



[Márcia X., Pancake, Photo: Larissa Landim.](#)

O *Re-Enactment* como Prática Artística e Pedagógica no Brasil

Tania Alice | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este artigo é dedicado a todos os alunos de ATAT (Análise de Temas e Autores Teatrais) da UNIRIO de 2010.1 e 2010.2.

"O professor é o lado institucional do performer." - Thomas Clerc

Abstract:

The aim of this article is to reflect on the practice of *re-enactment* not as a practice of conserving performances of the past, but rather seen from the perspective of a possible (re)"production of presence" (Gumbrecht), which, in its turn, will improve the practice of performing itself. The aim of this article is also to examine a professor-student relationship in boosting creative output, by considering the practice of performance within pedagogic context in the classroom.

A minha pesquisa teórico-prática desenvolvida precedentemente dizia respeito à adaptação de clássicos em linguagem performática e teatral na Contemporaneidade, incluindo montagens como *Phaedra's Love* de Sarah Kane ou performances como as dos Irmãos Guimarães de Brasília, que dialogam com o universo de Samuel Beckett.¹ Uma questão tinha ficado em aberto ao concluir a investigação: se o texto clássico

EMISFÉRICA

na Contemporaneidade serve como material de criação, será que seria possível a própria performance ser adaptada, atualizada, re-feita? Resolvi tentar entender esta questão através de uma pesquisa realizada conjuntamente com os alunos da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em uma aula de ATAT (Análise de Temas e Autores Teatrais), investigando a questão da prática do *re-enactment* no universo da arte contemporânea e seu diálogo com a prática teatral contemporânea. Para isto, propus como experiência e exercício para os alunos que, partindo do aprofundamento de conceitos desenvolvidos por Paul Ardenne, Renato Cohen, Jorge Glusberg, Regina Melim, Hans-Thiess Lehmann e RoseLee Goldberg, entre outros, realizassem um *re-enactment* e elaborassem um "translato"² desta experiência. Os resultados das pesquisas individuais—vídeos, fotos e reflexões—foram publicados em um blog. Algumas, como, por exemplo, o *re-enactment* de *Pancake X* por Larissa Landim ou *Cut Piece* de Yoko Ono por Rany Carneiro e Claudio Althierry foram realizadas novamente durante a IX Semana da Integração Acadêmica na UNIRIO em junho de 2011, após ter sido realizadas em espaços urbanos diversificados. Neste artigo, proponho uma reflexão sobre o conjunto destas práticas, reflexão que nasceu como um desdobramento da proposta inicial e se fortaleceu pela contaminação e o contato com os diferentes *re-enactments*, pesquisas e discussões realizadas dentro e fora de sala de aula.

Tentando aprofundar um questionamento inicial que era "Uma performance pode ser re-feita?", o curso, obrigatório para os alunos de Teoria do Teatro e aberto para os demais Cursos da Escola de Teatro da UNIRIO (Interpretação, Direção, Cenografia, Licenciatura) oferecia uma abordagem da performance, especificamente no que diz respeito à questão do *re-enactment* e/ou do registro, dialogando com formas teatrais contemporâneas e investigando as oscilações entre um regime vinculado a questões relativas ao evento/acontecimento, versus questões ligadas ao regime da representação em trabalhos cênicos contemporâneos. Partindo de uma reflexão mais ampla sobre a questão performática e teatral, abordava a noção de desconstrução operada pelas práticas performativas: desconstrução de uma visão perpassada pelo princípio do Racionalismo e que resultou em nossa época moderna e pós-moderna em uma predominante "produção de sentido" ao invés de uma "produção de presença" (Gumbrecht) na produção artística, desconstrução dos dualismos aparentes mente/corpo, teoria/prática, razão/emoção, material/espiritual, entre outros, desconstrução do conceito de identidade, das concepções associadas ao contexto representacional, da tradicional visão historicista, da questão da autoria e hierarquia e das relações tradicionais estabelecidas pelo mercado da arte e pela Universidade como instituição. Partindo da prática do *re-enactment* de performances já realizadas, a ideia inicial era que fosse elaborada uma reflexão sobre as condições de enunciação e situações de comunicação passadas e presentes e as diferentes modalidades

EMISFÉRICA

possíveis do registro na Contemporaneidade, já que a performance raramente se limita ao contexto espacial e temporal de sua realização, mas, ao contrário, se desdobra em novas obras, como vídeos, filmes, fotografias e relatos, que se apresentam por sua vez ou como simples registros, ou então como novas obras, criadas a partir da proposta inicial.

Um dos pontos de partida foi o questionamento em torno desta "segunda obra": o *re-enactment* seria um re-fazer de uma performance, dentro de uma perspectiva quase museológica de conservação, ou se apresentaria como um desdobramento, uma multiplicação, uma contaminação artística? E, sendo repetição, em que consistiria o "refazer": na repetição de um tema, de um desejo, de uma forma, uma necessidade, uma proposta estética? Evidentemente, o *re-enactment*, pela sua própria estrutura de repetição não deixa de ser, além de uma "produção de sentido", uma nova "produção de presença", conforme a expressão de Gumbrecht, que vê nesta oscilação entre produção de presença e produção de sentido a oscilação permanente produzida pela arte. De fato, a produção de presença se apresenta como a condição *sine qua non* para o existir performático e não-representacional: produção de presença de algo que não existe concretamente ainda, produção de caminhos paralelos na invenção de um novo cotidiano—como escreveria Certeau. O paradoxo é que, em sua realização, o *re-enactment* carrega também uma ausência, remetendo e evidenciando a efemeridade do ato de produção de presença de um artista realizado no passado. Neste ato de trazer à tona com tanta clareza a questão da efemeridade, o diálogo da performance com a morte surge de forma radical. Não há registro em vídeo, fotografia ou relato que seja somente um registro. Ao contrário, o registro se apresenta como um desdobramento da performance realizada, uma continuidade criativa: sem contar que no vídeo, a "produção de presença" está em segundo plano e que muitas vezes a edição se apresenta como um *best of* de momentos vividos, os quais excluem, pela rapidez exigida pela edição e o olhar do espectador contemporâneo dispersivo, os momentos de silêncio, dúvida, tensão, hesitação para assumir uma funcionalidade comunicativa dentro de nosso "Luna Park audiovisual"—a expressão é de José Saramago.

Desta forma, a prática da performance estabelece um diálogo com os ensinamentos da filosofia oriental, ensinando não somente a viver, mas também a morrer, entendendo e aceitando a impermanência como condição fundamental de nossa existência. A relação ontológica entre performance e impermanência, desenvolvida com profundidade pela pesquisadora Peggy Phelan em *Unmarked, the politics of performance* ou ainda *Mourning Sex, performing public memories*, revela uma vitalidade própria da performance, que opera uma tensão entre morte e vida, evidenciando a pulsação vital do gesto artístico. Como sublinha Gumbrecht, nessa tensão surge a epifania, a experiência estética (2010: 140):

Com "epifania" não quero dizer, de novo, simultaneidade, tensão e oscilação entre sentido e

EMISFÉRICA

presença; quero dizer, sobretudo, a sensação, citada e teorizada por Jean-Luc Nancy, de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles—e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido—são efêmeros.

O performer sempre tem consciência de que suas práticas o conduzem a realizar com a máxima implicação e engajamento vital um ato cuja vocação primeira é o esquecimento. A vivência desta experiência—com seu inevitável sofrimento e questionamento associados—é fundamental para o entendimento conceitual da performance como prática do efêmero. Parece interessante, neste sentido, traçar um paralelo com a perspectiva de Boris Charmatz, atualmente curador, fundador e criador em Rennes (França) de um Museu da Dança que não contém arquivos e registros, mas ensaios e processos abertos: "*Estamos em uma época excitante onde a museografia se abre para modos de pensar e tecnologias que permitem imaginar outra coisa do que uma exposição de vestígios, figurinos antigos, maquetes de cenários e fotografias de espetáculo*", explica o coreógrafo. Optando por expor a fantasia, o sonho, a elaboração da obra muito mais do que um vestígio de obra que daria a ilusão de permanência de uma cultura, um saber artístico produzido de maneira cumulativa ao longo dos anos, Charmatz transforma o museu, lugar tradicional de preservação, em um espaço de intervenção e experimentação, evidenciando a mobilidade deste dispositivo tradicionalmente associado à conservação. Conforme Deleuze (1989):

Os dispositivos tem linhas de visibilidade, de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura, e todas se entrecruzam e se misturam, de modo que umas repõem as outras ou suscitam outras, através de variações ou mesmo mutações de agenciamento.

Então, diante dessas mobilidades possíveis, que mutação de agenciamento permite o *re-enactment*? O *re-enactment*, forma de preservação ao vivo de um acontecimento performático implicando corpo, presença, autotransformação do performer e reciclagem de energias, não é um ato retrospectivo somente que tenta manter a ilusão da permanência e retenção do efêmero de maneira aparentemente duradoura. Ele é também a forma de uma memória que, ao invés de lembrar o que foi perdido, reproduz e traz à tona uma presença. Temos então uma nova composição de formas e energias, uma recomposição por meio da conexão mental, sem que se precise pensar a história como algo progressista, gerando a cada instante uma "evolução", dentro de uma perspectiva moderna. Assim, a própria morte do ato artístico, pela prática do *re-enactment*, não se transforma em esquecimento, mas em energia novamente moldável e canalizável. Não há ilusão de permanência. A consciência da efemeridade é um dos pontos de partida do ato performático. O *re-enactment* e o "Lifelikeart"—a expressão é de Allan Kaprow—de uma forma geral evidenciam que a performance recompõe e configura formas passadas, gerando presença, ao invés de gerar a ilusão de uma conservação, um acúmulo ou

EMISFÉRICA

uma produção de algum patrimônio cultural ou epistemológico. Quando Chris Burden define uma performance ruim como "algo que parece teatro", ou quando Allan Kaprow sugere que temos que "ir ao teatro para poder sair dele", ambos evidenciam que o código representativo se assimila a um ato que não tem em si a consciência de sua própria efemeridade, precariedade e fragilidade.

Nesta efemeridade reside o projeto político da performance e, mais ainda, do *re-enactment*, espécie de "*time specific*" em nossa época do esquecimento, do acúmulo e da multiplicidade. Da mesma forma que o *site specific* anunciava, nos anos sessenta, um alargamento das fronteiras da arte para além do edifício de preservação institucional, o "*time specific*" se dá a partir de uma concepção de tempo pós-moderna, que Nicolas Bourriaud, em *Radical*, qualifica de "estética da precariedade" (2009: 99).

As implicações do museu de arte consistem, hoje em dia, menos no acúmulo de objetos dentro de um espaço físico, do que no fato de conservar a informação. Uma performance de Vito Acconci realizada em 1970, da qual restam somente fotografias e depoimentos, representa potencialmente o mesmo valor que uma escultura exposta na sala do museu — em outras palavras, ela tem o valor de uma partitura que pode ser novamente realizada. (...) Esta insistência sobre o "aqui e agora" do evento artístico e a recusa do registro representam um desafio para o mundo da arte, ao mesmo tempo que se configuram como a afirmação de uma precariedade positiva, que é uma estética do esvaziamento.

Como sublinha Bourriaud, a estética do efêmero se opõem aos valores da arte e da cultura moderna enquanto constituição de uma temporalidade duradoura, à ideia de um lugar de observação distante em relação aos processos sociais, recusando, neste mesmo gesto, os valores ligados ao mercado e ao comércio da arte. Para Bourriaud, na arte contemporânea não há tentativa de permanência, distância e negação do mercado, o que não significa uma nostalgia da época moderna mas, ao contrário, um enraizamento no efêmero, na precariedade, no turbilhão artístico, que se tornam então parte constituinte da própria obra. É este enraizamento provisório e simultâneo em diversas partes do solo que Bourriaud qualifica de "radicant": "*O radicant se desenvolve em função do solo que o acolhe, segue suas circunvoluções, se adapta aos relevos e às componentes geológicas: ele se traduz no espaço onde ele evolui.*" (2009: 58). O conceito de radicant, para Bourriaud, surge a partir da necessidade de pensar a globalização — já pensada de um ponto de vista sociológico, econômico e político — de um ponto de vista estético, questionando a linguagem uniformizada da arte contemporânea, que conduz, segundo Bourriaud, a um empobrecimento do imaginário do planeta, já que um código universal é assimilado pelos artistas, onde quer que eles estejam. Ser radicant é fazer germinar ideias, imagens, comportamentos em contextos diversificados, de forma a estabelecer uma troca e nunca uma imposição, dentro de um espaço-tempo que se reconstrói a cada instante. Nessa perspectiva, o *re-enactment* não é e não pode

EMISFÉRICA

ser sacralizado, tomado por modelo ou referência. Ao contrário, a partir da estrutura *time-specific* de um *re-enactment* em determinada época germina outra prática, contaminando e potencializando a prática anterior. Desta forma, o *re-enactment*, pela sua estrutura de tempo móvel, fluido, "líquido", como diria Zygmunt Bauman, se configura como uma prática resolutamente "radicant", gerando presença, e não conservação. Trata-se de habitar o mundo de uma forma assumidamente efêmera, transitória, para além dos afetos tristes gerados pela sociedade globalizada. A utopia reside na efemeridade deste instante, na geração do que Hakim Bey chama de "TAZ" (zona de autonomia temporária), zonas ideais fora do tempo, as denominadas heterotopias de Foucault. Como sublinha a coreógrafa Andrea Bardawil em seu artigo "Por um estado de invenção" (2010: 256-257):

Tudo o que fazemos/articulamos/propomos está diretamente ligado a nossa forma de habitar o mundo, seja com a lógica de produtividade-execução, seja com a de criação-invenção. Subverter concepções artísticas ou sobre arte é subverter formas de habitar, subverter modos de vida. (...) A experiência estética não se constitui a priori, no ato de criação, cabendo ao artista dá-la ao público no momento de execução da obra. Ela se dá em relação, no tempo presente do aqui e agora, no encontro, considerando, ainda, que a potência desse encontro será determinada pela capacidade de mobilização de afetos ali investida.

Habitar melhor o mundo se apresenta então como uma forma de assumir a efemeridade como uma prática do desejo de (re)invenção ou encantamento do mundo.

De um ponto de vista institucional, o surgimento da prática do *re-enactment* teve suas origens com o conjunto de performances "Seven easy pieces", realizado por Marina Abramovic em 2005 no Guggenheim Museum, em Nova York. Nesta experiência, a artista escolheu cinco performances dos anos 70 e 80 para o *re-enactment*, completando com duas performances de sua própria concepção: "Body Pressure" de Bruce Nauman (1974), "Seedbed" de Vito Acconci (1972), "Action Pants: Genital Panic" de Valie Export (1969), "The Conditioning, first action of Selfportraits" de Gina Pane (1973) e "How to explain pictures to a dead hare" (1965) de Joseph Beuys. Em seguida, várias propostas curatoriais surgiram a partir desta prática, como foi visível nas exposições "Life, Once More, Forms of Re-enactment in Contemporary Art" (Rotterdam, Holanda, 2005) "History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance" (Dortmund, Alemanha, 2007). Nestas exposições foi questionado, pela prática de *re-enactments*, a dificuldade de historicização da performance, abrindo o caminho para uma reflexão sobre os dispositivos museológicos e artísticos e sobre a conservação/revivificação dos mesmos.

Como observado precedentemente, a prática do *re-enactment* se constitui como uma captação de forças do passado, uma transmutação energética de um

EMISFÉRICA

acontecimento passado, um novo "agenciamento de forças" visíveis e invisíveis (Deleuze 1980: 12), ou seja: a invenção de um novo lugar para o corpo que não consiste em uma produção artística, mas sim em uma (re)criação. São experiências que conectam com as visões utópicas de Artaud de um teatro que criaria uma linguagem/visão única que não seja perpassada pelo pensamento dualista e separatista de uma lógica puramente racional. Experiências que concretizam o que Amit Goswami denomina de "ativismo quântico": o estabelecimento de um novo olhar sobre o mundo, regido pelas percepções sutis e não pela percepção grosseira, resultante de uma abordagem materialista do mundo. São experiências de comunhão energética, onde as formas e modalidades não são somente evocadas, mas onde é criada uma ligação energética entre o performer escolhido para o *re-enactment* e o performer que o realiza e estabelece uma conexão. Por esta razão, a dificuldade da escolha inicial é imensa e constituiu um dos questionamentos iniciais em sala de aula. Que performer trabalhou ou trabalha uma questão parecida com esta que me move neste preciso instante? Como que rito de passagem e de transmutação posso compactuar? Que atualização me move em direção às minhas próprias inquietações artísticas? Neste sentido, o *re-enactment* é um diálogo onde o corpo do performer que realiza o *re-enactment* tenta re-atar com a intensidade da proposta original, com um corpo ausente/presente, re-territorializando afetos e potências com as quais ele se identifica. Algumas experiências são reveladoras neste sentido, como, por exemplo, a da aluna Ana Christina Barros, que tomou por ponto de partida a vídeo-performance de desmistificação artística de John Baldessari intitulada "I am making art"³. No *re-enactment*, a artista, ao executar a série de movimentos repetitivos de Baldessari, se questionava, e não afirmava—como o fazia o artista conceitual norte-americano— "Estou fazendo arte?". Em seu translato, forma híbrida de reflexão e análise da própria performance, Ana Christina escreve: "*Minha escolha por reconstituir essa performance tem a ver com o meu questionamento pessoal sobre performance e sua validade e principalmente sobre como cada um apreende as noções de performance e arte.*"⁴ O questionamento inicial sobre a "validade" das experiências performáticas serviu de ponto de partida para o questionamento pelo *re-enactment* que, ao invés de trazer alguma resposta, transferiu para o corpo da performer o estado de tensão ligado ao questionamento inicial, revelando sua intensidade.

Este questionamento foi igualmente o ponto de partida do trabalho do performer Leandro Romano, que tomou por ponto de partida a performance "O artista invasor" de Yuri Firmeza⁵, organizando dentro da UNIRIO a palestra de um performer e encenador alemão, Theodor Klein, que tinha por história exibir seu rosto somente em galerias de arte. Após a palestra (que o performer realizou mascarado), era distribuído para o público um cartão de visita com um link para um site, que revelava ao público que Theodor Klein, o artista que tinha palestrado na UNIRIO no dia 6 de dezembro de 2010, não existia. A operação metalingüística da palestra atingiu seu objetivo: gerar uma tensão entre realidade e ficção, entre máscara social e

EMISFÉRICA

desnudamento artístico. O texto da palestra evidenciava esta tensão:

A ficção invadiu minha vida de uma maneira irreversível. É claro que eu fiz isso acontecer. Mas isso acontece com todo mundo. A ficção invade a realidade de todos. Vocês estão sendo enganados a todo momento. E vocês não percebem. Quando coloco minha máscara, é isso que eu estou querendo mostrar às pessoas. Quero que elas duvidem do que olham. (Pausa) Esta é a terceira vez que venho ao Brasil. Venho fazer um trabalho de observação. O povo brasileiro dificilmente duvida e está sempre sendo enganado. Deixando de lado essas teorias da conspiração, quero dizer que nós, seres humanos, criamos ficção a todo o momento, naturalmente. Afinal, tudo o que está a nossa volta não existe. Nós inventamos essa realidade que chamamos de realidade. A comunicação, os objetos, as emoções, as máscaras. É difícil viver numa realidade que não seja essa.

Foi interessante observar como nenhum dos espectadores duvidou da identidade/existência do performer, ao contrário, ficaram instigados pelo diálogo sobre a questão da exposição (no sentido literal e figurado do termo) da obra inventada por Leandro Romano, tecendo assim conjuntamente com o performer uma reflexão sobre ilusão, representação, teatralização—reflexão esta que não é realizada somente pela atividade mental, mas passa pela memória do corpo e dos afetos. O fato do performer ser "alemão" também serviu de atrativo dentro de um contexto acadêmico brasileiro que tende a supervalorizar teorias européias em suas bibliografias e abordagens práticas e teóricas, ocultando muitas vezes as produções nacionais e latino-americanas de uma forma geral.



Francis Alÿs, *Paradox of Praxis*.

Photos: [Laura Sämy \(Performance & re-enactment\)](#)

EMISFÉRICA

Em outros casos, a vontade de realizar uma experiência que dialogasse com o conceito de "Estética Relacional" teorizado pelo crítico de arte e curador Nicolas Bourriaud—debatido e analisado em sala de aula—serviu de ponto de partida para a elaboração da performance. Isto foi o caso das experiências como o *re-enactment* do banquete de Tiravanija, transposto por Jonas Arrabal para um contexto íntimo onde o performer montou uma mesa e convidava mulheres para jantar com ele no Largo do Machado, praça pública do Rio de Janeiro, na noite do Dia dos Namorados; do *re-enactment* da performance "Laranjas" do artista plástico Duchá, realizado pela performer Larissa Siqueira⁶ ou do re-enactment de "Paradox of Praxis" de Francis Alÿs por Laura Samy, que investigam a solidariedade humana em tempo limitado⁷. Na performance "Laranjas", os transeuntes se uniram para juntar em tempo recorde (o tempo do sinal fechado para os carros) as laranjas que tinham caído no chão, enquanto que, na performance de Laura Samy, vários transeuntes se uniram para ajudar a performer a empurrar um gigante bloco de gelo pelas ruas da cidade, sem questionar o porquê desta empreitada. E também o caso do *re-enactment* da performance "Imponderabilia" de Marina Abramovic, realizado por Beatriz Provasi, ou do re-enactment por Luar Maria da performance de Marina Abramovic, "The Artist is Present", na qual a aluna resolveu investigar o esvaziamento das relações humanas dentro do contexto universitário.



Orlan, *Operation-Ópera*

Photo: [Thais Finochio \(Performance & re-enactment\)](#)

Em todos estes casos, as performances foram concebidas a partir do desejo de experimentação de uma arte relacional que "toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado" (Bourriaud 1998: 19), em outras palavras, buscou-se gerar vínculos, intensificar encontros casuais dentro da perspectiva de habitar melhor o mundo. Esta foi igualmente a proposta de Daniele Carvalho, que realizou o re-enactment da performance "O que é arte? Para que serve?" de Paulo Bruscky nas ruas do Rio de Janeiro, estabelecendo

EMISFÉRICA

uma conexão com uma performance de Artur Barrio intitulada "4 dias e 4 noites", onde o artista levava o corpo a exaustão para atingir um nível de criatividade inexplorado deambulando pelas ruas do Rio de Janeiro sem repousar. Como Bruscky e Barrio, a performer andou pelas ruas com uma placa pendurada em volta do pescoço, contendo as frases "O que é arte? Para que serve?" durante 4 dias e 3 noites, aberta aos encontros fortuitos que iriam surgir e gerando um questionamento sobre os limites do corpo, da arte, da performance, em outras palavras: da vida. Neste caso, a questão inicial estava também ligada a uma exploração dos limites físicos e emocionais, como também foi o caso na performance "Cut piece" de Yoko Ono, realizada dentro e fora da Universidade por Tatiane Santoro, Vanessa Augusta, Flaviane Benafort e Claudio Althierry, o *re-enactment* da performance "Kardinal" do acionista vienense Otto Muhl por Gunnar Borges e Nilson Andrade, ou então o diálogo que a artista Thais Finocchio estabeleceu com o trabalho de autotransformação corporal da performer francesa Orlan, cortando seus cabelos e refletindo sobre esta autotransformação física e mental. Desenraizadas de seus contextos de produção original—do contexto do Acionismo Vienense no caso de Otto Muhl e do movimento feminista na França no caso de Orlan—as ações, estabelecidas no contexto brasileiro contemporâneo, ganharam nova leitura e significado a partir das releituras, que partem da mesma ação para questionar o consumismo exacerbado e o culto do corpo no contexto brasileiro contemporâneo. Em todos os casos, as questões iniciais dos performers produziram novos agenciamentos, novos possíveis, tecendo laços afetivos dentro de um contexto de esvaziamento da esfera afetiva sempre mais amplo dentro da Contemporaneidade, atualizando assim o questionamento de Deleuze, que poderia ser o ponto de partida do trabalho de todo performer: "De que afetos você é capaz?".



Márcia X., *Pancake*.

Photo: [Larissa Landim \(Performance & re-enactment\)](#)

Caracterizando-se inicialmente como uma ruptura em relação ao enquadramento rígido dos contextos de representação, a performance dialoga com a dimensão do "evento",

EMISFÉRICA

"acontecimento", "produção de presença", partilha de uma vivência sensível, muito mais do que com a lógica de representação no sentido teatral. Sabe-se que, dentro do contexto teatral, a ideia de regime de representação é associada aos conceitos aristotélicos de *mimesis* e *catarsis*, tomados como base para e pelo teatro da Modernidade, conforme explica Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*. Neste ensaio, que parte de uma análise dos dramas de 1880 até 1950, o pesquisador define o regime de representação do drama como um regime em que um ator se identifica com um personagem, com o qual o espectador por sua vez se identifica. O ator opera em um regime desligado do mundo externo, dentro de um "palco mágico", no decorrer de uma seqüência de presentes absolutos, respeitando, para uma verossimilhança maior, as unidades de espaço, tempo e ação. O drama é, por definição, relegado à esfera de uma inter-subjetividade artificial e funciona independentemente do mundo exterior—em outras palavras, ele é pura representação. Como quebrar com este conceito que vigorou no teatro ocidental desde o Renascimento? O fato de compreender no corpo a tensão entre a performance, ponto de junção entre uma ação previamente conceituada e/ou roteirizada e acontecimentos "reais" do mundo externo através de um fazer pensante, foi o segundo desafio do curso. Longe da modalidade autônoma da obra da Modernidade, a performance—em sua forma de concepção, bem como de *re-enactment*—propõe a interação, a experiência mesmo da vida, a diluição das fronteiras arte/vida, teoria e prática. Como poderiam estas fronteiras ser repensadas através de um *re-enactment*? Como esta presença no mundo poderia ser criada pelo *re-enactment*? Não seria contraditório com a própria proposta da experiência única, não reiterável? É primordial, nesse sentido, pensar que o que importa é menos a performance como forma pronta, como conteúdo que possa ser consumido do que como centralizador e canalizador de relações possíveis, relações diferenciadas, gerando subjetividades e maneiras de percepção novas. O que importa são as modalidades possíveis para o estabelecimento desta relação possível, para que esta seja experimentada, vivenciada e compartilhada. Parece-me importantíssimo que esta maneira de pensar e fazer arte—que faz eco com a dimensão da "Estética Relacional" acima evocada—seja abordada no contexto de uma Escola de Teatro no Brasil. No Rio de Janeiro, 80% dos edifícios teatrais são situados na Zona Sul, onde o poder aquisitivo de maneira geral é alto, e também onde os imperativos do mercado acabam conduzindo e condicionando uma produção artística bastante específica dos espetáculos em termos da relação palco/plateia, duração, estética, temas abordados, entre outros. Esse contexto acaba condicionando os artistas a "produzir arte", ao invés de assumir o "estado de invenção" (Andrea Bardawil) de novas modalidades de pensar e criar. Basta lembrar que esta forma de se criar na área das artes cênicas—que parece por vezes a única forma possível de se fazer teatro e para a qual uma Escola deve

EMISFÉRICA

evidentemente preparar—foi, no passado, fruto da ascensão da classe burguesa e não tem mais do que três centenas de anos; enquanto que o teatro ritual, de comunhão religiosa, política e social tem origens milenares: indianas, indígenas, incluindo, inclusive, o teatro grego, freqüentemente considerado como a "origem" do teatro. A performance, neste sentido, perpassa as fronteiras, abandonando a "representação" em prol de uma "operação" e propondo, segundo a teoria de John Dewey, "a arte como experiência", mesclando vivências cotidianas com acontecimentos artísticos, sem que as fronteiras destes territórios sejam especificamente delimitados. Dewey coloca a questão de que a experiência, quando real, conduz a uma forma de vitalidade mais intensa, um "comércio ativo e alerta com o mundo". A experiência de Larissa Landim, aluna que realizou o *re-enactment* da performance de Márcia X intitulada "Pancake" na Praia do Flamengo (outubro de 2010), evidencia a questão da vitalidade exacerbada de maneira interessante. A performance suscitou viva emoção e reação dos transeuntes do aterro no domingo de manhã, quando a artista derramou vários litros de leite condensado em cima de sua cabeça, transformando-se em uma escultura viva. *Re-enactments* como o dos artistas Bianca Arcadier ou Jarbas Albuquerque, que estabeleceram um diálogo com Flávio de Carvalho, vestindo e adaptando seu "traje tropical", ou ainda a performance de Marília Nunes, que realizou o *re-enactment* de uma performance de Paulo Nazareth, passeando pelas ruas com um aquário em torno da cabeça com peixes vivos (ao invés da gaiola com pássaros original) realizam uma efetiva transposição da performance para o contexto contemporâneo, evidenciando que esta potência se estabelece não somente pela própria ação, mas com o diálogo com os objetos (no caso, a vestimenta e a gaiola) utilizados, tirando a arte dos espaços institucionais e tornando-a ação, reação, encontro, tensão. Operando uma fusão entre espaço destinado à representação artística e espaço reservado às práticas da vida cotidiana e apropriando-se de objetos pertencentes a este espaço de uso coletivo, a prática performática torna-se intervenção direta dentro de um espaço partilhado por todos. Longe de se tornar uma prática codificada com seus dispositivos de visibilidade associados—o cubo branco para as artes plásticas, o espaço teatral para as representações dramáticas— a performance reinventa a cada instante os seus espaços e os seus possíveis, fundido os conceitos de espaço artístico e espaço cotidiano, arte e vida.

Nos encontros, foram discutidas também as "regras para o re-enactment", estabelecidas por Marina Abramovic para os seus: "*Peça permissão ao artista. Pague o artista pelos direitos autorais. Realize uma nova interpretação da peça. Exiba o material original: fotografias, vídeo, objetos. Exiba a nova interpretação da peça.*" Embora a realização do trabalho no contexto universitário não acarrete a necessidade de pagar direitos autorais, a volta da questão da autoria merece ser pensada. Se consideramos que somos atravessados por energias, vozes e fluxos, e que a figura do autor é uma construção social (Foucault), por que motivo este volta a existir na hora do pagamento dos direitos autorais? Se realizo "uma nova interpretação da peça", e o que mantenho do original é somente uma ideia, um

EMISFÉRICA

conceito, uma proposta estética, porque deveria pagar direitos? Como pode então um performer como Chris Burden proibir o *re-enactment* de suas performances? A proposta inicial ainda deve ser considerada autoral, em uma era marcada pela consciência da reciclagem, re-aproveitamento e utilização de materiais do passado—procedimento este que caracteriza a Pós-Modernidade estética? A noção de intertextualidade, bastante difundida desde Julia Kristeva e que considera as diferentes seqüências de uma estrutura textual específica como um conjunto de ações transformadoras e códigos emprestados a outros textos, pode sem problemas ser transportada da literatura para a performance. A própria noção de polifonia textual, desenvolvida por Bakhtine, a questão da intertextualidade de Barthes, a leitura do palimpsesto de Gérard Genette (que distingue e propõe uma escala dos diferentes graus de presença de outros textos dentro de um texto) são conceitos fundamentais para pensar esta questão do *re-enactment*. Neste sentido, quando a aluna Priscila Fialho propõe, após uma ruptura amorosa, ao seu entorno uma experiência já proposta por Sophie Calle na performance "Cuide-se" e que consiste em interpretar o e-mail de ruptura por ela recebido, Priscila parte de um procedimento alheio. Mas este questionamento tece relações sutis com sua própria vivência e a do seu entorno, ampliando uma vivência e experiência pessoal para um acontecimento por todos vivido: a morte de um amor, de uma relação, o apagamento de uma tensão amorosa e afetiva, questão esta sem autor, porque atemporal. Este procedimento é igualmente o ponto de partida de Candida Sastre, que questiona os imperativos da beleza no universo artístico, retomando a performance de Marina Abramovic "The artist must be beautiful", na qual Marina penteia até a exaustão seu cabelo repetindo esta mesma frase "The artist must be beautiful". O que é uma questão individual acaba se tornando uma questão coletiva, pertencente, afinal das contas, ao campo da experiência humana.

Passeio entre ações artísticas passadas e presentes, o *re-enactment* se constitui como uma forma artística itinerante, nômade, flutuante, como podemos verificar na conexão com o espírito do "flâneur" benjaminiano, que não passa pelo espaço urbano de maneira funcional, mas conecta e se conecta com os acontecimentos, o tempo, o fluxo do local. Chega-se, nas performances itinerantes como a de Laura Samy, Daniele Carvalho, Lorrana Mousinho (que dialoga com "From de Underdog File" de Valie Export e Peter Weibel) ou Roberta Wightman (que também dialoga com o trabalho de Valie Export) a um verdadeiro "estado de itinerância", parecido com a modalidade da "deriva" proposta pelo situacionista Guy Debord e os andarilhos da Internacional Situacionista. A arte contemporânea estabelece um diálogo importante com essa questão do deslocamento, trabalhando-o de forma metafórica (a performance como deslocamento de sentido, contexto, corpos) e concreta, pelos deslocamentos propostos pelas performances de Francis Alÿs ou Gabriel Orozco (Davila 1973). Deslocamentos temporais, espaciais, de sentido e físicos, a performance favorece a criação de sociabilidades específicas e abordagens espaciais e temporais distintas da percepção comum. Transformações e mobilizações nas relações que afetam profundamente a relação pedagógica, contaminada em sua essência pela prática artística compartilhada. Constantemente, o performer e sua potência

EMISFÉRICA

invadem o corpo do professor e do aluno, apagando a dualidade dessa relação de aprendizado e gerando novas formas de convivência, onde a transmissão de um saber tradicional e unilateral se torna secundária em função de uma potencialização teórico-prática do aluno e do professor. Se o campo de atuação da performance consiste em potencializar relações, o professor, bem mais do que um professor no sentido tradicional do termo (este que possui um saber e o transmite para os alunos), é um performer, que conduz os alunos em direção a experiências e diálogos ainda desconhecidos; potencializa-os, fornecendo ferramentas na abordagem destas novas relações que mobilizam um corpo pensante e um pensamento atuante. Concordando com Thomas Clerc, que afirma que "o professor é o lado institucional do performer", e observando por analogia que se o aluno é o lado institucional do artista, observa-se que ambos se potencializam neste diálogo energético, vital, apagando fronteiras na constituição de um território novo, criativo e inventivo.

Tania Alice é performer, encenadora e professora-doutora em Letras e Artes pela Université d'Aix-Marseille I (França). É professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), performer e diretora artística, junto com Gilson Motta, do Coletivo de performance "Heróis do Cotidiano". Publicou vários livros de poesia e o livro "Performance.Ensaio - (des)montando os clássicos" pela Confraria do Vento em 2010, com auxílio da FAPERJ/CNPq, encenou, entre outros, "O Amor de Fedra" de Sarah Kane (co-direção com Gilson Motta) ou "Um breve retrato da dor" e "SerOuNaoSer.co) (Prêmio da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará—co- direção com Aldo Marcozzi) e participou com seu trabalho artístico de vários festivais e encontros nacionais e internacionais.

Notas:

¹ Os resultados desta pesquisa, sintetizados em uma pesquisa de Pós-Doutorado (CNPq), foram publicados em março de 2010 no livro intitulado Performance.Ensaio—(des)montando os clássicos.

² Escolho a palavra "translato" em vez de "relato", referindo-me a um artigo publicado por Diego Baffi, intitulado "Anti-Artigo ou Artigo para a diferença" (Anais do Encontro da ABRACE, 2010), no qual o pesquisador e palhaço reflete sobre as possíveis modalidades de uma escrita acadêmica que não seja pré-formatada, nem um simples relato da experiência cênico-performática.

³ As experiências citadas neste artigo foram escolhidas em função da contundência com a questão abordada e não em função de uma avaliação qualitativa das mesmas. Infelizmente nem todas, embora fundamentais, puderam ser citadas.

EMISFÉRICA

⁴ A análise completa está disponível no blog da disciplina.

⁵ A performance realizada pelo artista plástico Yuri Firmeza consistiu em organizar no Ceará em 2007 a exposição de um artista que não existia, o denominado Souzaareta Geijutsuka. Este nome significa literalmente, em japonês, "artista inventado". A falsa exposição suscitou um escândalo nos meios de comunicação brasileiros.

⁶ A performance "Laranjas" consiste em atravessar uma avenida urbana grande quando o sinal dos carros está fechado com um saco de laranjas na mão. Quando o sinal dos carros abre, o performer solta as laranjas todas no chão, incitando assim os pedestre a realizar uma ação solidária relâmpago, para que as laranjas não sejam esmagadas.

⁷ "Paradox of Praxis" consiste em empurrar um bloco de gelo imenso pelas ruas. Realizada inicialmente na cidade do México por Francis Alÿs, a performance foi realizada por Laura Samy nas ruas do Rio de Janeiro.

Obras Citadas

Alice, Tania. 2010. *Performance.Ensaio: (des)montando os clássicos*. Rio de Janeiro, Confraria do Vento.

Ardenne, Paul. 2004. *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention et de participation*. Paris, Flammarion.

Baffi, Diego. 2010. "Anti-Artigo ou Artigo para a diferença", em *Anais do Encontro da ABRACE*. São Paulo, USP.

Bardawil, Andréa. 2010. "Por um estado de invenção", em Soter, Silvia (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo, SESC.

Bourriaud, Nicolas. 1998. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Martins Fontes.

Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*. Paris, Denoël.

Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris, Gallimard, Folio Essais.

Clerc, Thomas. 2008. "Le régime didactique de la performance". *Revista Performances Contemporaines 1*, No 7. Paris, suplemento da Revista "ArtPress".

Cohen, Renato. 2004. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva.

----- . 2004. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva.

EMISFÉRICA

Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer: Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*. Gallimard, Paris.

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. 1980. *Mille plateaux*. Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles. 1989. "O que é um dispositivo?" em *Michel Foucault philosophe*. Paris, Seuil.

Foucault, Michel. 2002. *O que é um autor?* Lisboa, Passagens/Vega.

Goswami, Amit. 2010. *O ativista quântico*. São Paulo, Aleph.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, PUC.

Lehmann, Hans-Thiess. 2003. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac e Naify.

Melim, Regina. 2008. *Performances nas artes visuais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Ostende, Florence. 2010. "Le musée de la danse et ses fantasmés". *Revista Performances Contemporaines 2*, No 18. Paris, suplemento da Revista "ArtPress".

Performance e *re-enactment*, blog da disciplina. <http://www.performanceereenactment.blogspot.com> [consultado em abril de 2011].

Phelan, Peggy. 1997. *Mourning Sex: Performing Public Memories*. London e New York, Routledge.

----- . 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, Routledge.

Rinpoche, Sogyal. 1993. *Le livre tibétain de la vie et de la mort*. Paris, Editions de la Table Ronde.