

Performance/Encenação: Estéticas da Contemporaneidade

Tania Alice

Doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França), Performer, Diretora artística do Coletivo Heróis do Cotidiano e Professora Adjunta de Performance da Graduação e da Pós-Graduação de Performance da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Palavras-chave

Contemporaneidade, Performance, Encenação, Adaptação, Pós-Modernidade, Arte contemporânea.

Resumo

O artigo propõe uma síntese da pesquisa de Pós-Doutorado, realizada na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) no ano de 2008 e publicada em 2010 no livro “Performance.Ensaio – (des)montando os clássicos” (CNPq/FAPERJ). A pesquisa partiu da análise de 15 performances/encenações de companhias teatrais brasileiras que investigam o texto clássico como material para a criação teatral e performática. Na época, participei dessas performances/encenações, às vezes como atriz/performer, às vezes como encenadora, às vezes como simples observadora. O artigo propõe algumas conclusões não exaustivas que resultaram dessa pesquisa. O recorte efetuado em relação ao assunto da adaptação do clássico em linguagem contemporânea e pós-dramática (Lehmann) será abordado aqui a partir das análises das noções de “contemporâneo”, reciclagem do passado e engajamento político.

A palavra “contemporâneo” faz referência a duas dimensões. Uma delas é a dimensão temporal. O discurso crítico, de uma forma geral, entende como “contemporâneo” todo trabalho artístico realizado nos dez últimos anos antes do momento de produção do discurso crítico que está se referindo a esta determinada obra. Porém, como o sublinha a crítica de arte Catherine Millet, diretora da revista de Arte Contemporânea internacional *Art Press*, o termo “contemporâneo” refere-se também a uma dimensão conceitual. Para Catherine Millet, a dimensão conceitual surge com estéticas que surgiram no início da Pós-Modernidade, nos anos de 1960, com os *Happenings*, o *Fluxus*, a Arte Conceitual, a *Arte Povera*, a *Land Art* e a *Body Art*. A partir deste momento, o termo “arte contemporânea” começou então a substituir a expressão “arte de vanguarda” para designar uma arte de investigação que rompe com os modelos do passado e com os paradigmas da Modernidade. Nesse sentido, a arte “contemporânea” implica uma constante resignificação dos modelos existentes através da busca de linguagens híbridas, que fundem formas surgidas das artes visuais, das artes cênicas, da literatura experimental com novidades trazidas pelas inovações tecnológicas, colocando em cheque as questões de perenidade da obra, de autoria própria, valorizando a ação e a situação ao invés da forma. De que forma essa “Contemporaneidade” é perceptível dentro das formas do fazer teatral contemporâneo? Essa é a questão que tentarei abordar neste artigo, partindo de experiências e vivências no campo da performance e da encenação, a partir de três conceitos-chaves: a estética contemporânea, a reciclagem do passado e a questão do engajamento político.

O objeto da pesquisa, realizada em 2008, foi constituído por encenações e performances desenvolvidas a partir de clássicos da Literatura Mundial entre 1998 e 2008. Na análise das montagens, revelou-se que o texto clássico é utilizado como um material em cima do qual se dá uma investigação, uma busca e pesquisa de linguagens. Assim, *Frátria Amada Brasil* (2006), do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, grupo paulista de teatro épico hip hop, relê a *Odisséia*, situando-a nas ruas do “mar sem fim” da capital paulista, fundindo intervenção urbana, teatro e dança; *Acordei que Sonhava* (2003), do mesmo grupo, parte do texto *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, para resignificar o texto no contexto das periferias urbanas em uma montagem que funde novamente diversas linguagens artísticas; *Ensaio. Hamlet* (2004), de Enrique Diaz, atualiza o espírito de investigação moderno de *Hamlet* na Contemporaneidade, apontando para estruturas de composição rizomáticas do espetáculo; *Utopia* (2001), de Moacir Chaves relê a obra de Thomas More em função das condições político-sociais ligadas à economia atual; os Irmãos Guimarães ou Francisco Exedito exploram os significados da obra de Beckett na atualidade através de performances ligadas ao universo beckettiano (Projeto “Resta pouco a dizer”, 2008) ou de uma encenação de *Esperando Godot* (2005) que transporta o texto clássico para o contexto do

sertão cearense. Em todos os casos, as performances/encenações não apresentam o clássico de forma ilustrativa, à moda antiga, mas buscam integrá-lo aos significados da atualidade, utilizando-o como um material, um ponto de partida para uma investigação não somente do texto, mas das condições sociais que cercam sua enunciação. Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo com o conceito do teatro pós-dramático de Lehmann, definido, entre outros parâmetros, pela “coabitação quase inevitável de estruturas e elementos estilísticos futuros de componentes tradicionais” (LEHMANN, 2002, p. 31). Como o sublinha Catherine Millet, essa estética se relaciona com uma nova visão da História da Arte, que deixou de ser linear. Uma concepção estética não anula as precedentes, a visão da história não é mais linear. Revisitamos nesse sentido todas as temporalidades, como o sublinha Linda Hutcheon em *Poéticas do Pós-Modernismo*:

Todas as obras de artes [pós-modernas] usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para a reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. (HUTCHEON, 1999, p.43)

As temporalidades passadas e presente se juntam para a composição de uma obra híbrida, realizando-se, muitas vezes, durante sua própria feitura. Na primeira “história” da performance, escrita em 1979, RoseLee Golberg - embora trabalhando com a visão de uma progressão linear que questiono aqui - identifica a performance como uma arte que nasceu do encontro das artes plásticas, do teatro, da poesia, música e da dança, buscando uma interação maior entre arte e vida e o rompimento das fronteiras colocadas pelo conceito de representação. Os materiais utilizados nas performances e nas encenações são provenientes do passado e são reciclados para ressignificar o cotidiano do performer que as mobiliza. Não se trata de ilustrar cênicamente ou performaticamente um texto já escrito, mas de realizar uma releitura, reinventando significados passados em função das exigências do presente. Obviamente, essa fusão se expressa também na utilização do espaço, já que as montagens rompem com o espaço teatral tradicional do palco italiano e buscam um espaço alternativo para realizar-se. Nesse espaço “alternativo”, as referências às estruturas cenográficas passadas são utilizadas apenas como citações dentro dos processos contemporâneos.

Uma vez evidenciada essa ligação lúdica, paródica e não-linear com o passado nas encenações, podemos questionar a questão do engajamento dentro do contexto geral de descrença da Pós-Modernidade. A descrença é citada por vários críticos de arte como uma característica da Pós-Modernidade. Analisada de uma forma nostálgica por Zygmunt Bauman em seus ensaios e de forma irônica por Gilles Lipovetsky, a descrença do artista na possibilidade de mudar o mundo seria uma característica do mundo da arte contemporânea. No ensaio *O Complô da Arte*, Baudrillard desenvolve a tese da nulidade da arte contemporânea, considerada como um “compromisso com o estado atual do mundo”, conduzindo a uma “lobotomia definitiva” e generalizada (2006, p.85). Para Baudrillard, o artista e o intelectual “transformam a nulidade e a insignificância em estratégia fatal” (2006, p.89). Baudrillard aponta para a responsabilidade do intelectual, que desenvolve

discursos metastásicos, nos quais ele “*coloca a nulidade como valor*” no mercado da arte, ao mesmo tempo em que ele “*força as pessoas a dar crédito e importância a essa arte*” (2006, p.91), especulando com a culpabilidade de quem não entende nada de arte contemporânea. Neste ensaio provocativo, Baudrillard coloca a falta de politização da arte contemporânea como um critério intrínseco ao fazer artístico contemporâneo. Porém, as entrevistas dos diretores, atores e performers, bem como a observação dos processos artísticos e minha própria concepção e trabalhos artísticos apontam ao contrário para uma intenção de politização da arte praticada. Talvez as encenações não tenham o poder transformador de uma prática performática mais transgressora, que questiona o próprio fazer artístico, o mercado da arte e o espetáculo como produto, mas podemos com certeza afirmar que a própria opção de realizar um trabalho artístico testemunha de um posicionamento político. Como destacou o ensaísta Miguel Benasayag na palestra proferida no ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas) em Belo Horizonte (2006), o artista contemporâneo, pelo fato de utilizar a arte como meio de atuação no mundo, pelo fato de restituir ao corpo uma densidade dentro de um espaço funcionalizado, opera uma resistência ao pensamento “globalitarista”, para retomar a expressão de Milton Santos. Contrapondo-se a uma lógica mercadológica, o artista se torna profundamente político pelo próprio ato de engajar sua energia e força em um ato de criação que não contribui necessariamente para o estabelecimento de uma lógica mercantil. Nas encenações analisadas, esse comprometimento político aparece às vezes de forma indireta, às vezes de forma direta. As performances/encenações dos textos de Beckett pelos Irmãos Guimarães, o texto de Sarah Kane com direção minha e de Gilson Motta ou *Ensaio. Hamlet* de Enrique Diaz seguem um engajamento quase existencialista, metafísico, de entrega do artista a obra, enquanto que encenações como *Frátria Amada Brasil*, *Acordei que Sonhava* ou *Utopia* apontam para questões sociais e econômicas que testemunham um engajamento político na direção/encenação e que tem por foco questões ligadas à exclusão social, à pobreza, à corrupção ou à violência. As ocupações urbanas do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos evidenciam uma preocupação social dos artistas em gerar visibilidade em cima do invisível, valorizando espaços considerados “periféricos” - outra característica da poética pós-moderna analisada por Hutcheon, quando ela evoca que uma vez que “o centro começa a dar lugar às margens, a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma.” (HUTCHEON, 1999, p.86). Como a “periferia” só existe para quem considera estar no meio, os trabalhos de encenação e performance vão deslocando e questionando o próprio conceito de “periferia” para torná-la visível, efetuando desta forma um gesto político de extrema importância.

Concluindo, percebemos que a pergunta “O que poderia definir a Estética Teatral Contemporânea?”, que me moveu na época da pesquisa de 2008, é uma pergunta cuja resposta está em perpétua mutação e, como a performance, se define pela sua própria indefinição e abertura continua a novos possíveis e redefinições em perpétua atualização. Podemos observar que a reciclagem do passado, o hibridismo e o engajamento no fazer artístico são fatores constantes nas criações contemporâneas. Porém, o cinismo desinteressado da arte contemporânea

apontado por Baudrillard não se verifica necessariamente: as performances e encenações analisadas demonstram um engajamento direto em relação às questões sociais e políticas contemporâneas. Desta forma, estes trabalhos específicos não poderiam ser definidos somente como uma projeção narcisista do artista, como Baudrillard – e todo um discurso crítico construído em cima desta ideologia - tendem a afirmar ciclicamente; ao contrário, verificamos que há um engajamento político pelo próprio fato de se produzir arte dentro do contexto de descrença generalizado da Contemporaneidade. Conforme Deleuze, tantas vezes citado quando se trata de performance ou arte contemporânea, diante da “urgência nas ruas” , quando se fala em engajamento na arte contemporânea, “não se trata de algo para se entender, trata-se de algo para se fazer”.

REFERÊNCIAS

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

BAUDRILLARD, Jean. *Le Complot de LArt*. Paris: Broché, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

COHEN, Renato. *Work in Process na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Folio Essais, 1967.

DELEUZE. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre pós-dramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition post-moderne*. Paris: Editions de Minuit, 1979.