



A cena transversa: confluências entre o teatro e a *performance*

We were really getting the message of the media that society may be nothing but a scenery after all with total theatre at the living end.

(Herbert Blau In *The Remission of Play*)

1. O UNIVERSO PARATEATRAL: PERFORMANCE, TEATRO, MANIFESTAÇÕES

A recente apresentação no Brasil de trabalhos como *Uma Trilogia Antiga* (Andrei Serban), das intervenções dos grupos La Fura dels Baus e Sankai Juku - no âmbito de festivais (Bienal de São Paulo, 1991), eventos especiais (Festival Internacional de Dança), fora do circuito tradicional - bem como a emergência de novas encenações como *A Bau A Qu* (Enrique Dias), *Sturm Und Drang* (*Tempestade e Impeto*, dir. Renato Cohen), *O Túnel* (trabalho em processo, dir. Ricardo Karman), processos criativos como o *Tanz-Butoh* (Maura Baiocchi), as ritualizações dos *Satyros*, entre outros trabalhos, consagram a presença de novos paradigmas na cena, delineando um espaço "parateatral", híbrido, que conflui várias experiências e manifestações: as linguagens de *performance* (*happening*, *body art*, *actions*), cenas da *avant-garde* (teatro de absurdo, teatro pânico, teatro de imagens), ações artísticas diversas (teatro de fontes, dramas étnicos, manifestos, *minimal art*, cena multimídia), que têm em comum o fato de configurarem atuações ao vivo, para platéias, criando uma outra cena apoiada em processos distintos de atuação e criação, uso de outras relações espaço-temporais, outras aproximações com o público, delineando um universo paralelo, subterrâneo à cena teatral instituída.

Examinaremos, a seguir, o impacto da *performance* dentro dessas correntes diversas de referências, bem como especificidades do processo criativo e de atuação na "cena parateatral".

Passado seu impulso mais radical - dionisíaco, contracultural (próprio dos anos 60) - e herdeira direta de outras manifestações de ruptura como o dadá, as cenas escândalo surrealistas, a conceituação situacionista, as *actions/happenings*, a arte da *performance*, ontologicamente híbrida, polissêmica, conflui nos anos 80 para experimentações mais formalizadas, num movimento que permeia com as disciplinas tradicionais (teatro, artes plásticas, dança) funcionando, pela radicalidade de seus praticantes - em termos de atuação, isenção em relação a modismos ou imediatismos comerciais, descaso com a mídia, público etc. -, como manancial isento, fonte das experimentações artísticas na sua pulsão mais livre.

Trabalhos e processos como o dos *performers* Joseph Beuys, Vito Acconci e Laurie Anderson - para citar alguns -, referências da *performance* (o trabalho de consciência de Gurdjieff, a arte antroposófica, a tarologia de Crowley, práticas Tao, e outros procedimentos próprios da criação na *performance* - ver *Performance como Linguagem*, Renato Cohen), permeiam e influenciam diretamente trabalhos de uma vanguarda teatral americana (Bob Wilson, Squat Theatre, Richard Foreman,

RENATO COHEN é pesquisador ligado à ECA-USP, autor do livro *Performance como Linguagem* (Edusp/Perspectiva), e criador e diretor do espetáculo *Sturm Und Drang*.

INTEGRANTES DO GRUPO JAPONÊS SANKAI JUKU, QUE USA MÁSCARAS E "ROSTOS-MÁSCARAS" EM SUAS APRESENTAÇÕES, NA OUTRA PÁGINA



USHIO AMAGATSU E O
SANKAI JUKU

Mabou Mines e outros) que por sua vez tem atuação paradigmática para processos de todas as fronteiras.

É importante ressaltar que a retórica da *performance* que declinou aproximações Arte/Vida, ruptura com o esteticismo, quebra de disciplinas e categorizações aprisionadoras, caminho por percursos pulsionais, atuações sensíveis, dionisíacas, irracionais (caminhos próprios da Arte que enveredou em muitos momentos apenas pelo braço racional apolíneo), quebra com a representação, uso de todas as possibilidades de atuação e intermediação com platéias, compondo uma cena viva, primal, advém de uma corrente distinta, carregando com isso grande originalidade, da corrente revolucionadora do teatro moderno (Artaud, Gordon Craig, Beckett, Grotowski, entre outros).

Historicamente vinculada a *outsiders* ao pensamento teatral, que posteriormente invadem a cena, a prática da *performance* tem sido conduzida por artistas e conceituadores de múltiplas origens: artes plásticas (Beuys, Fluxus, Rauchenberg), música (Cage, La Monte Young, Laurie Anderson), dança (Yvonne Rainier, Min Tanaka)

e diversas outras origens não categorizáveis, num percurso que, antes de chegar à cena, passou pela *body art* (corpo como cena), pelas *assemblages* (esculturas cênicas), estando ao mesmo tempo desvinculado de amarrações intrínsecas à convenção teatral: questões da representação, repetição, imitação, poética própria (premissas aristotélicas), etc., trazendo por esse desinteresse grandes contribuições para uma nova cena (Beuys quando enfrenta o Coyote em *performance* não está preocupado em construção de personagem ou em visibilidade e imitação de sua fala).

2. A NOVA CENA: PROCESSOS/ ENCENAÇÃO/ ATUAÇÃO

Ao se enumerar exemplos da nova cena "parateatral" é relevante observar o não-uso de "edifícios-teatro" ou mesmo a ruptura com o palco italiano (1): *Sturm Und Drang* é ambientado no espaço de um bosque, *O Túnel* desenvolve-se num imenso túnel desativado, a *Fura* apresenta-se em espaços poligonais, gigantescos, e mesmo montagens mais teatralizadas como a de Serban trafegam por todos os espaços do Sesc Pompéia.

Esses espetáculos, numa retomada do teatro ritualístico artaudiano e com clara aproximação das experiências limites da *performance* (2), suprimem as separações estáticas palco-platéia, colocando o espectador "dentro da quarta parede", no espaço-tempo concreto, imaginário, materializado, vacante, numa ambigüidade signíca própria da teatralização.

A corporificação do espaço (bosque, túnel, banheiros, etc.), com significações mais concretas, mais afastadas do signo simbólico (no sentido peirceano) - estamos dentro do bosque e não na representação do mesmo -, coloca o espectador numa confrontação mítica, ritualística com a obra, descartando a mera observação estética e a segurança do distanciamento.

A confrontação com o público se dá de forma instigante (espectadores sendo atacados e fugindo dos atuantes, nos espetáculos da *Fura*, revival dos anos 60, ou sutil, através de percurso marcado pela estranheza e o inusitado, como em *Sturm Und Drang* ou em *Túnel*).

Podemos pensar num teatro ambiental (teatro do *environment*) que nos insere numa cena *hipernaturalista* (ou hiper-realista, nome inicial pensado pelos surrealistas), com pedaços de realidade, justapostos a metáforas signícas que criam novas cognições e unem por caminhos transversos posições díspares como o teatro stanislavskiano, na sua busca pelo naturalismo (embora lutando com o paradoxo da representação), e os ideários da *performance*, que pregam aproximações com a vida, sem preocupações de

1 Alvaro Machado (Folha de S. Paulo, "ilustrada", 4/4/92) bombasticamente arriana o fim do palco italiano.

2 Essas muito mais radicais pela sua característica eventual acontecendo por exemplo na muralha da China (Marina Abramovay), no espaço de desertos, no embrulhamento de grandes pontes (Christo), em espaços invadidos, etc.

3 A criação pela via do work in process (alguns nomeiam como "trabalho em criação", no campo das Artes Cênicas define uma linguagem. Apesar de em outras formas de criação existir essa fase, no work in process trabalha-se com muito mais variáveis abertas, saindo-se de um campo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para se confluir para um roteiro. Processo diverso de montagens que partem de texto/autor inicial - Shakespeare, por exemplo - para depois divergir na Encenação.

mimeses, e desconsiderando as questões da convenção teatral.

Um segundo aspecto que dá contigüidade nesse universo parateatral é o uso do estranhamento cênico, numa ampliação ao paroxismo do *Verfremdungseffekt* brechtiano, atingindo-se novas visões do fenômeno e do objeto da representação, em níveis da transpessoal e de outros processos de consciência (exaustivamente pesquisados na atuação de grupos como o butoh de Min Tanaka, as vozes de Meredith Monk, imagens mentais de Bob Wilson e tantos outros exemplos) e não apenas na mera quebra catártica e ideologizante pensada por Brecht.

A *Trilogia Antiga* de Serban, que inclui trechos de *Medéia*, *As Troianas* e *Electra*, é apresentada em grego e latim, propositalmente, provocando pela tonicidade da atuação uma captação ancestral, arquetípica, que antecede uma desconstrução intelectual.

Em *Sturm* e *O Túnel* o espectador se perde em tempos mitológicos, desprendendo-se do aqui- agora cronológico. O uso preponderante do estranhamento cênico, a exemplo de trabalhos e práticas de consciência, como por exemplo o trabalho gurdjieffiano, ou práticas ancestrais - zen, sufi -, visa colocar o praticante em outros estados de consciência, ou, na linguagem dos mestres, no estado de consciência (*Dharma*), tirando-nos, por diversos processos, do estado letárgico que caracteriza nosso estado habitual da consciência.

No processo de estruturação da cena é relevante o papel do *performer*, que se distingue do ator por acumular atuação e autoria e não apenas "ventrilocar" um personagem/autor. Na preparação dos *performers* se incorporam recursos psicofísicos das mais diversas fontes - circo, guignol, práticas zen, expressionismo, cinema mudo, euritmia, etc.

Herbert Blau (*The Remission of Play*) observa, com bastante lucidez, que o trabalho dos atores-*performers* deslocou-se da busca obsessiva de preparação corporal e pesquisa de limites físicos - anos 60, 70 - para práticas de consciência e de fundo espiritual (meditação, trabalhos com vibração, mantras, energização), trabalho esse observado nos processos de Peter Brook, Grotowski, nas *performances* do Sankai Juku, nas práticas butoh e em inúmeros outros procedimentos.

No trabalho de criação dos espetáculos, uma característica preponderante é o uso da linguagem *work in process* (trabalho em progresso, trabalho em processo). Esse processo (3) implica a presença do encenador/autor/roteirista em todas as etapas da criação/encenação, conduzindo laboratórios, tecendo o texto de imagens/cenas, ampliando a rede de pesquisa; mesmo quando se





Arquivo Renato Cohen

CENA DO ESPETÁCULO
STURM UND DRANG

volta a referências textuais/dramatúrgicas, esse processo se dá por uma necessidade da criação, antecipada por vivências, laboratórios e não por escolhas antecipadas por premeditação intelectual.

O trabalho em processo não acontece somente no espaço-tempo anterior à apresentação, mas também na temporada com um espetáculo em transformação, por razões conceituais, que como em processos vitais está em constante mutação (4). Isso não implica que o espetáculo seja um *happening*, com improvisação a cada noite.

O trabalho *work in process* é gestado pelo grupo de criação e pelos atores-performers a partir de impulsos da direção, num processo distinto da "criação coletiva", e experienciados em laboratório (5). O trabalho de atuação e criação é conduzido em duas vias, uma primeira sensível, intuitiva, vivencial - própria do campo artístico -, criação esta que se dá por *insights*, gestos, imagens, frases, aforismas, estados de vivência mítica, fluxos de consciência, e uma segunda via intelectual,

racional, relacional, que dá campo de referências/rede de associações. Esse processo é muitas vezes penoso com dificuldade de visualização do todo, de se fechar *gestalts*, mas próprio de situações vivas.

Outra questão intrínseca é a questão da encenação como ponto de partida (discurso da *mise-en-scène*) (6), trabalhando-se com um signo/texto que é sintético, emocional, conotativo, próximo do conceito de *Gestus* brechtiano ou como o signo/dança, mãe do teatro imaginado por Artaud. Nessa construção não existe uma preocupação de se configurar dentro da Idéia Teatro (espetáculo narrativo, construção de personagens, relações claras atuante/público), caminhando, sim, para uma ampliação dessas possibilidades através da criação de uma signagem que tenha dimensão literal, simbólica e mitológica.

3. NOVOS PARADIGMAS CÊNICOS: A VISÃO HOLÍSTICA

Alguns paradigmas cênicos da cena parateatral (descontração da narrativa, cena apoiada na *mise-en-scène*, *literalidade* no uso do espaço e na construção das significações, uso de um texto de imagens) apontam para modelos cênicos que têm resposta mais ágil para a compreensão contemporânea dos fenômenos.

Incorporando-se tecnologia, narrativas fragmentadas, subliminares, cognições racionais e irracionais (uso dos dois hemisférios cerebrais) - procedimentos típicos das encenações de Robert Wilson, Richard Foreman, também vistos em montagens de Gerald Thomas, em *A Bau A Qu* e outras - e, também, resgatando fontes primordiais de conhecimento, apresentado com significações complexas, mas de captação direta (Trilogia de Serban, trabalhos de butoh, cenas de *Sturm Und Drang*), resgatando o sagrado na relação do artista com o fenômeno, o universo da parateatralidade propõe uma cena holística, vitalizada, ocupando um tópos genuíno enquanto espaço de encenação e pesquisa, no percurso próprio da via artística, funcionando como caminho tranverso ao teatral instituído, e último reduto das experimentações isentas dos mecanismos viciosos de mercado.

BIBLIOGRAFIA

- BLAU, Herbert. "The Remission of Play", in *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanitis*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1982, pp. 161-88.
- DURAND, Régis. "Theatre/Signo/Performance: on some Transformations of the Theatrical and the Theoretical", in *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanitis*, op. cit., pp. 211-24.
- STEIN, Bonnie Sue. "Butoh-Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty and Mad", in *The Drama Review*, vol. 30-2, Summer 1986, pp. 107-25.
- WILSHIRE, Bruce. "The Concept of the Psichtheatrical", in *The Drama Review*, vol. 34-4, Winter 1990.

4 O momento de cristalização é momento de morte. Essa é uma questão central do *happening/performance*, que cria enquanto linguagem uma série de situações - de risco, não repetição, estranhamento - para subverter o congelamento e a representação.

5 Um exemplo de sequência de trabalho em *Sturm Und Drang*: situações simbólicas de morte/renascimento, primeiro laboratório livre, busca de referências da cosmogonia budista, referências da deusa Kali (Indulismo), laboratório de expressão, dança Baratha Natyan, textualização (textos do Dharma, poemas Shvaistas).

6 Levanta-se aqui a questão dramaturgia x encenação, onde o privilégio é da Encenação, com o texto/palavra aparecendo de forma subliminar em alguns momentos e forma central em outros. cohen.doc