

## **Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação**

**Ciane Fernandes**

UFBA

Palavras-Chave: escrita, performance, pesquisa, corpo

Este texto decorre da observação das dificuldades de alunos de pós-graduação em escrever suas dissertações ou teses com encenação. Como discorrer academicamente sobre uma obra criada durante a pesquisa de pós-graduação, sem sermos meramente descritivos ou externos a nossa própria obra cênica? Mesmo quando, tradicionalmente, temos uma estrutura pré-determinada a seguir, ainda persiste a sensação de fragmentação do “objeto” de estudo, e da incapacidade de contemplar sua inteireza nos moldes acadêmicos. Por exemplo, podemos dividir *a priori* uma dissertação sobre um espetáculo em três capítulos, a saber: Dados históricos referentes àquela forma cênica, detalhamento das técnicas utilizadas no espetáculo, descrição e análise do processo criativo e do espetáculo em si. Mesmo assim, como traçar estes capítulos de forma não linear nem totalmente distanciada, e por onde começar a escrever?

Como professores, muitas vezes pedimos um projeto, em seguida um sumário provisório, e logo um primeiro texto (prévia do primeiro capítulo), contextualizando a pesquisa. Ou seja, pedimos um texto anterior à pesquisa em si, e que a projete abstratamente. Desta forma, incentivamos a separação entre texto e performance, perpetuando uma história antiga. Se performance é um evento que ocorre no tempo, que escapa à apreensão, então como poderia um texto controlá-la e fixá-la? Neste aspecto, a performance divide um problema ontológico com a dança. Segundo André Lepecki (2004: 127), é exatamente a divisão entre a palavra e a dança que permitiu o reconhecimento desta última, no início do século XIX, como uma “arte em excesso”. Ou seja, a identidade e força da dança estão exatamente nesta impossibilidade de traduzi-la. O impulso de descrever o movimento corporal (*Orchesography*, de Thoinot Arbeau, final do século XVI) tornou-se de fato um método de codificação anterior à dança e/ou um manual de boas maneiras (*Chorégraphie ou l’art de décrire La danse*, de Raoul-Auger Feuillet, 1699) a ser seguido por “corpos dóceis” (FOUCALT, 1988: 125-152). Assim são estabelecidas as bases para o pensamento cartesiano: movimento é visto como presença condenada à desapareição, e separado da palavra, porém mutuamente dependentes, já que o movimento expressa o que não se pode dizer com palavras e vice-versa.

Está traçada aí a sentença de morte da pesquisa em artes cênicas. Mas nem tudo está perdido. Em 1924, André Breton escreve o *Manifeste Du surréalisme*, onde aconselha:

Após você ter se acomodado em um local o mais favorável possível para concentrar sua mente em si mesma, tenha materiais escritos trazidos a você. Coloque-se em um estado mental o mais passivo e receptivo possível. Esqueça-se de seu gênio, seus talentos, e dos talentos de todos os outros. Continue a lembrar-se a si mesmo que a literatura é uma das estradas mais tristes que

leva a tudo. Escreva rapidamente, sem nenhum assunto pré-concebido, rápido o suficiente para que você não se lembre do que está escrevendo e esteja tentado a reler o que escreveu. A primeira frase virá espontaneamente, tão arrebatadora é a verdade que com todo segundo que passe há uma frase desconhecida ao nosso consciente que está apenas gritando para ser ouvida... (BRETON in MELZER, 1994: 168).

A “escrita automática” do Surrealismo conecta consciente e inconsciente, percepção e criação, escrita e performance. Talvez seja esta escrita uma prima-irmã da “escrita performativa” de John Austin (1975). Mas nenhuma das duas é suficiente para a pesquisa em artes cênicas. As dicas de Breton são preciosas para aqueles (muitos) alunos, muitas vezes artistas já consagrados, que se desesperam diante do papel sem saber por onde começar. Mas não precisamos iniciar pelo começo da tese, mas sim pelo *começo da escrita*. Por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa. Como anuncia a letra da música infantil de Arnaldo Antunes: “o silêncio é o começo do papo ... O desejo é o começo do corpo ... A batalha é o começo da trégua”.

Começamos a escrever a partir daquilo que flui como movimento, e que pouco a pouco se define como elemento-eixo da pesquisa, a partir de uma organização ainda não conhecida, própria do então sujeito (ex-objeto) de pesquisa. Este “elemento-eixo” ou coluna vertebral, não é necessariamente o primeiro capítulo, mas talvez apareça ao longo de todo o texto, em diferentes abordagens ou perspectivas. O importante é que este elemento-eixo não é definido *a priori*, mas flui do corpo que articula teoria e prática ao mesmo tempo, numa organização flexível ou, como diria Douglas Dunn, numa “estrutura aberta”. Assim não nos limitamos a paradigmas (estabelecendo-os ou rompendo-os), mas criamos a abordagem própria de cada obra de arte.

Isso não significa dizer que criamos a abordagem “do nada”. Mesmo porque o próprio Breton, em seu manifesto, anunciou que o “automatismo psíquico em seu estado puro” acontece através de algum meio simbólico - “verbal, pela palavra escrita, ou de qualquer outra maneira” (in MELZER, 1994: 163). Jacques Lacan também descreveu a natureza lingüística do inconsciente (1978). Então, de fato, a escrita no papel não é tão distante do movimento no espaço. Ambos são conectados pelo corpo. Como resume Cinthia Kunifas:

A palavra francesa para corpo, “corps”, tem origem latina “corpus”, a qual incorporou o significado “criar”, que vem de “creo”, que por sua vez se origina da palavra “kar”, que em sânscrito significa criar. Nishino explica que, em japonês, a palavra “pessoa” ou “corpo humano” é composta dos caracteres para “pessoa” (*hito* ou *nin*) e dos caracteres para “entre” (*ainda, kan, gen*). Portanto, a palavra pessoa (*ningen*) significa “entre pessoas”, o que quer dizer que não existimos como entidades separadas do outro, ao contrário, constituímos-nos na relação (KUNIFAS, 2008: 41).

Na pesquisa em artes cênicas, o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde. Por isso venho intitulado o que faço de Estudos em Movimento e Análise Laban *em* Movimento.

Num *espaçotempo* quântico, onde o futuro já existe enquanto possibilidades simultâneas, não nos bastam palavras que re-presentem movimentos, ou movimentos que re-presentem palavras. Isso foi o que pudemos observar no workshop de Karen Studd no evento *Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios* (RJ). Na oficina, Karen colocou dois performers próximos, um atrás do outro, e pediu para que o da frente (que não via o de trás) se movesse conforme os movimentos do de trás, descritos por uma terceira pessoa à frente dos dois. A cena tornou-se cômica, já que a velocidade das palavras nunca conseguia acompanhar os movimentos da performer de trás. Em seguida, Karen demonstrou como a utilização de imagens, bem como a transferência entre linguagens (do movimento para o desenho abstrato ou para palavras soltas com sensações e impressões e de volta ao movimento) promovia um jogo bem mais próximo da (i)lógica do movimento.

Obviamente uma imagem ou um símbolo é bem mais próximo temporalmente do movimento corporal, mas mesmo assim isso não é suficiente. O importante é a natureza dinâmica, que de fato pode estar presente tanto em palavras descritivas, quanto em símbolos ou desenhos. Então a questão não é mais a de “Como fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1975), mas sim “Como ser dinâmico com palavras”. E vale ressaltar que dinâmico significa a variação relacional e gradual entre ação e pausa, e não simplesmente o movimento incessante.

Por isso tantos pesquisadores, em diferentes culturas e períodos da história, vêm definindo e explorando Princípios *em* Movimento. O curioso é observar que algumas vezes princípios semelhantes têm nomes diferentes (ex. Oposição para Barba e Contra-tensão para Laban/Bartenieff), outras vezes princípios diferentes têm nomes semelhantes (ex. Diagonal para Laban e Diagonal em Dança ou Teatro em geral); outras vezes princípios tangenciais têm o mesmo nome (ex. Pré-Expressividade para Laban e para Barba), e alguns destes princípios atravessam o tempo e o espaço com variações de enfoque (ex. Respiração e Organização Corporal). O importante é que estes princípios não se estabelecem como normas a serem seguidas (pelo corpo futuro), nem prometem o controle do movimento (passado) pelas palavras. Fiéis à fonte primária, dinâmica por excelência, esses princípios são multiplicadores do movimento. Ou seja, o texto é uma outra performance, que gera outra performance (cena), etc., *ad infinitum*.

É neste sentido que listo a seguir quatro categorias da relação entre performance e escrita, em busca de uma opção dinâmica:

1. Performance sem escrita.
2. Escrita sem performance.
3. Escrita Performativa.
4. Performance Escritiva.

Acredito que a pesquisa em artes cênicas com encenação tem inaugurado um entre-item, um “entre-lugar” intersticial (BHABHA, 2005: 298), entre Escrita Performativa e Performance Escritiva. Não se trata de uma abordagem linear nem previsível, porém extremamente clara e coerente. Talvez a imagem que mais se aproxime deste entre-lugar com um elemento-eixo dinâmico seja a dupla espiral do DNA, simultaneamente contraindo e expandindo como universos em crescimento.

### **Referências**

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Harvard University Press, 1975.

BHABHA, K. Homi. **O Local da Cultura**. Editora da UFMG, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Vozes, 1988.

KUNIFAS, Cinthia. **Corpo Desconhecido: Um Contínuo Processo de Criação em Dança**. Dissertação. PPGAC/UFBA, 2008.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Perspectiva, 1978.

LEPECKI, André. **Of The Presence of the Body**. Wesleyan University Press, 2004.

MELZER, Annabelle. **Dada and Surrealist Performance**. The Johns Hopkins Press, 1994.

---