

Crítica e performance teatral

Sara Rojo(UFMG)

GT: Territórios e fronteiras

Palavras chaves: crítica e performance

Que caminhos pode seguir a crítica performática diante das produções que nascem de diversas vozes e que se expressam através de distintas linguagens cênicas? Quais são os avanços que existem na crítica para dialogar com obras nas quais não existe uma linguagem central nem um enunciador principal? Interessa-me, dentro dessa realidade, refletir sobre as metodologias que podem ser usadas para analisar essas práticas.

Patrice Pavis assinala que, além do texto dramático, na produção de um espetáculo intervém uma série de outros textos como, por exemplo, as “partituras” criadas na montagem. (PAVIS, 1998) Essa constatação outorga uma ferramenta para analisar o caráter pluri-lingüístico de certas formas cênicas nas quais as partituras abrem o espetáculo a diversos códigos de maneira não hierárquica e, às vezes, até contraditórias. Portanto, pode ser que a comunicação ideológica estabeleça-se na iluminação ou na proxêmica dos corpos e não no texto escrito. Mas, então, o que podemos fazer se a crítica até agora ficou atrelada à interpretação das histórias apresentadas através da linguagem verbal? Que acontece quando o eixo não está na história, quando o eixo está na forma ou no processo construtivo?

Se partimos do princípio de que cada sistema teórico possui ideologias, imagens constituintes de uma visão cultural, que orientam a sua produção artística e leituras realizadas dentro desse sistema, a análise da estética, da escrita e do palco possibilitará um caminho de aceso à leitura da construção de imagens de um texto, na qual todas as linguagens – da iluminação, do som, da plástica dos corpos – constroem partituras e não apenas as falas. Trata-se, então, de avançar na realização de uma crítica que analise as produções artísticas sem estabelecer hierarquizações entre suas linguagens e com uma metodologia capaz de dialogar inclusive com propostas nas quais o signo não é o referente essencial.

Acredito que para um estudo como o anteriormente descrito é necessário o estabelecimento de uma negociação entre formas de pensamento (não podemos priorizar só a análise racional), essa negociação potencializará um olhar diferente sobre as práticas existentes. Minha leitura é que a arte, especialmente aquela que tem um caráter performático, no senso de resgate de um sentido perdido (SCHECHNER,1985), constrói e é construída pelos imaginários sociais e, dessa maneira, perfura fronteiras culturais, históricas e de racionalização do ocidente. Esta descoberta permite debater as representações da história e da ficção nas diferentes culturas e épocas e, a partir daí, a relação entre a crítica e a prática artística. Por outra parte, essa perspectiva de trabalho traz para o primeiro plano da reflexão o papel dos intelectuais e artistas nos processos sociais.

No livro *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces* de Marcos Alexandre (2007), Conceição Evaristo, em um artigo chamado *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de*

Nascimento de minha escrita, mistura a ficção com a crítica e, nesse exercício escritural, joga por terra a fronteira entre ambas. A autora discute o lugar da escrita, mas do próprio corpo do sujeito-objeto do enunciado. Podemos seguir entendendo, a partir de textos como esse, que crítica e literatura são domínios que não se misturam? Nessa linha é interessante o estudo que faz Pavis sobre os signos e os deslocamentos de energia propostos por Lyotard (PAVIS, 2003). No teatro existem textos que nascem do próprio corpo do performer e que colocam em questão uma crítica que se desvincula, em função de uma suposta objetividade, do próprio corpo ou que pior ainda não lê a performance corporal como uma escrita. Mas temos que ter cuidado, pois existe ainda, e em demasia, uma “crítica jornalística” que acredita que sua função é exprimir julgamentos valorativos a partir de sua subjetividade, pelo contrário, minha proposta é avançar na direção de uma crítica que, além de dialogar com as linguagens performáticas apresentadas, analise os objetos artísticos a partir dos domínios que estão sendo realizados. Essa escrita teria um caráter performático e de *Work in Progress* como diria Renato Cohen no sentido de texto que se abre a outros textos (RAVETTI, 2003) e de processo (COHEN, 1998). Mas o problema está precisamente aí, como ser capazes de ler a partir dos códigos do próprio objeto e em processo e não como julgamento definitivo?

Por outro lado, se pensarmos que a memória pode ser somente pessoal e produto de imagens fragmentadas, que reinventamos a partir das marcas que deixam determinadas vivências em nosso corpo, e que aquilo que entendemos como memória coletiva, mais que memória, é um discurso metafórico, relativamente consensual dentro de uma comunidade ou de uma nação, recuperar comportamentos em uma performance, necessariamente, conecta-se com o pessoal. Por isso questiono a abordagem de Pavis que coloca os comportamentos recuperados e os contextos em uma mesma categoria (PAVIS, 2003, 7), pois, dentro desse postulado, o resgate pode ficar reduzido à recuperação de qualquer registro histórico ou ser uma mera recuperação da forma de um evento. Schechner aborda que a recuperação se dá em performances em diversos níveis, inclusive em algumas cujos fins são meramente mercantilistas. Por exemplo, quando se tenta resgatar uma dança perdida no tempo para um filme ou reproduzir um parque temático do século XVII para que os turistas o visitem (SCHECHNER, Richard. hemi.edu/forums/ps/messages/86.dhtm) , porque ali se pretende reproduzir com “fidelidade” um evento ou um período, mas não necessariamente a força que o originou. Sabemos que qualquer que seja a representação é sempre um discurso que modifica o referente e que é impossível pretender formas originais, fixas no tempo. A inconsciência desse processo e a busca do “autêntico” podem ser um problema para a crítica. Segundo Schechner, uma performance deve ser viva, portanto, modificável, e não restauração contextual da forma de um evento como os parques temáticos norte-americanos. Trata-se, para mim, de resgatar a energia do fator impulsor. Sei que o termo energia é difícil de lidar¹, mas é o único que me permite denominar essa força originária e não representável que, ao ser deslocada para uma performance, é o que permite à mesma constituir-se em uma restauração viva. Sendo assim, o tipo de performance sobre a qual me interessa refletir é aquela que, mais que uma tentativa de resgate do passado ou de uma prática perdida, transmite energeticamente a pulsão que lhe deu origem. Em algumas produções, o corpo enquanto sujeito, objeto e espaço da performance, extrapola o cotidiano e

¹ PAVIS, Patrice: “o termo pouco científico e semiológico de energia e muito útil para enfocar o fenômeno não representável” (Pavis, 2003, 20).

articula um movimento em outras direções. A crítica não pode funcionar como se isso fosse apenas um exercício corporal. A título de exemplo, posso citar a obra dramática *Tus deseos en fragmento* do chileno Ramón Griffero². Nesta, como em todas as obras deste dramaturgo, a textualidade espetacular e a escrita confundem-se, uma vez que fazem parte de uma mesma poética, o mesmo pode ser dito da representação do presente e o passado, pois são interdependentes. Assim, o texto adquire uma mobilidade que relaciono com o conceito de performance viva.

A partir da afirmação anterior, penso que diante de textos espetaculares que funcionam como resgates pulsionais, como deslocamentos libidinais do texto dramático ao espetacular, a análise crítica não pode apenas ler os signos presentes na obra. Evidentemente se assumimos isso, para o ator não basta uma memorização de falas, trata-se de construir uma escrita gráfica em um espaço preparado para isso. Uma escrita que incorpora os textos dramáticos como se fossem subtextos do texto espetacular.

Durante meu pós-doutorado na Itália tive o prazer de assistir a *Orpheus Glance* (2000), do grupo Motus, onde foi feita uma leitura de Orfeu a partir da guerra de Sarajevo. Nessa peça, a questão contextual da guerra era tratada através da restauração “viva” do mito de Orfeu. Dessa maneira, o canto de Orfeu resgatava não apenas o mito, mas também o que sucedia nesse espaço e que tinha dado origem ao espetáculo. A montagem reproduzia num frigorífico a atmosfera fria do ginásio destruído pela guerra onde nasceu o espetáculo (ROJO, 2005). A questão ideológica se construía, dessa forma, no ideograma (PAVIS, 1994) presente no signo mitológico canto. A crítica nesta situação resultaria insuficiente se apenas assinalasse o tema ou o método empregado. Trata-se, desde a minha perspectiva, de conotar também a presença de uma energia não representável que logicamente será conotada através de alguns signos ou temas. É possível que isso ocorra também em textos dramáticos. Seriam obras que, em princípio, contariam com uma dimensão polifônica e plurissemântica que permitiria recontextualizações espetaculares modificáveis a partir dos diversos lugares de enunciação. Esse texto será o que, a meu ver, possibilitará converter uma montagem em uma conduta restaurada nos termos de Schechner: “A conduta restaurada é conduta viva (...). Está separada e portanto pode-se “trabalhá-la”, modificá-la (...) é simbólica e reflexiva: não é conduta vazia, senão cheia de significações que se difundem multivocamente” (SCHECHNER, Richard. hemi.edu/forums/ps/messages/86.dhtm) Desta maneira, uma peça que se proponha como aberta ou que possamos ler nessa linha pode ser a base de uma performance modificável ao mesmo tempo que restauradora e requererá uma crítica que contenha a mesma flexibilidade.

Nós, latino-americanos, somos uns construtos das diversas culturas que nos conformam; portanto nossas produções se constroem na tensão permanente que essas construções suscitam. Podemos dizer que enunciadore e enunciados (sujeitos e objetos) carregam o conflito e o consenso. Por exemplo, performances genéricas ou sociais que nascem de corpos reprimidos e através da performance procurarão re-definir seu espaço e transformar seu ato enunciativo num novo referencial de caráter afirmativo. Nossa crítica não pode ficar à margem desse jogo e olhar exclusivamente a partir dos parâmetros ocidentais. Temos a necessidade contextual de construir nossos textos nas permutas violentas ou dialógicas que constroem nossa cultura.

² Assisti no Centro Cultural Matucana 100 de Santiago, em julho de 2003.

BIBLIOGRAFIA CITADA

RAVETTI, Graciela. **Narrativas performáticas** in ARBEX, Márcia e Graciela Ravetti. **Performance, exílio, fronteiras. Errâncias territoriais** e textuais. Belo Horizonte: FALÉ, 2002.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de Nascimento de minha escrita** in Marcos Alexandre **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. No prelo.

PAVIS, Patrice. **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y Postmodernismo**.

La Habana: Casa de las Américas-Embajada de Francia, 1994.

-----, Una nozione piena d'avvenire: la sottopartitura. **Drammaturgia dell'attore**. Coord. Marco De Marinis. Colonia: I Quaderni del Batello Ebbro, 1998.

-----, **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROJO, Sara. **Trânsitos e deslocamentos teatrais: de Itália a América Latina**. Rio Janeiro: Sete letras, 2005.

SAID, Edward. **Representaciones del intelectual**. Buenos Aires- Barcelona: Paidós, 1996.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and Antropology**. Philadelphia: University of Pensiylvania, 1985.

-----, hemi.nyu.edu/forums/messages/86.shtml.