatralidade, sabe-se que a construção de uma imagem tem como base a ficção, enquanto a representatividade das sensações é menos ativa. Há uma grande diferença entre assistir um *performer* passar a navalha no próprio corpo até sangrar e o ator simular o sangue com tinta vermelha numa ação similar. Nesse aspecto, percebe-se que na “motricidade, o sistema-espelho tenta comparar uma ação motora do próprio indivíduo com a representação visual ou imaginária dessa mesma ação” (LENT, 2007), fazendo com que sintam-se como se eles mesmos estivessem efetuando tal ação. Chega-se então ao limite da fisicalidade. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar pela “performatividade em ação”. Ele performa (FÉRAL, 2011).

Nessa posição de estar em ação enquanto se repara o outro, os limites entre real e ficção, bem como entre artista e espectador tornam-se turvos e passam apenas a delinear certas diferenciações e não mais a delimitar papéis. “Não há espectadores; não há artistas, somos todos (quer assumamos a responsabilidade ou não) artesãos do nosso próprio convívio” (EUGÉNIO e FIADEIRO, 2012, p.7). A *performance*, assim como a dança, traz as questões encarnadas no corpo e, portanto, adquire um *design* específico, que só ganha materialidade e se torna visível enquanto um corpo a propõe.

O corpo performativo é um corpo em estado de “definição” contínua – vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbio. [...] Em vez de produzir um traço próprio – identificado por técnicas sistematizadas, como na modernidade – vai produzir inúmeros traços e reconfigurá-los logo adiante (SETENTA, 2008, p.85).

Performances emergem em acontecimentos, ou, como salientou Schechner (2006),⁴ “*they happen*”. A característica de “acontecer” evidencia-se como o relevo da

4 Richard Schechner (32 de agosto de 1934) é professor de Estudos da *Performance* (Performance Studies) na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, editor da *TDR: The Drama Review* e diretor da *East Coast Artists*. Ele é um dos iniciadores do programa de Estudos da *Performance* e fundador do *The Performance Group*, um grupo de teatro experimental.

performance, como um tipo de composição que opera a partir de ações que são realizadas pela primeira vez enquanto a *performance* é apresentada. Ao repetir-se uma *performance*, ou seja, ao se propor uma **reperformance**, a relação entre espectador e *performer* é outra, diferente daquela experimentada com tanta legitimidade num primeiro evento. Nesse tipo de experiência, o espectador encontra-se mais distante, a fronteira observador *versus* observado é instaurada e a *performance* adquire maior teatralidade. Sem dúvida, não é um exercício simples de ser (re)feito, pois repetir uma *performance* não é o mesmo que trabalhar a repetição dentro de uma *performance*.

Na performatividade, a repetição é entendida como alteridade, numa relação ato e identidade. Repetição como iteração, reformulação e citação (SETENTA, 2008). A repetição é parte da relação que se constrói no trânsito: o dentro-fora, *performer*-espectador. Inicialmente, o observador coloca-se fora da situação e à espera de algo. Com o passar do tempo, ao se aproximar da lógica organizativa do *performer*, inclusive quando percebe que ele vai repetir por muito tempo uma mesma ação ou uma sequência de ações, essa sensação de estar fora se transforma, passando a existir então uma cumplicidade e uma conexão física.

O “falar performativo entrelaça identidades individuais e coletivas que vão tecer a performatividade e a singularidade das falas de dança contemporânea” (SETENTA, 2008, p.100) do teatro contemporâneo e da *performance* em si. Pois tudo se desdobra dos modos como os corpos se colocam em relação com o outro e com o espaço-tempo.

As sensações que resultam da experiência de uma *performance* são experiências sem mediações. Apenas os corpos ali presentes naquele ritual, que partilham de determinados riscos e aflições em comum, sabem senti-las. A performatividade, e sua dose de real ou de irrupções de real, faz-se em uma ferramenta compositiva muito forte na construção da *performance*, e ainda assim, não se pode ignorar que a teatralidade também encontra-se presente nessa construção. Para acessá-las, é preciso estar com e criar junto no fluxo dentro-fora, ser espectador e *performer* e desprender-se do desejo de uma possível narrativa. É preciso parar e re-parar para sentir.

Bibliografia

- FÉRAL, J. ***Théorie et Pratique du Théâtre***. Paris: L'Entretemps, 2011, p. 108-138.
- GIACOIA, O. J. **Pequeno dicionário de filosofia contemporânea**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MOURA, G. Dançar como bocejar, contágia! In: LENGOS, G. (Org). **Põe o dedo aqui: reflexões sobre dança contemporânea para crianças**. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

NADAI, Carolina Camargo De. *Processos organizativos em dança*: a singularidade dos designs. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de pós Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York/London: Routledge, 2006.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

Referências eletrônicas

BLAKESLEE, S. Os neurônios que podem ler mentes. **Jornal da Ciência**. 2006. Disponível em: <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=34918>>. Acesso em: 5 nov. 2013.

EUGÊNIO, F; FIADEIRO, J. **Dos modos de re-existência**: Um outro mundo possível, a secalharidade. Lisboa-Portugal, 2012. Disponível em: <<http://and-lab.org/manifesto>>. Acesso em: mar-abr. 2013.

_____. **AND mag – revista eletrônica do AND_LAB**, set. 2013. Disponível em: <<http://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/04/standby/>>. Acesso em: 3 fev. 2014.

LENT, R. Sobre metáforas e neurônios-espelho. **Instituto Ciência Hoje**, 2007. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/bilhoes-de-neuronios/sobre-metaforas-e-neuronios-espelho>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

RAMACHANDRAN, V. S. **TED: Ideas, worth, Spreading**. Disponível em: <http://vide subtitle.tedcdn.com/talk/podcast/2009I/None/VilayanurRamachandran_2009I-low-pt-br.mp4>. Acesso em: 10 fev. 2013.

Sites

AND_LAB: <http://and-lab.org/about-and_lab>

Recebido em 01/03/2014

Aprovado em 17/04/2014

Publicado em 30/06/2014