

NUNES MELO, Sergio. ***A Alma Imoral* segundo Clarice Niskier: da dissolução da dicotomia entre teatro performativo e teatro dramático.** Salvador: UFBA. UFBA; Professor Adjunto 2.

RESUMO

Tendo sido assistida por mais de 260.000 espectadores em várias cidades brasileiras em seus sete anos de trajetória inconclusa, a peça *A Alma Imoral*, dirigida e interpretada por Clarice Niskier, reconcilia a oposição binária (teatro performativo x teatro dramático) identificada como tendência do teatro contemporâneo por Josette Féral em seu texto seminal “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo” (2005). O presente artigo discute como, seguindo a tradição judaica tanto da conversa reflexiva em meio ao rito social da convivialidade quanto da quebra de regras de acordo com a necessidade, Niskier propõe um idioma performativo que celebra a ruptura com qualquer ortodoxia cênica, seja ela convencional ou vanguardista. O artigo aborda também como a peça, radicalmente baseada no texto homônimo de Nilton Bonder, promove uma discussão sofisticada que abrange, explicitamente, Filosofia, Ética, Religião, Antropologia e História bem como, implicitamente, a própria emergência da cena.

Palavras-chave:

Teatro performativo. Teatro dramático. Clarice Niskier. *A Alma Imoral*. Tradição. Traição

ABSTRACT

Having been watched by more than 260,000 theatregoers in several Brazilian cities in its seven years of inconclusive trajectory, the show *The Immoral Soul*, directed and performed by Clarice Niskier, reconciles the binary opposition identified as a trend in the contemporary theatre by Josette Féral in her seminal article “For a poetics of performativity: the performative theatre” (2005). The present paper discusses how, following the Jewish tradition of both reflecting amidst the social rite of conviviality and of breaking rules as need arises, Niskier proposes a performative idiom that celebrates the rupture with any orthodoxy, be it either conventional or avant-garde. The article also approaches how the spectacle, radically based on the homonymous text by Nilton Bonder, the spectacle promotes a sophisticated discussion that encompasses – explicitly – Philosophy, Ethics, Religion, Antropoloy and History as well as – implicitly – the very emergence of the staging.

Keywords:

Performative Theatre: Dramatic Theatre. Clarice Niskier. *The Immoral Soul*. Tradition. Betrayal

Toda arte, mesmo quando marca um ponto de ruptura, tem sempre alguma relação com a tradição. A tradição envolve a herança e a modificação de meios, técnicas, estilos e motivos.
(Crowther, 2002, p. 133, minha tradução)

Introdução

Em seu texto seminal a respeito da poética da performatividade, Josette Féral afirma que “se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero.” Entre esses elementos identificáveis em eventos teatrais marcados pela performance nos dias de hoje, Féral destaca alguns localizáveis em *A Alma Imoral* (doravante *AAI*): “transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto [e] apelo à uma receptividade do espectador”. (2009, p. 198) Neste artigo, analiso esses aspectos em *AAI* – dirigida e interpretada por Clarice Niskier a partir de sua adaptação do ensaio filosófico-teológico homônimo do Rabino Dr. Nilton Bonder – enquanto discuto como a emergência da cena decorre de uma leitura pessoal e nem por isso reduzida e/ou subjetivista de sua criadora que, desde a gênese do agenciamento Niskier-Bonder, aponta para um idioma performativo limítrofe entre o teatro e a performance.

Atuação performática e apelo à receptividade do espectador

Pode-se specular produtivamente que *AAI* constitua uma poética teatral contígua a uma poética performativa – ou mesmo um caso limítrofe entre as duas - visto que lhe é explicitamente inerente “o desejo”, como o descreve Féral, “de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum”. (p. 199) Dois momentos absolutamente críticos de liminaridade – a entrada (estabelecimento imediato de convenções) e a saída (exame final do evento) dão à cena de Niskier o estatuto de obra com contornos sócio-políticos bem definidos mesmo que sem o menor traço de ativismo doutrinário – como tem sido a norma em eventos espetaculares que lidam com questões de construção de identidades sociais baseadas em etnicidade, religião, gênero e diversidade sexual. A escolha desse idioma performativo limítrofe entre teatro e performance não é nem um pouco casuística: Niskier, a pessoa, a autora (ou co-autora, dada a importância que o texto tem no processo) se coloca, de modo explícito, numa linha de tensão entre as forças que mantêm um conceito de Judaísmo equivocadamente cristalizado entre numerosos membros da própria comunidade

judaca e a desconstrução desse conceito através de uma jornada de autoafirmação de identidade social, tendo o texto de Bonder como principal interlocutor de uma experiência perceptiva e existencial na qual ser judia é apenas um aspecto (embora fundamental) de seu pensamento encarnado.

Depois do último sinal sonoro anunciando o início do evento, as luzes da plateia caem aproximadamente para 20%, a atriz entra pela porta da plateia, descalça e vestindo um vestido longo preto – ou o que parece, naquele momento, um vestido longo preto. A entrada pela mesma rota dos espectadores denota o tom de informalidade da performance, deixando claro que o objeto observacional em questão é, sobretudo, o corpo da performer em si mesmo, isto é, a presença atorial sem a máscara de uma personagem e amparada por poucos elementos cenográficos e adereços. A indumentária evoca sutilmente a apresentação de uma musicista em um concerto – a principal diferença constituindo-se pelos pés nus no chão. Na sequência, Niskier sobe ao palco, caminha até o centro do proscênio e se dirige ao público com a fala “Boa Noite.” A fala, enunciada numa entonação particularmente cordial, predispõe o público a quebrar o protocolo da quarta parede, ao qual o espectador já está mais do que condicionado, e a corresponder à fórmula de etiqueta social; instaura-se, assim, uma relação performer-plateia em que o espectador é (e será) convocado a interagir, pelo menos discreta e pontualmente, com a performer.

Niskier segue, com leveza e bom humor, contando ao público a gênese de *AAI* (a mesma do agenciamento Niskier-Bonder): estava com uma peça em cartaz (*Buda*) e fora incluída num programa de bate-papo ao vivo cujo tema, naquele dia, era religião. Ao afirmar ser uma judia budista, Niskier incitou uma telespectadora, Dona Léa, a enviar uma mensagem sobre a suposta impossibilidade do sincretismo religioso Budismo-Judaísmo: “Ou você é bem judia ou é bem budista.” Presente ao programa, estava também Bonder, o qual defendeu a possibilidade apresentada por Niskier e negada pela telespectadora, alegando que a compreensão do Budismo poderia, na verdade, auxiliar na compreensão do Judaísmo. Ao fazer tal comentário, Bonder estava resistindo à cristalização do Judaísmo como doutrina exclusiva, sem pontos de interseção com outras. Niskier deixa claro que a senhora em questão era judia com uma piada: “Só sei que o nome Léa não me pareceu muito budista.” Em todo esse segmento da peça, Niskier se coloca de um modo casual, quase cotidiano, combinado com um senso de humor de stand-up comedy, mesclando esse gênero de performance à peça. A plateia ri enquanto é seduzida, de modo digestivo, a concordar com uma questão de mais difícil assimilação: que a lógica dijuntiva (“isso *ou* aquilo”), que nos é praticamente imposta pelo senso comum e pela qual espera-se que definamos as nossas identidades sociais em padrões compartimentáveis, pode ser substituída, com muito mais adequação à vida, pela lógica aditiva (“isso *e* aquilo”) – essa, sim, coerente com as nossas multidimensionalidades como seres em constante formação e predispostos,

sobretudo na alvorada do século XXI, a um sincretismo praticamente inesgotável de insumos culturais. Esse movimento de construção de identidade social por uma via de desconstrução, isto é, de pensamento encarnado em constante questionamento e articulando-se por não oposição (a propósito, uma prática budista), é marca dessa peça, cuja performatividade vai revelando seu próprio devir desde as origens.

No fim da peça, Niskier desconstrói o próprio fazer de *AAI* dizendo que chegou a se perguntar qual era a ação da peça. Afirma que, subjetivamente, sabia que havia uma ação, mas ainda assim se questionava: “E objetivamente?” Conta ao público que conseguiu apaziguar o inquietante questionamento quando chegou à seguinte conclusão: “A ação da peça é uma resposta à Dona Léa.” Assim, Niskier se coloca outra vez de modo inequivocamente pessoal enquanto agente de pensamento encarnado, conferindo à Dona Léa o papel de uma personagem quase tão importante em *AAI* quanto os patriarcas e as matriarcas das histórias judaicas: a senhora em questão é exposta como um ícone de resistência à co-criação humana dentro do sistema divino (ou do inominável caso se prefira) visto que se posiciona rigidamente em favor da interdição da traição, ação sem a qual não pode haver tradição, a condição *sine qua non* de transmissão da cultura que constitui uma identidade social específica, o ser judeu, como, de resto, o ser de qualquer outro pertencimento. Fica implícito que Dona Léa é uma personagem emblemática de castração, de inércia cultural, na medida em que pensa que vê tudo o que é.

Imagem, ação, imaginação e texto

Consistentemente, nessa disposição leve e informal, a peça segue com uma densidade reflexiva poucas vezes testemunhada num evento teatral visto que tenciona exatamente a desconstrução de uma cultura dominante (senso comum) que parece esquecer-se de que tudo no mundo está historicamente sujeito à reconfiguração de acordo com a necessidade. Ainda num estágio bem inicial da peça, Niskier se refere à potência de visão além das aparências:

Aquele que não enxerga não sabe o que não vê... porque, quando sabe o que não vê, de alguma forma já está vendo. Já o que vê pensa que tudo o que vê é o que é... porque quando sabe que tudo o que vê não é tudo o que é, de alguma forma já está vendo o que não vê.

Pouco tempo depois de dizer esse texto, talvez o de mais difícil assimilação na peça, Niskier aponta para uma mesinha na lateral do palco, na qual estão colocados os únicos adereços manipulados por ela durante toda a apresentação: um candeeiro, uma jarra de água e um copo. Ela explica que, quando chegar o momento em que for beber água, o público poderá pedir,

utilizando uma palavra-chave, que ela repita algum trechinho da peça. Acrescenta que, algumas vezes, ela poderá entender que um espectador está lhe pedindo que lhe lembre de um determinado trecho quando, na verdade, esse estava interessado em ouvir outro, mas que isso não tem importância porque todas as recaptulações de trechos servirão a alguém. Logo a seguir, pergunta se o público não quer que ela já repita a fala recém articulada. Nas quatro performances a que assisti, alguém acaba pedindo, e o texto é repetido.

Com certeza, o texto de *AAI* é um elemento fundamental da peça. Porém, é indiscutivelmente um texto não dramático e tratado de modo a servir tanto à embocadura de Niskier quanto à assimilação do público. No caso desse trechinho particularmente denso sobre a visão além das aparências, a repetição facilita um pouco o entrave. Como num *Sêder* de Pesach, cerimônia familiar em que se recordam eventos fundamentais da História Judaica, relacionando-os com a contemporaneidade e com as experiências de cada um dos presentes, Niskier segue contando histórias sem a menor intenção de compor personagens. O que está em jogo em *AAI* é arregimentar os recursos do corpo e da voz de modo a evocar os eventos narrados, deixando ao público a prerrogativa de performar essas histórias em suas recepções individuais de uma poética desencadeadora do imaginário. Tal procedimento aproxima o idioma performático desenvolvido por Niskier do épico. À guisa de exemplificação, logo após fazer o prólogo, que contém instruções sobre o desenrolar da ação, Niskier se despe – revelando ao público que o que aparentemente era um vestido é, na verdade, um pano preto cujos usos se metamorfoseiam de acordo com as necessidades de cada narrativa – e senta-se sobre uma cadeira colocada no centro do palco, que ela cobre com o pano. Nesse segmento, o texto discorre sobre a perda de inocência do ser humano através de sua aquisição de consciência, o elemento que o difere dos outros animais. A contemplação de Niskier – placidamente sentada desnuda, enquanto uma das falas mais inconfundivelmente filosófico-teológicas nos remete a um tempo mítico – leva os espectadores a percorrerem mentalmente seus repertórios iconográficos de Adão e Eva no Éden enquanto refletem sobre a perda do paraíso e o fenômeno da vergonha, aspectos exclusivamente humanos no reino animal. O corpo desnudo de Niskier – juntamente com os poucos elementos voluntariamente econômicos de cenografia, iluminação e indumentária – funciona, então, como uma tela na qual o imaginário do espectador se projeta. Em *AAI*, o corpo performático, ao invés de interpretar, no sentido de representar personagens, sugere quadros, vez por outra, até com várias personagens, deixando a interpretação, a composição de imagens, a cargo do público.

CONCLUSÃO

A peça *AAI*, atipicamente gerada a partir do contato de uma criadora de múltiplas competências nas artes cênicas com um texto reflexivo, resulta numa

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29 outubro 2013
UFMG - Belo Horizonte



composição que desafia gêneros. Ao abordar o tema da tradição transmitida pelos necessários atos de traição, Niskier incorpora à cena a performance, o stand-up comedy, o teatro épico, com suas descrições, narrativas e comentários, além dos rituais de convivialidade tão cultivados na tradição judaica. Com uma abordagem budista/desconstrutivista, isto é, de não oposição e constant questionamento, Niskier, com o pensamento encarnado do judeu errante, que marcha adiante à espera de que o mar se abra para a sua passagem, responde a todas as Donas Léas, personificações das obstruções por parte do senso comum à ousadia necessária para a criação do cotidiano. Mas os elementos performáticos incorporados ao teatro não são simplesmente uma tendência de se retomar a tradição no afã de que o teatro continue vivo? Nesse sentido, Niskier, é uma “*Performer*”, no sentido grotowskiano: “um[a] dançarin[a], um[a] sacerdot[iza], um[a] guerreir[a]: está além dos gêneros estéticos.” Isso porque “[o] ritual é *performance*, uma ação realizada, um ato.” (1987, p. 53)

OBRAS CITADAS:

CROWTHER, Paul. *The Transhistorical Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 218 p.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. *Sala Preta*. V. 8, n. 1 (2008). 197-210.

GROTOWSKI, Jerzy. (1987) *Le Performer*. *Grotowski Workcenter*. Pontedera, Workcenter of Jerzy Grotowski, 1987. p. 53-57.