

Píxeis negros sobre tela, (ainda) sem título

**Consuelo Vallandro Barbo*

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista: visando libertar o homem de suas amarras condicionantes e a arte dos lugares comuns impostos pelo sistema
Renato Cohen

O presente artigo tem por objetivo estabelecer relações entre algumas ideias postuladas por Jorge Larrosa Bondía, Renato Cohen e Eleonora Fabião de modo a construir um arcabouço teórico para o meu projeto de mestrado, atualmente em desenvolvimento, o qual constitui uma pesquisa performativa cuja meta é a transcrição¹ de um célebre texto poético em uma performance cênica.

Assim, de um lado, os referidos autores foram abordados na disciplina Atelier de Composição e Montagem, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGAC, ministrada pela Professora Dra Cláudia Sachs através de uma proposta de compartilhamento mútuo de conhecimento bastante frutífera no semestre de 2014/01. Mais especificamente, as seguintes referências serão abordadas aqui: o livro *Performance como Linguagem*, escrito por Renato Cohen nos anos 80; o artigo *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, escrito por Jorge Larrosa Bondía, traduzido e publicado em 2002; e o artigo *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, publicado por Eleonora Fabião em 2008.

Do outro lado, despontam a obra e a forma cênica escolhida para a confecção deste estudo, respectivamente: *O Navio Negroiro*, do poeta romântico brasileiro Castro Alves, e a performance, bastante estudada e aplicada por Cohen e Fabião. Batizei o processo desta pesquisa de *O Navio Negroiro em Performance*, e o subtítulo, ainda em construção, provisoriamente põe-se como uma jornada do Arquivo ao Repertório, fazendo uma direta menção à obra que baliza grande parte de meu estudo, o *Arquivo e o Repertório*, livro publicado originalmente em 2003 por Diana Taylor, autora também vinculada aos Estudos da Performance, à qual, porém, não farei tanta referência a fim de não obscurecer os estudiosos em foco neste artigo.

Fundamentada a questão situacional deste trabalho, cabe aqui fazer uma referência direta a alguns dos autores supracitados para que se entenda o cerne intuitivo que permeia este estudo: a performance, uma descoberta tardia em minha via acadêmica, arrebatou-me por meio de sua refrescância em diversos âmbitos: no próprio campo artístico, por sua infinita diversidade de formalizações; no campo teórico, conseqüentemente, por sua impossibilidade de enquadramento em uma ontologia que a abarque integralmente; na esfera política e cultural, por impor, com tudo isso, uma postura antitética de se colocar em relação ao fluxo “normal” da vida e das coisas humanas, ou, como diz FABIÃO (2008, p. 237), de “des-habituá-las, desmecanizá-las, escovar a contrapelo” o manancial de valores e julgamentos que rega nossa sociedade, nossos hábitos, nossa vida. De fato, segundo a mesma autora, é “vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja ‘performance’”; afinal, este é um “gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de ‘arte’, ‘artista’, ‘espectador’ ou ‘cena’”. Sob esse mesmo prisma, encontra-se o enfoque de COHEN (1989, p. 739), que afirmava ser a performance, na sua própria razão, “uma arte de fron-

¹ Elemento da teoria da tradução desenvolvido por Haroldo de Campos, cujo escopo foge à área de inserção e ao limite de tamanho deste artigo

Foi exatamente a suspensão de categorias classificatórias (FABIÃO, 2008, p. 239), cujas zonas de desconforto se faziam palco para movimentações de sentido, “onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar”, que me fascinou. Assim, no início do curso, guinei meus estudos dos caminhos da dança para a teoria da performance e me deparei com algumas divergências entre autores, provenientes justamente do caráter volátil desta manifestação humana. Em função desse aspecto, apesar de em geral apresentar evidências para ser colocada no rol das artes ditas cênicas – como de fato o é academicamente, já que meu trabalho está sendo desenvolvido neste departamento –, seu passado e sua natureza afluem de outros caminhos. Ao mesmo tempo em que temos o uso do corpo e da presença de performer e espectador em um mesmo espaço – característica, portanto, cênica –, como lembra COHEN (1989), há um caráter mixed-media (FABIÃO, 2008, p. 239) que despontou pelos happenings – os quais provinham das criações de artistas plásticos, majoritariamente, nos anos 60. A mesma autora ainda reforça essa natureza inclassificável: “Estrategicamente, a performance escapa a qualquer formatação, tanto em termos das mídias e materiais utilizados quanto das durações ou espaços empregados.” Esse último aspecto de hibridismo, que a leva por vezes a soar como uma releitura, por fim interfere na própria recepção da performance, item que será abordado posteriormente, mas também ecoa o fato de que ela é contribuinte da concepção de arte total. Por esse motivo, COHEN (1989, p. 158) ressaltou: “a performance não pode ser considerada como uma expressão isolada e, sim, como uma manifestação dentro de um movimento maior que, à falta de um nome mais consagrado, estamos chamando de live art” (grifo meu).

A live art é para este performer-autor a “arte ao vivo e também a arte viva”, a qual procura sempre uma aproximação direta com a vida, resgatando a característica ritual da arte e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. Foi este princípio que levou Cohen a amplificar e expandir os efeitos de sua arte, fazendo-a transbordar dos limites daquilo que era considerado sua obra para derramar-se em toda sua vida. Por isso, o autor de fato vivia a sua live art, exatamente conforme postulava. Isso também pode ser visto no caráter que assumiram certas celebridades da performance, como é o caso de Marina Abramovic, Joseph Beuys e Guillermo Gómez-Peña, entre tantos outros desbravadores da fronteira arte/vida.

Evidentemente não me considero uma performer (isso, me parece, é uma escolha de vida e de longa data), nem conto com tanto potencial criativo quanto tais artistas, mas decidi “projetar em meu projeto” algo que comportasse essa live art em sua essência. Minha escolha me parece uma questão de congruência. Para desviar de um distanciamento entre teoria e prática que parece desprovido de sentido (vide o trabalho da professora Claudia Sachs), optei por fazer de toda minha pesquisa uma “live research”, ou, melhor dizendo-a, uma “pesquisa performática”. Isso, obviamente, o será em minha leitura do que o seja, quer dizer: uma busca por transbordar o fazer artístico e o processo de composição para o momento de sua análise, de seu registro e de sua documentação acadêmica (mente) falando.

Nesta reentrância cutânea da tez de minha linha de pesquisa, então, depositei um mote: uma anti-pró-forma para os meus trabalhos. Eis a grande divergência entre eu e estes autores supracitados: nenhum deles escolheu proceder assim; seus textos são comedidamente construídos, objetivamente redigidos, provavelmente com a tão defendida bandeira da preservação de uma suposta inteligibilidade do texto e do respeito acadêmico, ambos necessários para sustentar suas ideias, que já são revolucionárias o bastante. Eu ponho-me, por outro lado, a dissecar agora parte interessante do texto de BONDÍA (2002, p. 21), grande pensador da educação deste século, para dispô-la em meu favor:

“EU creio no PODER das palavras: na FORÇA das palavras: creio que fazemos coisas com as paLA-VRAs e também: que as palavras fazem coisas coNOSco: As palavras deTERMINAm nosso pensaMENto porque não pen-samos com pensamentos: mas com PALavras: não pensamos a partir de uma suposta geniALidade ou inTeliGência: mas a partir de NOSSAs paLAVRAS”

Assim, acredito que manipular minhas palavras para descrever o processo de criação de uma performance, considerando-se que este é uma entidade meramente ilusória, já que a performance é o processo, e não o resultado, seja também performá-lo e envolvê-lo de maneira mais viva. É claro, contudo, que não estou me promovendo autora de uma ideia genialmente inovadora ou erguendo a bandeira da contravenção anárquica, visto que sei que a humanidade não caminha tanto a passo de formiga como maldiz a canção e concordo com a necessidade de certa ordem. O fato é que já existem teóricos de bom embasamento a defender esta “escrita

performativa”, e aqui apenas apropriar-me-los-ei fugazmente para não perder o foco dos autores a quem devo reverenciar especificamente neste artigo. Destarte, caso alguém se interesse pelo assunto, sugiro este ilustre professor americano: Ronald J. Pelias, que estuda a ligação da performance com a escrita. Essencialmente, o que afirma este grande autor é que não faz sentido algum no momento em que vivemos ainda sustentarmos falaciosos modelos de isenção científica quando já se sabe claramente que ao homem é vetada esta possibilidade, dado que sempre estaremos vendo algo no – ou vendo o próprio – mundo sob o nosso ponto de vista física, social e culturalmente falando. Na realidade, mesmo quando os temas são ditos “exatos” (outra argumentação questionável – quem estuda física quântica e os números irrealis na matemática sabe disso), também estudamos com o “coração”, com nossos amores, nossos rancores (eu, por exemplo, tenho muitos), e, se com ele assumidamente escrevermos, talvez consigamos de maneira até mais efetiva transmitir e perpetuar esse pedaço tão valioso de nós mesmos: nossas ideias.

Então, convido meus leitores para que leiam este texto com seus corações e vísceras, aliados como são ao cérebro, para conseguirem visualizar um pouco da trajetória anatômica deste Navio Negreiro cujo leme minhas mão forçosamente tentam segurar, malgrado ele tenha uma vida própria. Bem avisa quem amigo é: ou vocês embarcam nessa proposta, ou vão ficar a ver navios!

“PerFormers são antes de TUdo complicADORES Culturais Educadores da PERcepção ativaM e eVIDENCIAM a latência paraDOXAl do vivo – o que não pára de nascer e não cessa de MORRER: simultânea e integradamente: SER e não ser eis a quesTÃO; ser e não ser ARte; ser e não ser coTidi-ano; ser e não ser RITUAl.”

Se minha pesquisa fosse uma empresa, este belo descritor de FABIÃO (2008, p. 237) seria o estatuto talhado em uma placa de metal atrás da imponente mesa da diretora. Em meu cartão de visitas, por sua vez, eu teria a seguinte afirmação Coheniana (1989, p. 46): “A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética”, para que ninguém viesse com o código do consumidor na mão querendo me processar por propaganda enganosa. Enfim, postuladas estas considerações, creio ser possível que voltemos ao óvulo do meu Navio (sim, porque este será um navio parido): onde gametas miraculosamente adentrados tomam formas e viram vida. Inicialmente, dissequei o poema inúmeras vezes. Trata-se de um clássico de nossa literatura, envolto em uma atitude política louvável e histórias paralelas nem tanto. Castro Alves era um jovem talentosíssimo escritor, e seu texto antiescravagista é milimetricamente construído para ser entoado em praça pública (e a primeira coisa que fiz foi estabelecer que lá o seria em minha performance), como um hino à igualdade (vale lembrarmos: não havia twitter, facebook, TV, email ou telefones celulares à época, então um poema tinha imenso potencial difusor e promotor de ideias). Embora o texto conte com inúmeros versos e esteja dividido em 5 partes, decidi redividi-lo, observando-o esteticamente de outro modo. São 4 momentos distintos, sendo que um achei melhor não utilizar para o meu processo. Ficou o esquete doravante assim: a primeira parte, mais lírica, na qual o barco é avistado na inocência ignorante do eu lírico, que desconhece o que se passa lá dentro; a segunda parte, mais lúgubre e severa, que descreve os horrores dos porões do navio e os contrapõe ao passado livre e selvagem dos homens que ali viajam presos; a parte final, onde o autor clama por justiça e assume um tom pairando entre o heroico mítico e o discurso belicoso (aqui ele invoca desesperadamente a todos: Deus, o povo, as forças da natureza e os bravos guerreiros de nosso país a fazerem alguma coisa para frear este navio).

Na sequência da navegação, parti para uma análise clínica do histórico do sistema que Castro veementemente combatia. Nesta viagem especificamente, foram diagnosticados muitos horrores, que vão de números assombrosos (este foi sem dúvida um dos – senão “o” – maiores massacres da humanidade, com milhões de vidas ceifadas) a aspectos cruéis de comportamento humano. Não cabe aqui enumerá-los, mas basta dizer a título de exemplo que a escravidão foi um sistema econômico de exportação concebido e muito bem desenvolvido pelos próprios africanos. Além disso, na logística deste comércio eu encontrei outra tríade: as rotas marinhas dos navios, que saíam da costa da África para a América e desta levavam matéria-prima para a velha Europa, antes de voltar ao território dos negros fornecedores de (outros?) negros.

Com base nesta um tanto forjada coincidência triangular, resolvi partir a performance (acadêmica e cênica) em três partes, e deste embrião achei partido para fazer os “textos” da pesquisa, sublocando-os da seguinte forma: a primeira parte do poema, equivalente ao início da jornada, seria o texto inicial que a banca iria receber; a segunda parte, subsequentemente, seria a apresentação cênica da performance e a defesa do

texto perante a banca; à terceira parte coube a entrega e a defesa do trabalho final, em princípio, escrito. Foi assim que inseminei artificialmente meus programas para cada parte de minha performance. Teçamos aqui uma ponte para o pensamento de FABIÃO; defensora do programa, e não da improvisação, como forma maior de manifestação da performance (o que não é exatamente um consenso, vale lembrar). Eleonora afirmou (2008, p. 237): “Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma.” Na realidade, eu sei que há discussões em relação à essencialidade do programa para esta forma de arte. Na época, eu sequer tinha lido este texto de Eleonora, mas intuía ser esta a maneira para se (me?) trabalhar, desde que encarado o programa como frame em que podem ser feitos quaisquer ajustes necessários no momento em que posto em prática, e não como quadro engessador de ações.

Sou partidária do que alguns chamam de improvisação estruturada¹. De qualquer forma, a grande descoberta nesta jornada das anatomias possíveis de minha própria obra me foi a experiência, acima citada, mas a mim apresentada solenemente por BONDÍA (2002), com direito a cartão de visitas e tudo. Esse grande mestre luta por uma educação que leve em conta a experiência, e não a mera aquisição de informação, contrapondo-se radicalmente ao funcionamento da sociedade na qual vivemos muito pouco e “sabemos” muito, temos toda a informação do mundo, opinando, inclusive, sobre tudo, sem ter um tempo mínimo necessário de fruição para permitir que algo nos aconteça. Por outro lado, nosso professor acredita veementemente que o aprendizado melhor é aquele derivado do saber da experiência, cujo sujeito “seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” Pronto: era isso que me interessava. Ler o Navio Negreiro (ou “saber” de detalhes da sua existência, na escola), todo mundo já tinha feito. Mas, para que essa obra ainda diga de fato alguma coisa às pessoas, é preciso que elas tenham uma experiência através dela.

Neste momento redemoinho, FABIÃO (2008, p. 237) surgiu como um paraíso, terra firme à vista, dizendo-me aos ventos: “Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma”. Sim, era isso que eu queria: trânsito de formas (texto-performance) e transformação de pessoas. Contudo, ela, ponderando, agregou gradações a este fenômeno: “as escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento.” Parte do sucesso dessa empreitada sempre vai depender da abertura do espectador para a obra, elemento sobre o qual não tenho poder, mas que sempre devo manter em mente.

Ainda cresceram-se ao meu mapa algumas ilhas: as condições de leitura da performance, conforme COHEN (1989, p. 66): “A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de performance tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional”. Isto é, eu deveria buscar provocar uma recepção que fosse “mais cognitivo-sensível do que racional.” Foi assim que decidi passar à materialidade de meus trabalhos acadêmicos alguma forma cognitiva que potencialmente promovesse uma leitura mais emocional, uma experiência de recepção do texto cuja função primeira seria portar minhas ideias aos meus avaliadores. Assim, todos envolvidos (eu, os meus performers voluntários, o público e a banca) passaríamos por algum tipo de experiência e, de preferência, estabeleci que esta envolvesse o corpo, não apenas a escrita e a leitura textual, já que eu não tinha abandonado o barco da dança, e a própria performance também exigia um trabalho com a corporeidade.

Longínquas já vendo as terras do meu porto seguro, entrei numa viagem sem volta: buscar nas estrelas o guia para o caminho performativo de uma manifestação tão enrijecida quanto o texto e a apresentação acadêmica de uma pesquisa. A primeira fase deste velejar ao vento tão incerto teci com a ideia de mar, navio e lirismo que eu desejava ardorosamente transmitir à banca, a única receptora desta fase de texto. Também gostaria de dar uma menção, uma prévia do que viria a seguir e do que antes veio, tecendo pontes sutis entre as três partes. Foi aí que optei pela forma de uma carta, a qual seria enviada dentro de uma garrafa, tais quais se mandavam ao mar aquelas antigas mensagens, lançadas a esmo para algum fortuito leitor encontrar. A ideia era essa mesmo: eu não sabia de fato se a banca compreenderia minha intenção com aquilo, pois certamente estavam esperando um pequeno chumaço de folhas brancas A4 digitadas com fonte Times New Roman, caixa 12, espaçamento 1,5, justificado e cacheado pelo sistema AUTOR-DATA bem regido pela ABNT...tipo este texto que agora escrevo (ops! Eis-me aqui!)

¹ Eu, particularmente, ouvi muito essa expressão nas oficinas ministradas pelo artista Luís Ferron, nas quais sempre trabalhamos com uma performance final construída dentro de um frame em que alguns momentos eram designados para determinar o padrão de movimentação ou ação. Não havia, entretanto, coreografia ou texto pré-moldados, e ficávamos, vamos dizer, livres para fazermos o que quiséssemos, mas permanecendo dentro deles.

Fazer uso dessa forma era realmente lançar uma mensagem ao desejo do oceano, sem ter certeza alguma de que me entenderiam em alguma outra praia que não fosse a minha. De toda forma, o conteúdo da carta era “pedinte”: eu, colocando-me como navegadora que precisava do aval da corte para conseguir apoio à minha jornada de descobertas, escrevia às três avaliadoras, utilizando, inclusive, verbos devidamente conjugados em 2ª pessoa do plural, vocativos e vocabulário antigo paralela e metaforicamente constituído em torno do tema mar e navegações. Ao mesmo tempo em que escrevia a carta, na própria caixa do texto fui desmembrando verso por verso da primeira parte do Navio Negreiro, ora utilizando-a como parte de meu conteúdo, ora ecoando palavras ou ideias nas frases que seguiam, por vezes metaforizando a mim mesma no poema de Castro Alves. Pensei em escrever à mão, mas acabei me detendo em outro detalhe importante: além da ilegibilidade potencial da minha letra manuscrita, que é horrível, o número de folhas impediria a façanha de colocar a carta dentro da garrafa, pois já estava bastante longa. Digitei, então, optando por uma fonte “estilo antigo”, mas logo me deparei com outro banco de areia para me encalhar a vida: como inserir as fontes bibliográficas (elemento tão inexorável na academia) em um texto tão avesso a formalismos científicos? Certamente não caberia simplesmente recuar o parágrafo e diminuir a fonte ou fazer uma lista alfanumérica ao final da carta como POST SCRIPTUM...

Nesse momento, valeram-me os estudos históricos e sociológicos sobre o ambiente das navegações europeias dos séculos XVI e XVII: tendo descoberto que a maior performance cultural da vida dos marinheiros a bordo das insalubres caravelas era o jogo de baralho, no qual eles apostavam sua única moeda de valor em alto mar – comida e bebida – e passavam o tempo dos longos dias de dura viagem, acreditei que minha aposta deveria ser desta magnitude. Imprimi as citações em fonte reduzida (não em Times, of course!) e coleí-as em cartas de um baralho, procurando associar seu valor teórico ao tipo de carta. Minha rainha de ouros, por exemplo, foi a magnânima Diana Taylor. A partir daí fui fazendo as referências através das cartas, as quais literalmente eu tirava da manga para convencer minhas senhorias da relevância de minha pesquisa e da solidez de meu plano. Ao final desta empreitada, eu tinha três kits contendo um texto de 25 páginas e cerca de 20 cartas a ser entregues em três garrafas de bebida destilada artesanalmente trabalhadas, as quais comprei de uma artesã que modula vidro.

Só neste momento final me dei conta de um pequeno e grandioso detalhe: mesmo sendo digitadas para ocupar menos espaço, tinha sob minhas mãos 25 páginas finais, as quais não passariam jamais no gargalo de uma garrafa, fosse de rum ou uísque. Para as cartas, por outro lado, eu já havia tecido um plano: elas ficariam externas à garrafa, de modo a evidenciar aquilo que vinha “de fora” em minha pesquisa. Tomei, então, o rumo da ironia neste momento, e acabei por gravar o “documento antigo” em um pen drive minúsculo que entrava e saía com tranquilidade do orifício seletivo da garrafa, e intitulei a mídia “bem-vinda à jornada multimidiática”. Optei por deixar apenas uma folha representativa da mensagem, “envelhecida” com fogo e chá, com o trecho do poema o qual eu mais diretamente abordava na primeira parte escrito à mão. No entanto, logo me incomodei com o vazio nem tão “existencial” das garrafas. Aquele pen drive filho único dentro delas parecia perdido. Decidi, então, fazer um leve preenchimento com outro elemento bastante forte em sua representatividade: feijão marrom, sal e temperos – os quais costumavam ser a moeda de pagamento europeu das compras de escravos na África, juntamente com as armas de fogo. Por fim, com um pedaço de corda e um barbante vermelho, amarrei as cartas em volta do corpo das garrafas, fazendo uma alusão à forma de prender os escravos à época dos navios negreiros. Selei ao final as garrafas com cera de vela derretida.

O ideal seria utilizar o correio para a entrega do precioso objeto, porém optou-se, por uma questão de praticidade aos funcionários de nossa secretaria, por dá-las em mãos na própria secretaria da universidade para as duas avaliadoras da casa, e somente a professora da Universidade Federal de Santa Maria teve a oportunidade da recepção como fora planejada por completo: uma caixa de papelão cheia de papéis amassados e plástico bolha envolvendo o, digamos assim, texto-obra, sem nenhum tipo de instrução. Depois fiquei sabendo que secretamente minha orientadora preveniu-se e enviou um email explicativo, receosa que estava de que não fosse encontrado o pequenino portador de meu recado, afogado em meio aos feijões (e pior é que ela tinha razão: uma das avaliadoras da casa não recebeu a dica e julgou o trabalho pelo que viu e leu externamente à garrafa).

Esclareço aqui que evidentemente tudo que fiz e sigo fazendo em torno deste navio é pesquisa, então observar as reações posteriores à recepção de minhas destinatárias foi parte importante do processo naquele momento, portanto as registro aqui. O texto em si claramente trazia a mensagem em escrita performativa; carregava, ainda, algumas metáforas por mim constituídas, que certamente seriam muito bem analisadas pela

semiótica em seus elementos visuais e textuais; no entanto, o que mais me interessava – por seu ineditismo e por seu potencial de provocar-me surpresas, já que eu mesma não havia tecido expectativa, ficando apenas na “expectativa” – era a terceira camada de leitura: aquela mais adjacente à performance coheniana, a recepção sensorial. O simples fato de não receber algo praticamente pasteurizado e planejadamente digerível (ou dirigível?), algo que inclusive fisicamente impunha-lhes um esforço, uma participação inclusive motora de sua vontade (ou seria necessidade?) de ler o texto, de encontrar um caminho para literalmente desatar os nós, organizar as cartas, conseguir tirar o papel do gargalo e, principalmente, o pequeno drive ali de dentro, em meio ao mar de feijões, abrir num computador e ainda catar as cartas de acordo com as suas referências, tudo isso claramente influenciou a leitura do texto que propus, e constituiu o processo de uma performance: quebra de paradigma cultural e de expectativa, participação ativa do espectador, presença, sobreposição de planos de leitura. Exatamente como FABIÃO (2008) postulou.

Posso dizer que essa primeira parte cumpriu uma trajetória importante na minha navegação. O caminho foi tortuoso e, como eu mesma desconhecia os rumos anatômicos e geográficos que poderia tomar, confesso agora que percebi uma sutil indignação no feedback que tive, inclusive por parte de pessoas inicialmente externas ao processo: funcionários, outros professores, colegas. Citou-se a trabalhadeira de manusear o texto-objeto; também houve incômodo com o teor da carta em si, principalmente a metáfora entre a nobreza seiscentista e o “reino da academia”, com suas hierarquias e valores; questionou-se a capacidade de tal formalização ser transmitida adiante e, conseqüentemente, de contribuir para os estudos em Artes Cênicas no Brasil. Acredito que este artigo, assim como outros que tenho escrito para colocar questões envolvendo o processo, ajudam a experiência ser melhor compartilhada postumamente ao seu efêmero acontecer enquanto performance.

Não sou eu certamente quem vai julgar todas estas questões, mas tenho uma sensação de que algo interessante foi abordado nesse experimento e acredito piamente que mais estudos deveriam embarcar rumo a essa zona desconhecida e tão potencialmente rica em descobertas para os pesquisadores em artes quanto a América o era para os europeus. De toda forma, a questão de foco dessa primeira fase até então estava ligada à recepção de um texto-obra bastante específico em seu destinatário. Cabe-me o desafio de pensar uma forma de tecer o texto final, a terceira fase, este sim um objeto a ser deixado como meu legado à área de estudos em que navego.

Vamos à segunda parte, por enquanto. Esta, infelizmente, ficou um pouco esvaziada de sentido em função de algumas contingências marítimas, as quais evidenciarei mais tarde. A projeção que eu fizera inicialmente era apresentar o fruto, digamos, mais artístico do processo conforme eu o concebera, na rua, traçando um percurso simbólico entre as três fases do poema e os três vértices do triângulo comercial escravista, e utilizar alguns retalhos dele em uma segunda performance a ser feita no dia seguinte somente para a banca, ambas focadas na estética da segunda parte do texto de partida, a qual descrevia os horrores do navio e dava conta de um passado dos agora escravos romanticamente heroico na África.

Esta última, que interessa aqui, seria uma perform(ance)apresentação, valendo-se de elementos cênicos, incluindo meus próprios performers, para explicar a pesquisa. Em vez de slides, eu usaria como suporte para a demonstração de meus autores e ideias principais o corpo dos bailarinos, feijões, correntes, um chicote e a minha própria pele. Eu também alternaria minha fala e minha participação, oscilando entre uma persona “capitã do navio negreiro”, com toda sua crueldade chibatando a mercadoria diante do público, e uma pesquisadora, ainda assim descolada de mim, porém mais próxima do meio acadêmico, construindo sua autoridade nas explanações e demonstrações seguras de sua fala organizada.

Cheguei a fazer um protótipo desta aula em uma disciplina cursada no primeiro semestre deste ano, com vistas a “treinar” para o verdadeiro dia. Foi uma vivência acadêmica interessante, pois acabei optando também pela participação sensorialmente ativa dos meus espectadores (no caso, meus colegas fazendo as vezes de banca), acorrentado-os e tratando-os verbalmente como se fossem escravos. Nenhum tipo de projeção de arquivo escrito ou vídeo foi usada, e busquei manter o tempo regulamentar de 20 minutos para apresentação. O resultado foi muito instigante, pois trouxe à tona opiniões bastante relevantes sobre a recepção e a eficácia deste tipo de apresentação. A maioria dos meus colegas sentiu-se física e emocionalmente atravessado, o que me agradou; no entanto houve divergência sobre o fato de eu alternar entre uma suposta “eu” e a persona histórica, já que fiz questão de manter um nível de linguagem igual para os dois momentos, o que confundia e, segundo eles, dificultava a recepção. Sobre tudo isso, creio que COHEN (1989, p. 58) refletiu de forma contundente: “O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a ‘máscara’ da personagem.” Entretanto, conforme nosso estudioso lembra, o papel do ator também é uma máscara. Portanto, “não é lícito falar que o performer é aquele que ‘faz a si mesmo’ em detrimento do representar a personagem, (...) mas este

“fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo.” Dessa maneira, me parece que confundir o espectador com relação ao que (ou quem) é o performer é inerente ao processo da performance, pois justamente este “desconforto” é o ovo de ouro da galinha em questão, basta lembramos o que Fabião afirmou.

Além disso, recebi algumas críticas mais técnicas com relação à impostação de voz e atuação no momento da persona, todas muito úteis para mim. Novamente, contudo, fiquei tocada pelo fato de que ficou clara para meus companheiros de aula a diferença entre meramente ouvir alguém falar alguns detalhes do processo sentado em uma cadeira e senti-lo (ainda que amenamente) direto no próprio corpo e no corpo do outro: mesmo que de forma fake, o simples fato de estar preso a grilhões enquanto uma pessoa grita, esbraveja, chicoteia o chão aos seus pés, humilha pessoas e dá ordens durante uma explanação sobre a escravidão certamente influi na produção de conhecimento desta “exposição teórica”.

Nesse sentido, integro-me integralmente a BONDÍA (2002, p. 24): “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos, (...) [aonde] chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar”. Essas pessoas certamente construíram, cada uma a seu modo, um saber da experiência, muito produtivo em termos educativos, posto que algo aconteceu NELAS, e internamente lhes ficará vinculado à memória, emergindo toda vez que for tocado o assunto escravidão ou performance. O esquecimento por parte do espectador será menor em termos de conteúdo, e o escopo do impacto da apresentação foi mais amplo que o mero campo da racionalidade, desvinculando-se (ao menos momentaneamente) a prática corriqueira do julgamento, tão onipresente na atualidade. Com o próprio corpo e o corpo do outro sob ameaça, a racionalidade de quem assiste é em parte desligada, e outro tipo de percepção é aberta, mais sensorial, emotiva e instintiva, cujo potencial é imenso e ainda é território desconhecido em grande parte. Parece-me, portanto, um fator muito relevante para ser ignorado tanto pela pesquisa em Educação como pela pesquisa em Artes Cênicas, já que essencialmente o meio acadêmico de qualquer área é um ambiente que presume aquisição e desenvolvimento de conhecimento, ou seja, tem caráter educativo em seu cerne.

Infelizmente, contudo, em virtude da pouca disponibilidade de tempo da banca, a realização deste projeto de performapresentar ocorreria no mesmo dia, imediatamente após o fim do resultado artístico, o que incorreria certamente em cansaço por parte das avaliadoras (eram 45 minutos de caminhada no centro da cidade) e redundância por parte dos elementos cênicos. Restei inquieta por esta “perda”, mas findei a questão elaborando uma minifala performativa diante das professoras. Certamente o impacto foi bem mais sutil, mas ainda trouxe algum rescaldo e emprestou-nos um tom de informalidade e intimidade que foi positivo para nossa relação banca-sugestões-pesquisa-aluno/orientador. Tenho ciência de que me faltou um pouco de convicção na execução desta última, pois eu estava sob o impacto de haver visto muitos (e fundamentais e trabalhosos) itens de meu programa irem por água abaixo devido a falhas técnicas e problemas de comunicação entre o grupo de apoio na performance de rua. Porém, no fim, creio que, ainda assim, foi muito positiva a experiência de qualiperformar.

Deixo este relato da anatomia de um estudo na certeza de que mais profundamente há de se mergulhar a pesquisa nestas questões, que por muito tempo foram delegadas à zona de “embaixo do tapete” por um discurso positivista defasado e alegórico de uma fantasia que acaba por alimentar jogos de poder em lugar de democratizar o conhecimento. Temos corpos e somos gente com nervos, flores e pele, e devemos tentar fazer bom uso disso. Além do mais, nossa teoria deve sempre buscar vincular-se à prática, sob pena de acabar ilhada da própria vida em que deveria se inserir e para a qual deveria contribuir. Fazer ou estudar arte, como tudo, é posicionar-se politicamente, e creio que pesquisar a performance de outra maneira seria uma demagogia de minha parte. De resto, tão patriota e esperançosa quanto Castro Alves em seu Navio, faço minha a exaltação de Eleonora Fabião (2008, p. 245):

“SobreTudo aQui e aGora: neste nOsso país: a um sÓ tempo enRIjecido e flácido por conta de tantas e taMANHAAs truculências poliTicas e descalabros sociais: sobretudo aqui e agora: neste noSso país tão profundamente marcADO pela herança COLONial: a performance interessa por SER a arte da negociação e da criAÇÃO de CORpo – AQUI e AGORA.”

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> (acessado em jun/2014)

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1989. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf (acessado em mai/2014).

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: Sala Preta, vol. 8. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373> (acessado em jul/2014)