

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA EM TEATRO

LUCAS DE SOUZA SÁ

KAMAL TELAVIV:

Diálogos sobre Teatro Performativo na criação de um Solo em Risco

UBERLÂNDIA
DEZEMBRO DE 2017

LUCAS DE SOUZA SÁ

KAMAL TELAVIV:

Diálogos sobre Teatro Performativo na criação de um Solo em Risco

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial obrigatório para a obtenção do título de Licenciado em Teatro

Orientador: Prof. Ms. Rafael Lorrán Alves

UBERLÂNDIA
DEZEMBRO DE 2017

“A performance não está em nada, mas entre.”

Schechner

AGRADECIMENTOS

À Deus por reger todas as coisas e alimentar minha fé e a de minha mãe.

À Iemanjá por guiar minha cabeça e manter meu controle físico/emocional em todas as situações.

À minha mãe Cleonice de Souza, força maior que me manteve forte e vivo durante todos os dias em que sobrevivi até aqui, me mostrando o quanto é possível ir além, vencer obstáculos e atingir objetivos, estar em vários lugares ao mesmo tempo, fazer o impossível e conquistar muito, ainda que com quase nada.

À minha irmã Priscila que esteve ao meu lado nas alegrias e nas tristezas, trazendo consigo uma força que atravessa gerações.

Aos meus amigos de minha cidade de crescimento Nova Ponte e também desta cidade que me acolheu chamada Uberlândia, aos amigos que conheci pelo teatro e aos que conheci e convivi em quaisquer outras situações ao longo destes 4 anos e 2 meses.

À minha inspiração no teatro, Narciso Telles, que talvez nunca saberá a importância total em minha vida.

Ao Rafael Lorrán, meu orientador, que literalmente pegou em minhas mãos e me mostrou o B-A-BA de uma pesquisa acadêmica, e pelo afeto que me fez criar por ele.

À quem esteve comigo em algum momento da produção de Kamal Telaviv em ambos os processos e que resultou em minha pesquisa, que são (na ordem de entrada no processo): Narciso Telles, Rafael Lorrán, Marcelo Camargo, Guilherme Caeu, Gustavo Bacci, Ernane Fernandez, Leandro Puggas, Luciano Pacchioni, Pedro Siqueira, Wellyngton Amaral, Marianne Dias, Tainá Maria e Vítor Rodrigues.

À toda a equipe técnica da UFU, sempre fazendo o possível para nos atender com seus recursos, em especial Cênica Luz e LICA (que tanto requisitei).

À 4º Turma de Teatro Noturno, aos quais conheci, convivi, me entreguei e adotei como família. À Universidade Federal de Uberlândia que foi uma mãe para mim.

Ao Pediatras do Riso, do qual fiz parte por lindos 2 anos e 2 meses.

Ao otimismo e a força de vontade que em momento algum perdi!

Evoé.

RESUMO

Este trabalho buscou refletir os aspectos da performatividade na cena teatral, através de diálogos com bibliografias sobre o tema (especialmente os estudos de Josette Féral, Renato Cohen e Antônio Araújo); diálogo com artistas performers que atuam nessa perspectiva técnica e estética (a performer e pesquisadora Mara Leal e o Performer e Encenador Emílio García Wehbi); e, claro, através de minha experiência como ator e performer na criação do solo Kamal Telaviv. No primeiro capítulo falo sobre as primeiras noções que tive do que é o teatro performativo, abordando possibilidades de conceitos e definições sobre os aspectos cênicos que o teatro incorporou da performance. No segundo capítulo busco entender como esses aspectos se relacionam às práticas artísticas, através de entrevistas feitas com artistas que trabalham a cena performativa e se reconhecem nesse lugar. Trago reflexões a partir destas entrevistas, tentando focar o diálogo em relação ao meu trabalho de ator\performer no processo criativo de Kamal Telaviv (2017), levando ao meu reconhecimento dos aspectos performativos em minha prática teatral nesta apresentação.

PALAVRAS CHAVES: Teatro, Performatividade, Ator, Performer

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. CAPÍTULO I – TEATRO, PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE.....	5
2.1. Apontamentos sobre performatividade na cena teatral.....	9
2.2. <i>58 Corpos</i> para refletir aspectos performativos.....	12
3. CAPÍTULO II – DIÁLOGOS COM ATORES PERFORMERS.....	18
3.1. Preparação do Ator\Perfomer.....	19
3.2. Cri(AÇÕES) de cenas Performativas.....	21
3.3. Recepção e performatividade.....	23
4. CAPÍTULO III – KAMAL TELAVIV: UM SOLO EM RISCO.....	27
4.1. O Processo criativo de KAMAL TELAVIV.....	27
4.2. O (Re)Processo criativo de KAMAL TELAVIV.....	34
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47
7. ANEXOS.....	48

1.INTRODUÇÃO:

Antes de estar no curso de teatro eu nunca havia tido a experiência de fazer algo relacionado a essa arte de atuar. Venho de uma cidade de quinze mil habitantes onde a única peça teatral que tinha era a tradicional encenação da paixão de cristo encenada por algumas senhoras da paróquia local, embora eu não tenha um histórico enquanto ator, me lembro de vários acontecimentos que me levavam para a atuação, inspirado pela TV como várias pessoas do interior, do interior, do interior... Eu sempre tive preferências por brincar de “novelinha” onde ora eu estava “em cena”, representando uma personagem fictícia, ora eu “dirigia” minhas amigas que estavam em cena. Um fato em especial me levou a ter noção do quanto eu “atuava” no meu cotidiano, durante o trabalho em uma loja de decoração como vendedor pude ter minha primeira experiência com figurinos (hoje vejo assim) que me permitia transitar por vários personagens.

Tínhamos alguns uniformes para determinadas situações dentro dessa loja. Um dia minha gerente me faz a observação de que eu alterava minha personalidade dependendo do jeito que eu estivesse vestido (caracterizado), se era de camisa e cabelo amarrado (que era bem grande) eu era uma pessoa, se eu estava de pulôver e óculos eu era outro, se estava todo de preto eu era outro e assim por diante... Após reparar isso começo a amadurecer ideias que me levou pedir conta deste trabalho e vir para Uberlândia, assim que fiz minha inscrição para a prova de habilidade específica para ingresso no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Uberlândia.

21 de abril de 2013 chego à Uberlândia, maio do mesmo ano faço a prova de habilidade específica e sou aprovado. Dia 21 de outubro do mesmo ano, depois de apenas seis meses na cidade, ingresso na Universidade Federal de Uberlândia e fico sabendo da morte de uma pessoa que amava muito no mesmo dia, ao mesmo tempo. É importante eu dizer isto pois me leva ao reconhecimento de um curso sensível e disposto a estar comigo, me sinto acolhido neste lugar que agora e nos últimos quatro anos se fez minha casa e família. Chego encantado com tudo, estar na Universidade Federal de Uberlândia já é um sonho até então impossível para a minha realidade, estar em um curso de teatro não era nem ao menos sonhado, não sabia o que me aguardava, não olhei minha grade curricular para saber das disciplinas que teria no primeiro período ou mesmo ao longo do curso, até porque se olhasse não entenderia nada, e já me sentia acolhido por todas essas pessoas que estiveram comigo desde a prova de habilidade específica e que agora se reencontram como os aprovados e insistentes começando essa jornada.

Estudar e estar de fato no meio teatral me fez “olhar” o mundo de forma que já não lembro mais como era antes de começar a adquirir esse tipo de conhecimento, e até mesmo propriedade para falar e abordar o assunto. Termos recorrentes como “criar” torna-se uma espécie de *bom dia!* entre amigos próximos, e este termo fica latente em minha cabeça diariamente; de modo que não consigo mais ouvir alguma música que me interessa, ver algum corte de cabelo novo, olhar para uma peça de roupa, apreciar alguma fotografia sem pensar na possibilidade destes elementos como materiais de/para composição teatral, está tudo muito imbricado o fato de eu ver o mundo mais do que nunca de uma forma teatral, e tudo que está a minha volta mostra-se como potencial artístico para o fazer teatral, para minha atuação como criador.

A graduação abriu minha visão de modo que me permitiu entender primeiro que sou uma pessoa do teatro e segundo que tipo de teatro eu escolho praticar tornando-me protagonista de minhas escolhas estéticas, sujeito criador da cena que proponho segundo minhas afinidades de criação. Ao longo da graduação em teatro pude perceber que não me inclinava como artista para criação de coisas realistas ou muito lógicas (não me interessando a representação de personagens ou situações do cotidiano). Me propus procurar conhecer o que é isso que tanto gosto e que não sabia bem o que era e que hoje reconheço, e acabo assumindo em minhas palavras, como cena performativa. Mas faltava alguém perceber isso comigo, pois o olhar de fora define algo que talvez não reconhecemos ou demoramos a reconhecer, e que esse alguém realmente me orientasse no sentido de dar as coordenadas para eu entender do que se tratava minhas afinidades teatrais. Então acontece um cruzamento de ideias quando o Professor Dr. Narciso Telles passa pela minha vida.

Quando fiz a disciplina de Jogos Teatrais (ministrada pelo Prof. Dr. Narciso Telles) pautamos jogos de repetição e improvisações de movimentos cotidianos em situações não cotidianas; o foco era trabalhar a aptidão, prontidão e disponibilidade do ator com exercícios de concentração¹. Numa determinada aula, todos em roda sem falar uma palavra teriam que dar saltos juntos, até chegar à exaustão física, e foi aí que tudo começou.

Estávamos em um longo exercício em que fazíamos movimentos repetitivos, podíamos fazer mudanças nos movimentos, desde que fosse “natural” até que o gesto se transformasse pela intensidade da/na ação. Eu explorei um determinado movimento que foi se transformando até eu estar com as mãos na parede os pés enraizados e um constante balanço

¹ A disciplina teve como base metodológica o estudo do sistema de jogos teatrais organizado por Viola Spolin (1990) e a técnica de trabalho do ator Viewpoints desenvolvida pela diretora e pesquisadora teatral Anne Bogart (2001).

da cabeça. Eu estava num momento de vida que as inquietações ainda eram coisas de quando eu não tinha relação com o teatro, então minhas questões eram mais relacionadas a futilidades (para não dizer vaidade por si só). Eu tinha um cabelo maior naquele ano e uma franja que dizia mais sobre mim do que qualquer outra coisa, durante este exercício nesse balançar de cabeça frenético, ao perceber que estava suando muito eu interrompi imediatamente meu movimento para cuidadosamente limpar o suor da testa e ajeitar a franja; foi o suficiente para que ao final da aula o professor Narciso falasse por muito tempo sobre a entrega que o ator tem que ter, e que ali naquele momento ele havia pensado em um monólogo que seria um homem-bomba gay que na preparação para se estourar em uma boate GLS rasparia os cabelos em cena e este alguém era eu. Com algumas imagens de cena e desejos de pesquisa, Narciso Telles me convidou para criarmos uma ação (termo usado no momento) onde a figura de um homem bomba travestir-se-ia de mulher diante do público e, junto disso, várias camadas de informações, imagens, signos e propostas que falarei melhor ao longo do trabalho. Era o início do solo em risco KAMAL TELAVIV, que já se apontava como um trabalho que teria como pesquisa prática os aspectos de um teatro performativo.

Muitas questões surgiram sobre as características dessa estética teatral, principalmente em relação ao meu trabalho de atuação (preparação, corpo, voz) para uma cena performativa e, então, trouxe essas questões para melhor compreensão ao longo de minha pesquisa, como tema de investigação, culminando nesse trabalho que segue uma idéia de bricolagem metodológica, onde cada capítulo propõe uma discussão sobre diferentes aspectos, todos em busca da compreensão e diálogo sobre a característica dos aspectos que conferem à cena teatral um caráter performativo.

No primeiro capítulo falo sobre as primeiras noções que tive do que é o teatro performativo, abordando possibilidades de conceitos e definições sobre os aspectos cênicos que o teatro incorporou da performance, a partir dos estudos de Josette Ferál e Renato Cohen. No segundo capítulo busco entender como esses aspectos se relacionam às práticas artísticas, através de entrevistas feitas com artistas que trabalham a cena performativa e se reconhecem nesse lugar. Trago reflexões a partir destas entrevistas, tentando focar o diálogo em relação ao trabalho do ator/performer, da sua preparação ao encontro com o espectador (recepção).

Por fim, no terceiro capítulo reflito a experiência de criação do solo Kamal Telaviv, auxiliado por referências onde dialogo o processo de criação de uma cena performativa e os conhecimentos e questões que a experiência me provocou, e assim, a partir da prática artística, entender o trabalho de um ator/performer em criação, inclinado e nortado pelo desejo por

trabalhar em cenas aspectos performativos como: objetos cênicos, recursos técnicos, ator por si mesmo sem personagem e visualidades da cena.

2. CAPÍTULO I – TEATRO, PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE

Iniciar uma pesquisa requer estar atento e disposto a começar engatinhar, para só após os primeiros passos começar a caminhar com segurança em alguma trilha. Lido com um objeto de pesquisa que apareceu recentemente que é o teatro performativo, é um tema novo não só para mim como para o teatro que está em constante transformação, e também é um tema que trabalha com às artes de uma maneira geral. Busco aqui entender o que é o teatro performativo desde definição a desdobramentos possíveis neste campo de estudo.

Começar o curso de licenciatura em teatro na Universidade Federal de Uberlândia já significava estar disposto a conhecer assuntos que nunca havia vivenciado antes, seja através de leituras ou de experiências práticas. Por não ter conhecimento de nada relacionado ao teatro eu cheguei pensando que não existiam formas específicas de teatro como gêneros e técnicas, quando começo a ter as primeiras aulas e conversar tanto com meus colegas de curso quanto com os meus professores já percebo a imensidão desta arte. Nunca havia pensado que além de adquirir o gosto de maneira ampla pelo teatro ainda teria uma forma de fazer com a qual eu teria uma maior afinidade e despertaria mais meu interesse. Neste momento com um mínimo conhecimento que eu havia adquirido já era possível saber que essa minha afinidade não era com a comédia, nem com drama, nem com *stand up*, muito menos com teatro realista, mas sabia também que era algo que não dispensava todas essas outras formas de teatro.

Percebendo que encontro definições para algo que ainda não sabia que existia enquanto uma linguagem específica dentro das práticas artísticas, porém, como aluno e intérprete, eu já me identificava. Aos poucos fui tomando consciência de que, dentro das diferentes formas de experiência com as artes cênicas, eu geralmente me inspirava e me inclinava por determinadas composições estéticas marcadas pelo hibridismo que é essa mistura das linguagens na forma e conteúdo, e principalmente, pelo lugar do intérprete como sujeito da ação, onde suas questões e experiências pessoais fazem parte da cena de um teatro que não se reduz apenas à representação de personagens. Percebi que essas noções que me interessavam existiam, era imensamente discutidas e entendidas como práticas no campo da **Performance**. Meu orientador Rafael Lorrán sempre me diz que tudo já foi inventado no teatro e neste momento eu começo a ver mais claramente, e que após descobrir do que se trata eu apenas reafirmo meu gosto por isso, e que agora procuro uma definição para começar a entender.

Desde o momento em que começo a ter curiosidade para buscar conhecimentos de

referências e definições sobre o tema dessa pesquisa, que busca, principalmente entender aspectos do teatro performativo, percebo que não consigo mais desvencilhar o meu aprendizado no curso de licenciatura em teatro dos conhecimentos que adquiro sobre performance. Me instiga o que vejo de performativo em todas as apresentações que assisto ou mesmo em meu cotidiano, como elementos que podem ou não significar algo em específico, cores que não estão ali atoa, discursos políticos colocados de formas sutis para permitir uma ampla interpretação sem dizer algo diretamente e até mesmo comportamentos que associo a um estado performativo tanto de estar social como de concentração ou preparação para algo.

Vejo que existe *performance* em todos os lugares das relações pessoais, às interações sociais, políticas, culturais e inúmeras outras práticas cotidianas. E de fato, como refletem importantes estudos de pesquisadores como Marvin Carlson (2002) em *Performance: Uma Introdução Crítica*, que disserta sobre os diferentes campos de conhecimentos e práticas da performance, dos estudos antropológicos e sociológicos, passando pelos comportamentos em práticas rituais e xamânicas, ao entendimento das práticas performativas nas artes. Se há um campo de conhecimento complexo e com inúmeros apontamentos e definições sobre sua natureza e linguagem, é o campo de estudo da *performance*. Nessa pesquisa, no entanto, foquei-me na relação entre os elementos da performance arte e, principalmente, sua relação direta com a cena teatral, e como o teatro acabou se beneficiando dos elementos da performance e vice versa.

Eu, enquanto artista, percebo tudo ao meu redor como possibilidades de criações para uma cena performativa, ou seja, como eu posso reconfigurar as questões envolvidas nas interações cotidianas que considero como *performance* para ser apresentado aos espectadores de uma forma não cotidiana a partir de minhas inquietações como artista.

A tradução ligeira da palavra de origem inglesa *Performance* nos leva ao correspondente “Desempenho”; olhando por essa palavra podemos entender como o sentido único de desempenhar algo, mas neste caso é o desempenho ligado diretamente a uma prática artística, então seria desempenhar algo artisticamente. Ao longo dessa pesquisa, encontrei referências sobre a performance como arte desde uma tradição egípcia onde artistas itinerantes após um longo dia de trabalho construindo pirâmides se reuniam para fazer arte e se divertir, essas manifestações vistas como rituais eram conhecidas como “Performancey”.

A performance arte acontece a partir da década de 60, e a partir das vanguardas europeias a performance vem ganhando força e reconhecimento mundial, quando artistas se encontravam nas galerias de arte para se expressarem e não deixar que as expressões artísticas

daquele lugar estivessem apenas em telas, esculturas e artes plásticas de modo geral, a inquietude desta época era fazer a arte falar para além do inanimado.

Atualmente a performance é vista, pesquisada e praticada de forma a relacionar todos os campos das artes e as inquietudes dos artistas que geralmente não se colocam de uma maneira espetacular enquanto performer, é um campo artístico onde não se delimitam contornos específicos, a liberdade do artista é colocada em jogo e assim não existem barreiras, nem definições técnicas ou estéticas que apresentem uma precisão para o que é ou onde começa e termina uma performance. O pesquisador Renato Cohen (2002, p. 28), discutindo as noções de performance aponta uma definição interessante que trago para ilustrar a discussão:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, R., 2002, p.28).

A performance é uma arte que contesta a si mesma, que coloca em primeiro plano a presença do performer em ação, geralmente sendo colocada em prática com temas que causam inquietudes e estranhamentos sociais, como padrões estéticos, política, opressões e todos estes assuntos para o qual muitas vezes a sociedade se cala. A performance trata destes temas em um lugar de potencial reflexivo sem a necessidade de uma interpretação única de quem assiste ou de uma representação mimética das relações humanas, geralmente se encontra significados fragmentados através de signos híbridos que são encontrados nessa forma de arte.

E assim, quando essas características são associadas a uma estrutura teatral, colocando em questão as fronteiras entre o ator e performer, o teatro e a performance, podemos começar a entender quais as características de um **teatro performativo**, foco de minha pesquisa. Logo, falar desse teatro é levantar a expectativa de ter como horizonte estético um tipo de teatro que: “[...] inclua o imprevisto, a oscilação entre o controle e o não controle, que renuncie à representação e opte pela presença, um teatro muitas vezes chamado de contemporâneo, pós-moderno, pós-dramático, ou *performativo*²”. (SIMONI, 2011, p. 36)

É importante que eu destaque as noções básicas que me levaram a conhecer mais a respeito do teatro performativo, pois só através de leituras e referências pude saber do que se tratava de fato este tipo de teatro. Trilhando um caminho de leitura traçado em comunicação

com meu orientador Rafael Lorrán, encontro um artigo que me serve de base no meu processo de escrita que é: *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo*, de Josette Féral onde me sinto de fato entendendo e buscando reflexões sobre todo este mundo da pesquisa em teatro se abre em meu trajeto de ator\performer\pesquisador.

[...]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 (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tomada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FÉRAL, 2009, p.198)

A pesquisadora Josette Féral (2009) apresenta importantes aspectos da performance que foram incorporados pela cena teatral. O teatro busca na performance os recursos que o alimenta à uma cena performativa. Nesse sentido, entendo a noção de performatividade como uma qualidade, um caráter de determinada cena teatral ao incorporar aspectos da performance arte. Dentre eles, a negação da ilusão pela representação, os usos e “abusos” da tecnologia, a descentralização do texto dramático. E percebo que no centro dessas características “emprestadas” da performance arte está o lugar central do ator. O ator, também performer, começa a entender as abrangências deste novo caminho a ser seguido, quando pode colocar sua liberdade em cena e ao mesmo tempo trabalhar em cima da subjetividade, risco e impacto que pode ser visto diretamente na performance.

Ao pesquisar através de diálogos e encontros informais com atores e pesquisadores que vejo pelos corredores do bloco 3M da Universidade Federal de Uberlândia, no Campus Santa Mônica onde acontece o curso de teatro, começo a pensar em uma via de mão dupla, onde vou aos poucos entendendo que a performance é uma arte atravessada por outras artes, como o teatro. O teatro, por sua vez, passa a incorporar características do hibridismo de formas, signos, linguagens e discursos da performance arte. Então, assim como diz Josette Féral, “gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de 'performativo' pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento.” (FERÁL, p.197)

Até aqui, quando começo a analisar as características de performatividade, entendendo como Josette Féral (2009) enquanto elementos da performance arte empregados na cena teatral, já começo a buscar uma relação mais direta entre teoria e prática deixando de apenas

ler e analisando aspectos visuais e cênicos de apresentações que vejo ou mesmo participo, e também procuro estar em prática direta com a performance, como performer em ação. E é justamente na experimentação de prática como ator e performer que muitos outros questionamentos me apareceram, sobre esse “tipo” de teatro que me interessava e as perguntas são inevitáveis: o que mais poderíamos entender como características de um teatro marcado por aspectos performativos? Como podemos identificar o que há de performativo numa cena teatral?

2.1. Apontamentos sobre Performatividade na Cena Teatral

A possibilidade de exercer um tipo de teatro que é diretamente atravessada por outra arte deixa claro a forma como lido com a criação artística de uma maneira geral, sempre tive questões para além da atuação, pensar na sonoplastia como discurso ou estímulo tanto quanto tecnologias e visualidades da cena remete ao fazer de uma forma fluida, híbrida, onde não priorizo uma forma na hora de criar e/ou fazer. Permito-me pensar todos os elementos cênicos como potencial de diálogo com quem assiste onde ao mesmo tempo em que posso ter um discurso verbal e textual também consigo dizer através de subjetividades expostas em imagens fragmentadas e na relação como espaço.

Quando vejo um teatro de caráter mais realista percebo claramente uma relação entre signos e significados muito objetiva, é uma flor sendo em primeira ideia a flor, uma cadeira sendo uma cadeira e assim por diante, as coisas como realmente são. Reconheço na performatividade uma ressignificação subjetiva dos elementos cênicos, até porque tudo que está no espaço de uma cena teatral performativa são traduções de possíveis reflexões ou objetivos artísticos que não precisam estar enquanto discursos representativos, a performance não subestima o público.

Cores, cheiros, imersões e amplitude de interpretação estão diretamente ligados a cena performativa, que muitas vezes instigam o público pela sensibilidade de se conectar ao que está acontecendo naquela manifestação artística, e não por recursos unicamente textuais. O teatro performativo, como aponta Josette Féral (2009), tira o espectador do lugar comum de ver algo com início, meio e fim ou puramente uma reprodução de situações cotidianas, isso faz com que quem assiste ou vivencia um teatro performativo não necessariamente terá uma unanimidade do que aconteceu ali, até porque este tipo de teatro não tem como objetivo uma “moral da história”, uma vez que em muitas dessas apresentações nem ao menos existe uma

história, pelo menos não com coerência ou linearidade cênica de uma cena dramática teatral tradicional.

A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (como pode fazer Guy Cassier, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems ou a Societas Raffaello Sanzio, de maneiras diversas). Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. (FÉRAL, 2009, p. 203)

A performatividade no teatro vem como um lugar de possibilidades; desde a forma de criar mecanismos de ambigüidades de significações, que se dá a todo momento, onde os elementos ali usados pelo performer, principalmente seu próprio corpo, estão carregados de significados e possíveis sentidos que o público pode ou não criar uma interpretação lógica ou representacional sobre eles. Não existe uma delimitação para a forma como a performance será lida por quem a assiste. Penso que isso faz com que o teatro performativo seja criado e recriado de fato, sempre quando é apresentado, pois o espectador é seu coautor.

Presenciar um resultado performativo me faz entender a importância de experimentar a prática processual relacionada a exposição do trabalho. Geralmente após os trabalhos que observo, fico com a sensação de ter visto um processo e não necessariamente um resultado cênico concluído, Josette Féral traz essa fala quando diz que “(...) mais que o teatro dramático, e com a arte da performance, é o processo ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena.” (FÉRAL, 2009, p. 204). Isso quebra a expectativa do resultado perfeito, impenetrável pelo espectador.

Ao me ver inserido em processos de criação de uma cena dramática teatral, me tornava um ator sempre frustrado após apresentações, pois não conseguia ter a satisfação pessoal de mostrar um experimento, eu conseguia apenas ter a perspectiva de mostrar algo pronto, sem a necessidade nem possibilidade de estar em um processo de transformação que aconteça diante e junto do espectador.

Neste sentido, a performance me transforma não só enquanto performer mas também enquanto ator, pois reconheço no teatro dramático³ quando estou em processo, a flexibilidade

³ “O dramático é um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica), e que sugere que o espectador é cativado pela ação”. In. DICIONÁRIO DE TEATRO (PAVIS, p. 110). Aqui quero deixar claro que me referir ao teatro dramático (que ora abordo também como cena teatral convencional, ou teatro dramático convencional) estou falando de uma cena que prioriza a representação ficcional como recurso de

de trabalhar inquietações que tenho enquanto cena e desenvolver meios para que eu esteja bem resolvido com meus resultados, não digo em um sentido de estar sempre com algo a concluir, mas sim no sentido de ter a consciência de que o ator não tem que estar pronto e sim disposto a tal. Isso me deixa aberto a possibilidades tanto cênicas quanto processuais da simples e difícil ação de “somente” estar diante do público.

Quando começo a pensar sobre o que vejo nas cenas teatrais e nas cenas performativas ou performances, vejo a importância de analisar os temas que serviram como disparadores em cada uma delas. Isso é dizer que, o tema pode ser igual em ambas as cenas, tanto as dramáticas convencionais quanto as *performativas*, então é aí que se faz, a meu ver, meu maior foco de interesse nessa pesquisa. Podemos ter tanto uma quanto outra cena falando do mesmo assunto por exemplo, mas certamente a diferença na apresentação será imensa pela particularidade de criação de cada uma.

A encenação já é um fator de diferença enorme entre a cena dramática e a performativa, na dramática é, geralmente, tudo muito bem pontuado com marcações fixadas, ações estabelecidas, o ator está num constante trajeto previsto, seja de movimento em cena ou de posicionamento corporal onde tudo foi extremamente pensado pelo diretor ou criador da cena, a fim de valorizar tanto a própria encenação, quanto a visualidade da cena em relação, principalmente, ao texto que geralmente aparece acompanhado da ação. Na cena performativa o que guia o ator/performer geralmente é um roteiro de ação onde ele sabe basicamente o que fará, mas que ao mesmo tempo tem a liberdade de estar vivenciando algo onde muita coisa pode mudar, uma vez que, grande parte das cenas performativas tem em alguns momentos a interferência direta do público, o que coloca o performer em risco e com uma aptidão para saber como resolver o inesperado que pode acontecer a qualquer momento, seu corpo em presença torna-se o próprio espaço da ação, sujeito ao outro, ao tempo, ao inesperado.

Claro que numa cena teatral performativa também pode haver a nítida relação com um texto disparador da criação (e esse não necessariamente precisa ser um texto dramático), e nem necessariamente tem uma hora exata para acontecer ou um personagem que o interpreta, criado por aspectos psicológicos da obra dramática, vivendo situações que representam uma determinada realidade – muito comum na cena dramática convencional. Só por esses pequenos detalhes já fica perceptível uma diferença enorme entre o teatro dramático e o

ilusão para o espectador, que tem no texto dramático o principal material e fim da criação, que preconiza a unidade de tempo, espaço e ação das personagens e prioriza uma narrativa geralmente linear e com conflitos bem definidos, buscando a representação mimética, a imitação fiel da realidade. A cena performativa vem tencionar todas essas características quebrando-as e propondo novas percepções.

performativo:

Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista. Os textos evocam a “vivacidade” (liveness) dos performers, de uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica em um gosto pelo risco. (FÉRAL, 2009, p. 207)

Para o performer, estar ali de fato, construir uma qualidade de presença que estabeleça uma forte conexão com o público e o permita vivenciar o que acontece no presente da ação, princípios determinantes da performance arte, que, associados ao teatro, aponta-nos um caminho, tanto para visualização de dispositivos de criação de um espetáculo teatral com características performativas quanto um novo caminho para autonomia criativa do ator/performer mobilizado por esse modo de fazer teatro.

2.2. 58 corpos para refletir aspectos performativos

Criação artística, é lidar diretamente com expressão de um pensamento artístico próprio, a cabeça do criador vai aos poucos se revelando e deixando mostrar o que há de mais íntimo dentro de si e que agora é transferido de alguma maneira para sua criação.

A partir de minhas experiências como ator, e em contato com práticas de performance em disciplinas, grupo de pesquisa e trabalhos esporádicos, percebo que o performer, essencialmente, atua como um intérprete criador por estar de uma maneira absoluta no trabalho, ele mesmo é o diretor, o dramaturgo, o iluminador e o performer em ação, é uma entrega de forma integral e direta, a partir de suas inquietações e modos de compreensão da sua presença no tempo e espaço em que vive. A criação da performance está como um grande processo e os atravessamentos estão interligados de forma a existir uma conexão desde a concepção até a realização da ação.

Performar, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”, implica ao menos em três operações, diz Schechner. 1. ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”); 2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks aos seres humanos; 3. mostrar o que faz (“showing doing”, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em se dar em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). (FÉRAL, 2009, p. 200)

O caráter de performatividade vivido por um intérprete num processo criativo, nestes aspectos é, sobretudo sobre envolvimento, o estado que o artista alcança desde as primeiras

imagens que tem sobre o trabalho, é também para além de uma forma diferente de criar (e não apenas reproduzir códigos e inclinações técnicas de uma encenação pré estabelecida), um exemplo de como estar de fato em um processo criativo (realizando uma prática que faça sentido às suas inclinações éticas, políticas, artísticas), fazendo e pertencendo ao trabalho de uma maneira a se ter autonomia no gesto de estar, pensar e sentir tudo o que um trabalho assim pode proporcionar a um ator ou performer e a quem o assiste.

Sobre essas questões, falo em seguida de um processo que vivi e que hoje, considero como uma experiência artística que, de certo modo, configurou-se como minha primeira, e consciente, experiência em uma *cena* construída a partir de princípios da performatividade. Escolhi falar de minha experiência na criação dessa ação nesse momento do texto porque para mim foi a partir dessa experiência que pude identificar, em minha trajetória, o momento onde os elementos da performance em diálogo com os aspectos teatrais ficaram mais evidentes e instigantes.

Em outubro de 2016 tive a oportunidade de estar no processo criativo da *Ação Performativa* (como chamávamos, e como foi divulgada a chamada para o trabalho) intitulado: *58 indícios sobre el cuerpo (Version Brasil)*⁴ do performer argentino Emilio García Wehbi⁵ e que usa o texto homônimo do filósofo Frances Jean-Luc Nancy como dramaturgia disparadora das ações. Como era uma ação já existente, montada em 2013 pelo mesmo diretor, com atores/performers em Buenos Aires (Argentina), o processo de criação na versão brasileira foi uma re-performance, seguindo mesmo processo e mesmo procedimentos de sua primeira montagem.

O processo durou exatamente uma semana, onde pude vivenciar a experiência de estar em trabalho com outras 57 pessoas. Esta performance se trata de 58 corpos, artistas de diferentes lugares do país, onde cada uma fala de um indício sobre o corpo, indício filosófico da obra de Jean-Luc Nancy. A dinâmica é uma reprodução repetitiva de movimentos, texto e sonoplastia. A entrada dos performers na ação é individual, acompanhado de um efeito sonoro, a projeção vocal do texto, o número do indício pintado em suas costas com tinta vermelha e as unhas, tanto dos pés quanto das mãos, também estão pintadas de vermelho. À frente de um microfone, o performer executa o ato de desnudar-se totalmente de suas roupas, ou seja, acontece o mesmo roteiro de ação 58 vezes, levando um total de duas horas e meia de

⁴ Performance realizada em Uberlândia, MG junto a 58 interpretes vindos de diferentes partes da América Latina, a partir do texto do filósofo francês Jean-Luc Nancy, onde os corpos compartilham de um espaço reduzido despindo de suas roupas e indicando através da argila e da dança suas marcas da vida.

⁵ Emilio García Wehbi é um artista argentino interdisciplinar e autodidata que trabalha com várias linguagens cênicas, é também diretor teatral, performer, ator, artista visual e docente.

apresentação até todos os 58 corpos estarem nus diante dos espectadores, relacionando-se através de gestos e movimentações criadas no processo.

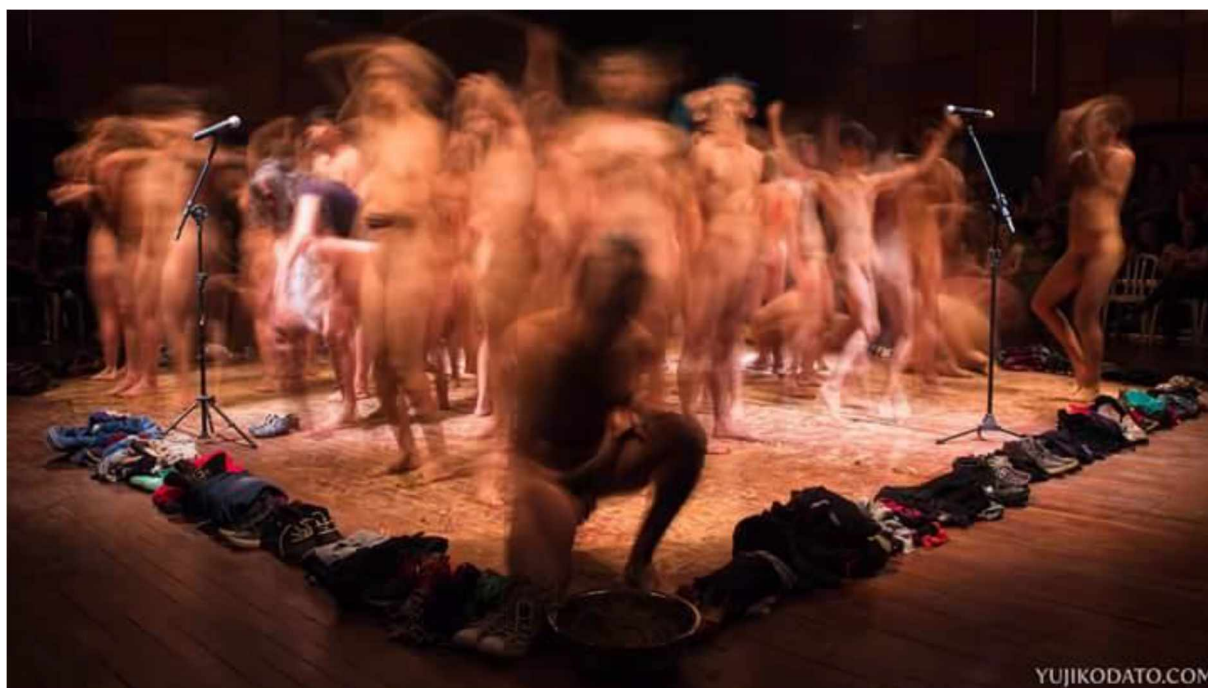
São 58 pessoas em ação com suas individualidades e particularidades em que cada um escolheu o indício que mais se identificava. Além das diferenças físicas dos corpos, etnias variadas, também havia uma diferença cultural que se tornava uma imagem contrastante aos olhos e sentidos de quem estava no processo, considerando que tinha pessoas de três países sendo eles Argentina, Brasil e Colômbia, pessoas de várias idades entre 18 e 45 anos, idiomas e posturas gestuais diversificadas. Foi decidido que cada um poderia dizer o texto em sua língua de domínio seja português ou espanhol.

O treinamento técnico era claro e objetivo, porém me causava uma adrenalina explosiva. Meu indício era o de número 29, então quando eu entrava para a ação já haviam 28 pessoas no espaço, e o público já havia se acostumado com o roteiro de ação, e, a meu ver, já havia se acostumado o olhar à partilha do nú coletivo ininterrupto daqueles corpos em performance. Senti o estado de presença do meu corpo vindo de uma concentração absoluta, com meu próprio corpo e com a sequência de ações ininterruptas que a ação propunha. O momento de espera no camarim me servia para repassar o roteiro de ação em minha cabeça e me conectar ao que acontece na sala de apresentação. Para isso tínhamos um aparelho de TV reproduzindo o que se passa na apresentação. Como ator e performer, eu percebia que meu pensamento se tornava mecânico e repetitivo, dizendo a mim mesmo: *“Lucas, entrou, cruzou o espaço, tirou a roupa, música acabou, falou o texto, passou argila no corpo, vá para seu lugar”*.

A imersão pessoal e coletiva se fez presente ao longo de toda semana no processo, entre os performers. Havia ali atores, atrizes, coreógrafas, professores, pesquisadores, artista plásticos, psicólogo... Essa diversidade de conhecimentos permitiu que o processo fosse interativo no sentido de comunicar com os conhecimentos específicos de cada um, Tinha uma abertura para propormos exercícios de preparação para a ação com a especificidade de cada pessoa que ali estava, mas no geral trabalhamos atividades de concentração absoluta, conhecimento do corpo, do outro, respeito com o corpo enquanto instrumento da arte, respiração e vários tipos de exercícios simples que nos permitia ver o outro como corpo em performance. Detalhe: todos estariam nus somente no dia da apresentação e não durante o processo, essa foi uma escolha do artista propositor da ação, Emilio Webi.

A performance apresentava partituras corporais que cada um criava individualmente a partir de lembranças e memórias de cicatrizes vividas (físicas ou psicológicas). Nesta parte do

processo trabalhamos a exaustão por repetição o que me levou ao estado de concentração de uma através da técnica, que me permitiu estar ali ultrapassando meus limites e estar com o coletivo, mesmo sentindo-me integralmente pertencente a meu próprio corpo, e mesmo assim conseguir conectar-me aos outros, principalmente pelo fato da nudez coletiva em exposição ao olhar dos espectadores. Aqui eu começo a entender na prática que é o estado performativo, como diria Josette Féral, “de uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica em um gosto pelo risco” (FÉRAL, 2009, p. 207).



(FIGURA 01: *58 Indícios sobre o corpo*. Apresentação da Sala de Encenação da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. (07/10/2016). Foto de Yuji Kodato)

Ou seja, o risco era esperado, o que estava inquietando a maioria de nós neste processo era o fato de ficar nú para um público de mais de cem pessoas e lidar com essa exposição. Porém, ao final do trabalho, percebemos que o nú coletivo foi o fator que todos encararam com mais tranquilidade. Fizemos duas apresentações em um final de semana na Universidade Federal de Uberlândia - UFU e finalizamos, pois o trabalho não tem continuidade pela logística da apresentação e pela própria proposta do Emílio, que dá seguimento em outros países com esta mesma ação.

Participar deste processo (uma experiência relativamente “grande” em relação às culminâncias de exercícios artísticos que vivi em disciplinas do curso de teatro), me abriu a escuta quanto a forma de ver um processo de criação, uma vez que ali eu era um elemento pertencente ao todo, no entanto, criador de minha própria ação enquanto ela acontece; para

minim, um forte aspecto de performatividade em relação à atuação e autonomia do intérprete..

Em *58 Indícios sobre o Corpo*, quando me reconheci enquanto ator e performer, percebi a diferença, no que diz respeito à minha atuação, dos aspectos que mobilizam um teatro dramático convencional de uma cena performativa. Ou seja, ali eu me vi como sujeito proponente de uma ação própria catalisada pela relação com o outro, apresentando ao público a totalidade do meu corpo nú sem a pretensão de representar um personagem, vivenciando uma ação repetitiva, no entanto, sempre nova, sem contar uma história linear com intuito catártico.

Pertencer ao processo de *58 Indícios sobre o Corpo*, em relação a considerar a ação como uma ação performativa, mostrou-me que o artista enquanto performer, ator ou ambos precisa estar em movimento físico e mental, no sentido de estar aberto para ler as subjetividades que aparecem no dia a dia, a criação vem a partir do momento onde existe a disposição a estar para a arte integralmente. O fato de estar com o olhar ampliado para tudo, é também pensar em criação, que não necessariamente na performance vai ter um roteiro processual definido, e se assim o tiver, que seja vivido em tempo real, integralmente e a partir das convicções e posicionamentos do performer em ação, aberto ao hibridismo de signos e relação entre a mistura de técnicas e visualidades da composição cênica.

Ao perceber o modo com que fomos criando a ação performativa *58 Indícios sobre o Corpo*, me peguei tentando saber se aquilo que fazíamos correspondia mais à uma ação teatral ou a uma grande performance coletiva. Busquei identificar, a partir de minhas experiências, quais eram as técnicas envolvidas, os caminhos percorridos e propostos pelo diretor para identificar aquele “tipo” de arte que estávamos realizando.

Conversando com os amigos e profissionais mais próximos percebi que esse “não saber”, essas perguntas e dificuldade de definição é também um aspecto da performatividade na cena teatral que caracteriza-se principalmente – como já apontei anteriormente – pelo hibridismo de significados, pela mescla de linguagens e pelo borramento das fronteiras. Ainda mais quando se percebe a performance associada à estrutura teatral, à improvisação teatral, à interferência direta tanto do público ou do que o performer vive e pensa sobre a ação, está por se descobrir ou, de outro modo, é descoberto constantemente pelos próprios artistas que reinventam diariamente o modo de fazer teatro, de fazer performance ou de fazer um teatro performativo.

Justamente por isso, e para melhor esclarecer, ou apenas aprofundar os questionamentos sobre quais são os aspectos de performatividade associados a uma cena

teatral, propus que o próximo capítulo desse trabalho fosse desenvolvido a partir de entrevistas com artistas que, a meu ver, praticam esse campo de pensamento e fazer; artistas que borram as fronteiras entre o teatral e o performativo, ou como entendem a performance e suas características, ou o que pensam sobre esse tema a partir de suas práticas. Um diálogo que propõe entender essa liberdade e autonomia que os princípios da performatividade no teatro – como os apontados por Josette Féral e Renato Cohen – propõem, principalmente as inclinações, desejos e intenções dos próprios performers ao criarem suas ações em se tratando do diálogo entre a performance e o Teatro. Então, porquê não conversar diretamente com quem faz, se envolve se questiona as mesmas inquietações...

3. DIÁLOGOS COM ATORES PERFORMERS

Essa sessão propõe um diálogo a partir de entrevistas feitas com dois artistas que selecionei através do tema Performatividade no teatro. As entrevistas foram guiadas por inquietações sobre os princípios que busco refletir nesse trabalho e as compreensões dos mesmos por parte dos artistas que convidei para conversa, questionamentos esses voltados para entendimento (a partir de suas experiências) dos aspectos entendidos como elementos performativos que ambos reconhecem em suas práticas e pensamentos acerca da cena teatral.

A escolha deu-se por admiração e muito respeito ao trabalho desses sujeitos. São eles: O ator, professor, pesquisador e encenador Emílio García Wehbi, com quem pude trabalhar na performance *58 indícios sobre o corpo*; e Mara Leal, atriz, performer, professora e pesquisadora com quem pude conviver enquanto professora dessa graduação de Licenciatura em Teatro, Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

Mara Leal é uma artista brasileira Professora Dra. na Universidade Federal de Uberlândia, no curso de graduação em teatro, onde manteve por um tempo o grupo de pesquisa sobre Performance artística nomeado Performance e Memória. Também professora do Programa de Pós Graduação Profissionalizante em Artes – Profârtes e PPGAC da UFU; atualmente faz pós-doutorado na Universidad Castilla La Mancha em Cuenca, na Espanha.

Emílio García Wehbi é um artista argentino interdisciplinar e autodidata, que trabalha no cruzamento de linguagens cênicas desde 1989. Também é diretor, ator, performer, artista visual e docente. Seus trabalhos buscam sempre estabelecer um diálogo com o espectador, considerando-o parte ativa da obra.

Minhas questões ligadas à compreensão dos aspectos de Performatividade associados à cena teatral estão relacionadas aos anseios, limites, objetivos e metodologias para fazer e reconhecer esses aspectos enquanto ator, nessa busca começo a entender que preciso, para além de referências bibliográficas, referências que possam responder essas minhas questões de maneiras específicas a partir de uma pesquisa prática e no diálogo com artistas que se mobilizam pelos mesmos questionamentos, e somando muitas dúvidas e algumas respostas, elaborei algumas perguntas que nortearam a conversa com os artistas mencionados e são agora diluídas do debate proposto a seguir.

3.1 Teatro Performativo: desafios e preparação

Uma de minhas questões principais no trabalho de ator/performer é em relação a preparação para o desenvolvimento de alguma prática técnica que anteceda a ação diante dos espectadores: seja para atuação em um espetáculo teatral, inclusive muito diversas dependendo das especificidades de exigência técnica de cada um dos trabalhos que vivi, para cada montagem de natureza estética específica na criação de performances artísticas, as que vivi, muitas vezes muito livres em seus processos, pautados pelo não ensaio e\ou construção por marcações como estamos acostumados enquanto atores em montagens teatrais convencionais.

Ou seja, para mim as primeiras diferenças entre o trabalho como ator e o trabalho como performer mostrava-se na preparação de meu corpo, emoção e estado físico para a atuação. Mas ambas sempre me pareceram muito preocupadas com uma questão que pra mim sempre foi um desafio: estar presente, conseguir uma qualidade de presença. Mesmo assim, ambos os processos que vivi nessas duas abordagens apresentavam ferramentas diferentes para isso. Então comecei a buscar entender o que havia em um e o que pertencia ao outro (entre a prática de treinamento/preparação do ator e o treinamento/preparação do performer), tentei realmente filtrar as especificidades de cada um, ao menos do que diz respeito às suas preparações para as qualidades de ação que os trabalhos exigem.

Aos poucos reconheço afinidades e distanciamento entre estas duas maneiras de se colocar enquanto artista. Percebo em minhas noções o ator era o sujeito o projetor de algo voltado à ficção, à criação de outros modos de ser e agir, à composição do personagem, a busca por algo que ele não é. Já o performer, a partir das experiências que vivi, vejo na ação ele por ele mesmo, estando ali sem se colocar como outra identidade, existindo e se mostrando em relação ao outro, e se expressando como o artista que fala a partir do que ele realmente é e acredita.

E claro, a partir das leituras que realizei hoje percebo que há mais possibilidades de imbricações e semelhanças entre essas duas perspectivas do que diferenças, e que suas diferenças são bem mais complexas que o modo com que eu pensava. Entendo que o ator/performer pode ser uma transição destes dois lados de fazer, hora como o ator que pode estar em um personagem mas ao mesmo tempo sendo o artista por ele mesmo, tendo a liberdade de transitar entre atingir um potencial ficcional ou falar por si enquanto performer. E

a liberdade nessa transição acabou sendo, como aponta Josette Ferál (2009), um dos princípios de performatividade na cena teatral, a fronteira meio borrada entre o que é personagem e o que é ator, o que é ficção e o que é realidade.

Neste diálogo com estes dois artistas dou um passo a frente, buscando uma melhor compreensão da performatividade na atuação, falando a partir de respostas de quem faz e pesquisa este assunto, o embasamento teórico/prático que permeia minha pesquisa a partir daqui me coloca como ator/pesquisador em compreensão e inquietação ainda maior com meu tema. Logo, um dos primeiros questionamentos levantados para diálogo com os artistas que escolhi para essa pesquisa foi saber como eles reconhecem distinções quanto à preparação de um ator/performer para uma montagem teatral e para uma criação performativa.

Mara Leal entende, enquanto performer, que necessita de uma preparação distinta para cada tipo de trabalho que irá ser realizado, seja teatral ou performativo, mas que independente para qual fim seja. Há uma preparação básica que ambos precisam para estar bem no que está fazendo “Ter um corpo disponível, que não esteja travado por excesso de tensões físicas/emocionais. Que esteja preparado para o que vai realizar.” (Mara Leal, 2017).⁶

Emílio García (2017), na visão de encenador, guiando atores e performers em processos criativos, afirma trabalhar a preparação de acordo com as possibilidades de cada corpo que está em seu trabalho, percebendo potenciais artísticos a partir da subjetividade que cada indivíduo mostra durante os trabalhos e vê a necessidade dos atores/performers sempre terem uma bagagem de técnicas que seu próprio corpo necessita, essa mistura de técnica e subjetividade faz com que seu trabalho atinja o potencial artístico de uma maneira mais natural no processo criativo.

As perspectivas apresentadas pelos artistas apontam para uma compreensão da preparação para atuação como algo individual e particular de cada artista seja, na atuação teatral ou na criação de ações performativas. Ou seja, independente da metodologia de alongamentos musculares, aquecimentos pré-expressivos, maratonas de exercícios de relaxamento e exaustão (como muitos que vivenciei ao longo de minha trajetória como ator)⁷, ambos os artistas afinam-se com a idéia de Josette Ferál (2009) ao propor que, em se tratando da presença do intérprete no teatro performativo – consequentemente sobre seu processo de treinamento que antecede o corpo em cena – “não se trata necessariamente de uma

⁶ Entrevista cedida por Mara Leal no dia 04/11/2017.

⁷ Refiro-me aos procedimentos de preparação do ator como tradicionalmente foram organizados em metodologias para atuação do teatro tradicional ocidental como demonstram os trabalhos de Constantin Stanislávski, Eugênio Barba, Jerzi Grotowski, dentre outros).

intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista (FÉRAL, 2009, p. 207). Considerando suas individualidades e necessidades corporais para cada processo em questão.

Sempre pensei neste aspecto como elementos distintos um do outro, como se realmente ator e performer compreendessem a realidade de trabalho de formas opostas, aqui começo a relacionar os trabalhos e essa compreensão de uma “preparação base” que Mara Leal cita. Esta fala também faz com que eu comece a pensar em uma preparação do corpo enquanto disposição para um trabalho artístico, um treinamento básico que pode ajudar para o trabalho corporal do artista de um modo mais geral, independente da corrente estética que o teatro utiliza. Mas também posso ver que, em relação ao teatro performativo, a consideração das individualidades (sejam elas éticas, físicas, culturais ou sociais) do intérprete, desde sua preparação às ações postas à mostra são elementos essenciais para a cena que se propõe a partir desse princípio.

A preparação do artista para seu trabalho interfere diretamente no processo e criação da cena, o corpo, mesmo exercendo uma preparação base para se manter ativo enquanto trabalho artístico. Faz-se necessário trabalhar suas atividades corporais de acordo com as especificidades do que está desenvolvendo em cada momento, uma vez que, o aspecto da performatividade também se dá sobre a noção de um corpo como princípio, meio e fim da ação, colocando-se como ele mesmo e não necessariamente como projetor de uma ficção, questiono-me sobre como os artistas que preparam não só o corpo mas também todos os elementos simbólicos, materiais e imateriais, que utilizarão durante suas ações.

3.2 Cri(AÇÕES) performativas

Levo a entrevista para as questões relacionadas à criação, seleção dos elementos, organização e composição dos materiais artísticos, experimentações e exclusão de ideias a serem praticadas para desenvolvimento de uma cena teatral performativa, e pergunto sobre processos que sirvam de exemplo para que eu possa entender os caminhos de desenvolvimento de uma criação, que considere os aspectos da performatividade como ideais de pesquisa em suas produções.

Mara Leal levanta uma dificuldade pertinente ao falar que é difícil responder sobre, uma vez que, essas decisões na criação são colocadas de forma natural e coletiva e comenta que quando trabalhando com diretores, todas essas questões e porquês podem ficar mais

evidentes. Associo, imediatamente, aos processos de Kamal Telaviv onde na primeira versão, mesmo com a figura do diretor, a proposta era que eu trouxesse ideias, elementos e materiais que pudessem ser acrescentados ao processo de criação e que tivesse significado para mim enquanto ator/performer. Já no segundo processo, com as funções de direção e atuação melhor definidas, eu me vi caminhando junto com criação na visão do diretor, mas no entanto, não queria me envolver diretamente na escolha dos elementos de cena (objetos, luzes, canções, tecnologias)⁸

O fato de eu trabalhar de forma diferente nos dois processos me ajuda a compreender essa diferença que Mara Leal coloca em sua resposta. A primeira experimentação cênica que vim montando Kamal Telaviv sob supervisão artística do Professor Narciso Telles contava com elementos de significação mais pessoais, e não sei explicar como eles chegaram até ali senão dizendo que foi de forma natural. Já na segunda experiência de montagem, com um diretor à frente do processo (Ernane Fernandez), mesmo eu estando durante todo o processo atento a tudo o que aparecia e trazendo ideias que pudessem contribuir, eu consigo ter uma visão diferente da escolha e organização dos materiais cênicos, das ações e movimentações, das canções e gestualidades propostas. Lembro-me de como eles surgiram, a forma com que apareceram e porque ficaram, uma vez que o diretor tinha sua ideia e me explicava do que se tratava, fazendo com que enquanto intérprete encontrasse relações com minhas experiências pessoais depois que os elementos já estavam postos no processo para criação. Um caminho relativamente inverso ao primeiro. Mas ambos preocupados em estabelecer um sentido próprio através de minhas inclinações como artista e sujeito.

Ao lidar com o caráter da performatividade como norteador do processo de criação teatral, percebo uma tendência ao acúmulo de materiais no processo que em muitos momentos parecem que não vão dar em nada, ou que está tão cheio de elementos que se faz necessário dispensar tudo que apareceu e recomeçar, ou, principalmente, que todos eles sejam incorporados à cena como discurso e proposição de driblar representação e fazer surgir novas camadas de relação com o espectador.

Assim, penso no que o pesquisador Renato Cohen (2006) fala sobre o caos no processo e entendo melhor a loucura que pode ser as possibilidades dos elementos de uma encenação performativa, ao afirmar que: “A inserção do elemento caos na cena contemporânea elege o campo ‘irracionalista’ como campo de tráfego desses procedimentos

⁸ No terceiro capítulo tratarei com mais detalhes as questões referentes à criação do solo KAMAL TELAVIV. Trago essas questões aqui para adiantar ao leitor elementos de reflexão que aparecem com mais aprofundamento no próximo capítulo.

que operam narrativas subliminares e outros níveis de captação de realidade”. (COHEN, 2006, P.23)

Um processo de criação é exatamente o lugar de possibilidades onde pensar demais na perspectiva realista pode acabar atrapalhando seu desenvolvimento eficaz, estar aberto ao que aparece no momento presente do ato criador, me afirma aquela velha frase onde se diz: “Melhor sobrar do que faltar”. Como artista percebo que quando o elemento “caos” se instaura no processo, cria-se uma mistura de possibilidades fazendo com que a imaginação e todos os caminhos de criação estejam colocados de maneira ampla.

Associo a “indeterminação” sobre, se haveria uma metodologia relativamente ideal para desenvolvimento de um processo criativo para um teatro de cunho performativo à fala de Mara Leal quando diz que “nem sempre é tão consciente assim”, ao mencionar a seleção e organização dos elementos que aparecem em um processos onde o ator seja o foco da criação – e não uma dramaturgia, uma linguagem do encenador, uma pesquisa específica de produção – essa sim, uma noção muito importante sobre o caráter de performatividade em espetáculos teatrais.

3.3 Recepção e performatividade

Lidar com a partilha sensível de uma criação que considera aspectos de um teatro performativo, desde de suas características estéticas ao tipo de relação que se propõe com o público, é estar em um lugar de quebra de barreiras, tanto espaciais quanto discursivas. O teatro performativo ultrapassa a hierarquia de que o público está ali unicamente para assistir, ele está também como um elemento de possibilidades, ativo e presente.

Ao dialogar com Mara Leal sobre a recepção em relação aos aspectos de performatividade no teatro, acho interessante o fato de ela falar da relação de respeito ao público, um princípio, antes de mais nada, ético. Em uma conversa com minha amiga Lorena Rodrigues, que assistiu minha apresentação do solo KAMAL TELAVIV, a questiono porque não ir ao teatro mais vezes e não só para ver o amigo atuar. Ouço então a seguinte frase: “Sou muito tímida para ir ao teatro, de repente eles interagem comigo e não saberei o que fazer”. Penso então nessa relação de interação direta com o espectador, característica muitas vezes atrelada à performance arte e, consequentemente, ao teatro dito performativo.

Mara Leal fala também sobre “romper a relação palco/plateia para criar um espaço de acontecimento e menos de ficção”. Entendo aqui a intenção de relação com o público como

um elemento de risco para o artista, uma vez aberto ao acontecimento do momento presente da ação, não “escondido ou protegido” por uma ordem de fatos que respeitam uma narrativa ficcional previamente estabelecida e conscientemente repetitiva, aspecto muito comum à tradição dramática. E independente disso, posso considerar, em diálogo com Mara Leal, e atento à quebra da ficcionalização de uma história no palco, em se tratando de uma cena teatral performativa, é preciso entender que:

A recepção não é algo homogênea. São pessoas, com distintos interesses e gostos. Há público que se identifica com uma linguagem mais convencional, na qual ele é convidado a observar uma história que está sendo contada pra ele, e sua experiência pode ser profunda. Assim como há pessoas que querem uma vivência mais física. A recepção nos dois tipos de teatro pode ser mais ativa ou passiva, mais identificada ou distanciada. Acho pretensão nossa achar que conseguimos ter o controle sobre isso. São seres humanos e únicos. Mas cada proposição convida a determinado tipo de experiência. O espectador aceita ou não. (Mara Leal, 2017)

De fato, a relação com o público é, certamente, um lugar de risco para o artista. Partindo do que Mara Leal diz, acredito que, de certo modo, ao propôr o acontecimento e a interação com o espectador, as práticas em teatro performativo querem tomar consciência de que o público é composto por seres com suas individualidades, e cabem a eles decidirem o que quer ou não fazer ou como se envolver. No caso da interação entre o corpo dos intérpretes e o corpo dos espectadores, é para além de querer ou não fazer essa ou aquela ação, é entender que eles, caso interajam, estarão em uma exposição direta assim como o artista e isso para uma pessoa que foi apenas na intenção de assistir, pode passar de uma vivência interessante para um incomodo violento, e que todas essas questões devem ser consideradas num processo de criação atento a esse aspecto.

Lembro-me de um espetáculo chamado o Tempo, que hoje entendo como uma prática de teatro performativo, que assisti no curso de teatro da UFU, com atuação da então formanda atriz Marianna Guerron e a atriz Bia Pantaleão, também pertencente ao curso naquele momento, falavam de memórias de pessoas da terceira idade da pequena cidade onde Marianna Guerron nasceu. Naquela apresentação, onde ora interpretavam personagens e ora eram elas mesmas, atrizes em diálogo direto com os espectadores, em algum momento tinha uma relação com o elemento cênico figado de boi, e em determinado momento elas jogavam os figados nas pessoas que estavam ali assistindo. Lembro de ter sentido o incômodo de algumas pessoas ao presenciar aquilo, mas me lembro mais ainda da minha vontade de encostar naquele figado, era como se a relação direta com aquele elemento fosse me fazer pertencente ao espetáculo.

O espectador tem suas formas e limites quanto à recepção de um espetáculo, e esse fator independe do “tipo” de teatro que se está vivenciando, mas é extremamente importante ao artista a consideração desse aspecto para criação de suas ações e discursos, e creio que o artista na fronteira entre a performance e o teatro, está sempre se questionando sobre isso. E considero que esse questionamento pode ser por um aspecto desse tipo de se fazer teatro.

Mara Leal fala em algum momento sobre essa recepção que não é unicamente física, ela também se dá na troca, seja do olhar, da respiração, nessas coisas sutis que acontecem entre o artista e o público. Associo esse acontecimento à minha primeira apresentação de KAMAL TELVIV, onde, enquanto meus cabelos eram raspados em cena aconteceu uma troca de olhar entre eu e minha mãe. Não era simplesmente um olho no olho, era algo que estava, como diz Schechner: “no entre”. Minha mãe chorava bastante e eu também estava bastante emocionado naquele momento, isso fez com que nós criássemos no “entre” desse olhar uma relação compartilhada, que inevitavelmente chamou a atenção do restante do público, penso aqui em como se deu um acontecimento paralelo a partir do acontecimento convencionalmente teatral que era a cena.

Emilio García fala desse aspecto da performatividade caracterizado pelo estabelecimento, pelos modos de ações e relações que as práticas performativas propõem, de um tempo presente do “aqui e agora”, e que este tempo cria uma relação de força política que acontece diferente do teatro convencional, e que ele não consegue definir como “melhor nem pior, apenas diferente”. Volto a falar aqui do olhar que aconteceu entre eu e minha mãe, ninguém poderia prever, ninguém se deu conta de como se instaurou e que jamais acontecerá novamente da mesma forma, até porque este “entre” é carregado de significados que jamais serei capaz de compreender totalmente. Mas que certamente não acontecerá por uma representação de um personagem ou pela catarse a partir de uma revelação dramática; diz respeito ao intérprete, sua história e seu modo de presença no espaço da ação. Acredito que diz respeito à quebra das paredes ficcionais, à consideração do tempo presente do “aqui e agora” e envolvimento integral do intérprete na ação, um aspecto de performatividade.

O público tem seu potencial que talvez nem ele mesmo se dê conta da importância, o que acontece entre o artista e essa relação que se torna, naquele momento, tão íntima de olhares voltados para você que está na ação é único e imprevisível. Estar diante do público, para mim, é criar pontes onde coisas sempre trafegam em idas e vindas, nada neste tráfego é anunciado ou pré determinado, tudo flui de maneira natural e se dá como acontecimento, ou seja, não há retorno ou repetição, a partir daí cada um carregará suas significações e

experiências.

Todos estes aspectos e direcionamentos de uma criação performativa faladas durante estas entrevistas me fazem perceber os atravessamentos que associo à criação de KAMAL TELAVIV. Fiz dois processos completamente diferentes para este espetáculo e entre os dois fui buscando compreender aspectos de performatividade, que poderiam ser transpostos para uma pesquisa prática enquanto ator em processo de criação. A relação que se estabelece com o público, os elementos que chegam e mostram uma ambiguidade de significados, o ator falando por si, o acontecimento que está no campo do “aqui e agora”, todos estes aspectos que reforçam elementos destes processos em que estive, por isso no próximo capítulo abordo diretamente e analiticamente os processos de KAMAL TELAVIV.

4. KAMAL TELAVIV: UM SOLO EM RISCO

4.1 Processo Criativo de KAMAL TELAVIV⁹

Este processo criativo chega à mim de uma forma muito inesperada. Não imaginava mesmo iniciar alguma criação naquele momento da minha graduação, nem mesmo esperava estar envolvido em algo que não fosse relacionado, até então, a alguma disciplina. Tampouco esperava estar em alguma proposta iniciada pelo professor que eu tinha uma mistura de admiração e receio, Prof. Dr. Narciso Telles. Então ele me fala pela primeira vez de KAMAL TELAVIV.

Aula de jogos teatrais, em um jogo que levava a exaustão onde o suor não parava de escorrer e eu ainda entendia a vaidade como algo tão grande a ponto de ser um obstáculo, eu não demorei para interromper a ação e cuidadosamente fazer o movimento de levantar minha franja e com as mãos limpar minha testa molhada de suor, que ingênuo eu pensar que ia passar despercebido, além é claro de não conseguir recuperar mais o ponto de onde estava no jogo, isso se deu como disparador para tudo isso, acredite!

Meu professor na época Narciso Telles, falou algumas duras, diretas e simples palavras que mudou meu percurso no curso de teatro. Pego de surpresa por tanta coisa falada, não consegui assimilar do que se tratava aquele discurso que citava, nudez, beijo, gay, imagens pesadas, homem-bomba, cabeça raspada e Rafael Lorrán, dramaturgo e professor de teatro que um ano depois fora contratado como professor substituto no curso de teatro da UFU e assumiu a orientação desta minha pesquisa. (que foi citado em algum momento desse discurso). Após todas as palavras, Narciso fala que isso tudo que ele estava dizendo se tratava de uma cena performativa onde eu seria o ator e estaria sozinho em cena, ele pergunta ali, na frente de todos da sala e sem tempo para eu respirar, se eu aceitava ou não. Como negar?

Tempos depois o assunto vira apenas forma de se cumprimentar pelos corredores: 'Oi, e nossa cena, hein!', "Bom dia, não vamos esquecer a cena", "Boa noite, vamos marcar um horário qualquer dia." até que... "Lucas, precisamos conversar, o Rafael Lorrán já está escrevendo o texto". Eita! Dois dias depois estávamos eu e o professor proponente dessa cena sentados em uma mesinha em frente ao bloco e colocando as ideias no lugar, tudo foi mais ou menos esclarecido. Tento achar a melhor forma de lidar com as ideias e palavras, muitas vezes subjetivas demais, que aparecem nesse diálogo.

⁹ Texto escrito por Rafael Lorrán, para uma proposta de cena performativa do Prof. Dr. Narciso Telles, com atuação de Lucas Sah.

Então fico sabendo que o texto era um monólogo em primeira pessoa e serviria como base para a construção da cena curta KAMAL TELAVIV. Logo surpreendo-me que o dispositivo dramático tratava-se de uma narrativa ficcional, porém baseada num ocorrido real na cidade de Telaviv em Israel. Rafael Lorrán escreveu a cena contando as últimas lembranças de:

(...) um terrorista israelense, vítima e assassino de uma constituição espiritual e política, superficialmente entendido como um homem-bomba gay que se prepara para um ataque terrorista com a missão que o fará mártir: explodir a maior boate gay de Telaviv, missão que o personagem recebe como purgação e expiação de seus pecados mais íntimos e secretos, vivendo uma tensão psicológica entre a inclinação de sua doutrinação religiosa e as pulsões de seu desejo homossexual que, em seu contexto social, cultural, político e religioso, foram reprimidos desde a infância. No entanto sua condição enquanto mártir é interrompida e toda uma crença na autonomia da morte em função da salvação é desviada quando, ainda na entrada da boate, Kamal é descoberto e assassinado por dois policiais de guarda rotineira. (Rafael Lorrán, autor de Kamal Telaviv, entrevista cedida em outubro de 2017)

Eu senti o impacto, destruição, homem, mulher, mãe, religião, cabeça raspada, meu meio, inversão de papel, realidade oposta, lágrimas e guerra! Tudo isso agora estava em minha cabeça, fervilhando e se desorientando, já fui criando ideias e expectativas, acompanhando de ansiedade, fiquei pensando na realidade dessa pessoa que se explode, o que eu precisava ler/saber para ter um mínimo de afinidade com essa realidade. Comecei a pensar no que isso representava em minha cabeça, porque sempre me vi no lugar das vítimas de terrorismo e nunca do terrorista, e agora? E Narciso Telles, *sempre com perguntas sem respostas, na cozinha, me fazendo sofrer*.¹⁰

Ao longo do tempo entre essa conversa e a reunião pra conhecer o texto, aqueles cumprimentos de referências à cena passara a ser cumprimentos de criação de cena: “Bom dia, arrume uma saia.”, “Boa tarde, acho que vela como um elemento seria interessante.”, “Boa noite Narciso, preciso de maquiagem pra cena?”, “ Ei, será que vamos entender o figurino de terrorista ao pé da letra?”. Assim foi se dando as criações, o propositor da cena não tinha tempo, naquele momento, para conversas que durassem mais que três minutos e eu tentava desviar o assunto para adiar a apresentação que mais me desestabilizou enquanto ator até hoje. Como diz Antônio Araújo: “...a encenação performativa vai colocar os diferentes fluxos de desejo e de sentido em conexão, deixando emergir as diversidades, habitando em heterotopias e, por fim, desestabilizará as cristalizações de unidade.” (ARAÚJO, 2008, P. 257), era um assunto muito delicado, uma exposição pessoal vista como um desafio naquele momento e um receio de ter a responsabilidade de estar em trabalho com Narciso Telles.

¹⁰ Trecho do texto KAMAL TELAVIV, de Rafael Lorrán.

Foi bem inesperado o dia de conhecer o texto, eu ainda não tinha ideia do que estava saindo da cabeça do dramaturgo Rafael Lorrán, já sabia que o propositor da cena tinha dado indicações quanto a escrita do texto e eu estava com muito medo de tudo isso, um dia recebo a mensagem de que o texto está pronto por volta de 5:30 da manhã, talvez ali nesse momento foi quando Rafael Lorrán escreveu as últimas palavras que faltavam, provavelmente depois de outras muitas que tenha escrito e apagado, e escrito e riscado, e escrito e alterado, eu consegui até imaginar ele escrevendo, o movimento da ansiedade já estava me fazendo imaginar ações nesse processo de criação, um pouco, talvez.

No dia desse primeiro e único encontro entre eu, Narciso Telles e Rafael Lorrán, no lugar mais casual possível (saguão do bloco 3M no campus Santa Mônica- UFU), poucos minutos antes de uma aula minha começar e alguns minutos depois de Narciso Telles aparecer com um café. Suor, mãos trêmulas, olhos arregalados, pés balançando e frio na barriga, dramaturgo com sorriso de orelha a orelha e professor/diretor com um olhar tão sereno que dava até raiva, fizemos uma leitura em conjunto do texto, com palavras em árabe, português, oração, conflito e poeticidade.

Fiquei bem aliviado ao ler o texto pois achei leve considerando o assunto que se tratava, e curto – considerando a empolgação que Rafael Lorrán tem ao escrever – ao mesmo tempo tenso por saber que daquele dia a uns dois dias já seria a primeira apresentação. Escutei atento sobre todos os significados que os signos do texto traziam, as rubricas também eram bem claras, aos poucos passei a entender o porquê chegar de um jeito, que seria uma roupa padrão do que se 'espera de um terrorista' de acordo com um folder que encontramos do governo nacional sobre como reconhecer um (Calça, sapato, camisa, casaco de frio com capuz, tudo em tons neutros), se trocar em frente ao público mostrando intimamente a transição desse personagem que não se reconhece de um jeito e se transforma em outro, passando do masculino para o feminino, beijar outro menino em cena, a experimentação (real e ficcional) desse pecado, e terminar a cena com alguma movimentação corporal ou elemento cênico que se referisse ao momento da explosão.

Tudo isso serviu para afinar os elementos até o dia da primeira apresentação. A roupa do terrorista eu já tinha, fui ao LICA¹¹ e escolhi uma saia longa. Em casa peguei uma lamparina com vela para os momentos de oração, trouxe minha maquiagem, consegui com outro amigo a máquina para raspar os cabelos, deixei combinado com quem ia entrar em cena e raspar, deixei também combinado quem do público eu colocaria em cena para o momento do beijo,

¹¹ Laboratório de indumentária, cenografia e adereços cênicos, da Universidade Federal de Uberlândia

ou seja, combinações demais para uma cena aparentemente tão livre, vejo isso como preocupações de um ator que está inseguro e não se joga completamente na proposta por medo de risco que agora entendo como um elemento do teatro performativo, anotei como algo a se corrigir.

Meus questionamentos se voltam para este processo de criação que tem uma visão externa como diretor e ao mesmo tempo esta liberdade do ator/performer trazer suas referências nos signos, consigo ter um melhor entendimento quando Atônio Araújo diz que: “A questão do olhar de fora, da observação externa, função precípua do diretor, também dialoga com a atitude do performer. Féral, por exemplo, reitera esse caráter de não-imbricação na obra, pois o performer mantém sempre um direito do olhar. (ARAÚJO, 2008). Estes olhares no teatro performativo tanto do diretor quanto do ator, passa a não ser unicamente de uma hierarquia onde um cria e o outro reproduz, aqui estes olhares são colocados como lugar de compartilhamento, onde a liberdade de criação está envolvendo as ideias que aparecem de ambos.

Durante esses dias de intervalo, entre conhecer o texto e apresentar a ação performativa, as ideias não param de surgir, a empolgação e urgência da apresentação faz com que pensar KAMAL TELAVIV se torne rotina, são detalhes que não queremos deixar passar, é importante aqui que todos os elementos que apareceram sejam colocados como possibilidades.

A ansiedade por testar tudo o que pensamos nos leva a fazer um levantamento, embora rápido, muito útil em tão pouco tempo, listamos tudo o que pensamos e que por enquanto estava só no campo das ideias e começamos agora a fisicalizar todas estes elementos, figurino, objetos, projeções, todos estes materiais agora precisam ser testados de fato, começo a fazer o que já foi pensado.

As noções de performatividade estão sempre presente, a quebra do ator que fala em alguns momentos, a narração de algo fictício enquanto são feitas ações do ator por ele mesmo sem ser representando um personagem, os jogo entre projeções e imagens corporais, a luz que se dá por um único refletor colocado no chão, a maquiagem, o cabelo raspado, tudo que está dentro do roteiro da apresentação aos poucos vem me esclarecendo a minha relação com a performatividade enquanto ator.

Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. (ARAÚJO, 2008, P. 254)

Neste curto espaço/tempo penso no que já havia vivido ou que tinha como referência do tema abordado no texto KAMAL TELAVIV. Entro em uma pesquisa interna de recordações, pensamentos reflexivos, choque de realidade, intensidade psico-física, e inúmeros momentos de introspecção que me ajudam a entender melhor do que se trata tudo isso.

No dia da apresentação onde havia um público de pessoas que eu conhecia, tudo estava extremamente potencializado, da ansiedade à insegurança, tudo isso misturado à vontade de fazer, de mostrar, de pôr à mostra. Havia acabado de sair de uma apresentação de resultado de disciplina que não tinha nada a ver com minha apresentação, o que fez tudo ser muito corrido e eu não ter tempo de assimilar o que estava acontecendo ou minimamente terminar de marcar algumas coisas com Narciso Telles, neste momento eu tinha que focar minha atenção toda para a ação.



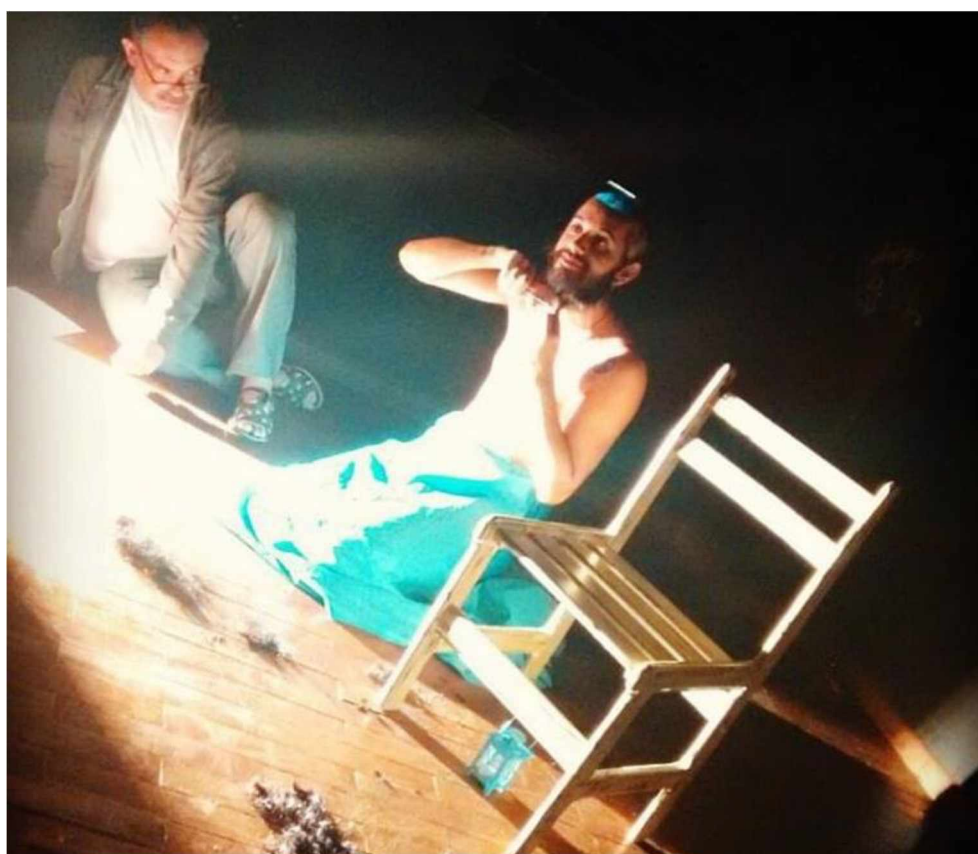
(FIGURA 02: *KAMAL TELAVIV*. Apresentação da Sala de Interpretação da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. (21/09/2016). Foto de Thiago Augusto)

Tento buscar, ainda que rápido, formas de estar ali de fato, não unicamente a presença física sendo propulsora de alguma mensagem, mas sim a presença que se estabelece viva e em relação, o olho que abre e enxerga, os braços que se estendem e conversam, a cabeça que está em rotação, um diálogo dos sentidos entre quem vê e quem faz, através de um corpo que se coloca e se faz presente no outro e não só no espaço.” O estado de *presença* na cena

performativa que preciso ter naquele momento não está em mim, no público ou nos elementos que uso e sim no que acontece entre todos nós, algo que ultrapassa os olhos, a fala e os movimentos.

Faço uma pequena concentração enquanto Narciso sai da sala de encenação para falar do que se trata e permitir que o público entre para assistir, dispomos a cena no canto da sala em uma semi-arena. Usamos um projetor de imagem (Datashow) para expor materiais audiovisuais com registros da guerra da Síria na parede do fundo. A cena começa comigo ao chão na posição *sujud* (oração muçulmana), o público entra e a cena se dá conforme o texto.

O fato de ter familiares no público muda um pouco a minha relação com as pessoas que me assistem, sei que se olhar diretamente nos olhos de minha mãe, por exemplo, vou para uma relação de memória afetiva e isso se dá inevitavelmente na hora em que tenho os cabelos raspados. Tenho aqui outro conflito, pois vejo que as outras pessoas que estavam ali para apreciar o trabalho se voltaram para o olhar entre mim e minha mãe.



(FIGURA 03: KAMAL TELAVIV. Apresentação da Sala de Encenação da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. (10/12/2015). Foto de Lorena Rodrigues)

A presença do narrador também foi um apoio do qual depois quis me desprender,

porém após a apresentação me dei conta do quanto este recurso (narrador) era proposital na visão de Narciso Telles, o fato de quebrar a relação de uma dramaturgia convencional e sua ficcionalização da ação dramática não estabelecendo a criação de um personagem, volta a abordagem que o teatro performativo trás do ator por ele mesmo, falando como um ser existente, social político e ético, e não o portador de uma áurea sagrada capaz de se tornar outro diante de uma plateia, representando algo para além de si mesmo.

Essa **não** aspiração à representação, propiciada pela relação entre o performer em ação e o narrador dizendo um texto em primeira pessoa, o deslocamento da voz ativa do personagem para um outro corpo que não o do performer, está para o que o pesquisador e encenador, ao refletir a Encenação Performativa aponta como:

...essa instauração da presença do corpo e da pessoa do próprio performer, não mediada por instâncias ficcionais, que marcou a cisão entre “representação” – associada ao teatro – e “apresentação” – elemento-base da performance – será revista e rearticulada pela encenação contemporânea. (ARAÚJO, 2008, P. 254)

Entendo que se eu vou diretamente para o texto decorado buscando um personagem de modo representacional, com falas, gestos, olhares..., eu não conseguiria trabalhar a exploração do momento presente que se instaura nessa performatividade, o fato de o narrador controlar a dramaturgia verbal me deixa livre para entender e me colocar com o foco na presença dos acontecimentos e não no tempo ficcional do personagem.

Não conseguimos dar sequência aos ensaios depois desta apresentação, os trabalhos de cada um estavam tomando muito tempo e eu sozinho não consegui ir além, pelos poucos encontros ainda me senti carente em relação a uma visão externa como direção, mas ainda assim fizemos duas apresentações com essa versão de KAMAL TELAVIV.

Logo, percebo que a primeira versão de KAMAL TELAVIV carregou os seguintes aspectos de performatividade: a negação da representação pela presença do narrador em cena, a projeção de fotos na parede, os cabelos raspados trazendo características de evento, a notícia real de um atentado que falo enquanto ator por mim mesmo e não buscando uma representação ou ficcionalização da notícia, a quebra com a quarta parede em momentos de interação com a plateia e quando peço para que alguém faça um vídeo meu de meu próprio celular.

4.2 (Re)Processo KAMAL TELAVIV

Quando penso em meu trabalho de conclusão de curso e percebo minhas afinidades e vontade de entender e identificar elementos estéticos de um teatro performativo, começo a analisar o que já fiz no curso que mais se aproxima do tema que escolho, e faço uma associação direta e imediata ao solo KAMAL TELAVIV. Porém, lembro de todas as inquietações que o processo de criação e apresentação desse solo me gerou e junto ao meu orientador Rafael Lorrán, o dramaturgo dessa apresentação, decidimos recriar KAMAL TELAVIV, o mesmo texto, a mesma inclinação estética e ética por trabalhar aspectos de performatividade na cena teatral, porém na visão de um novo diretor que não tenha visto a outra versão desta apresentação e que tenha a liberdade de pensar em uma nova concepção a partir deste mesmo texto.

Convidamos Ernane Fernandez, ator, diretor e professor de teatro para dirigir esta nova proposta do trabalho. Ernane é formado em Jornalismo mas atua como artista da cena há mais de dez anos. Realizou um mestrado profissional onde desenvolveu uma pesquisa sobre jogos teatrais e jogos performativos no espaço educacional. Por isso consideramos interessante seu olhar para a criação desse solo a partir da pesquisa sobre aspectos da performatividade na cena teatral. Tivemos uma reunião eu, Rafael Lorrán e Ernane, explicamos a ideia, falamos que se tratava de minha pesquisa nesse tema, que já havia sido apresentado outras vezes, mas que queríamos recriar o trabalho a partir desses princípios estudados. Ernane prontamente aceitou dirigir o solo, definimos um prazo para o processo, que seria pouco menos de dois meses, e visto que não podíamos perder tempo, imediatamente começamos nos encontrar.

Nossos encontros para recriação do trabalho tiveram início no dia 05 de setembro, em uma sala convencional do bloco 50 da UFU, campus Santa Mônica. Um encontro de conversa, exposição de ideias, entendimento do texto, objetivos e anotações. Mil coisas vieram em nossas cabeças nessa conversa. Logo nos primeiros momentos de nosso encontro surge um elemento para utilização em cena: a fruta banana. Esse material seria usado em cena como um signo da banana de dinamite, que por incrível coincidência, é uma ideia que Narciso teve no primeiro processo e que não executamos por optar por outros elementos.

Para a recriação do solo KAMAL TELAVIV, que tinha como base de criação o estudo e pesquisa para prática e experimentação de princípios e aspectos do teatro performativo, o diretor Ernane parecia partir primeiramente da escolha de vários elementos/objetos cênicos que seriam interessantes para utilização, e que trariam sentidos tanto ao discurso dramático

quanto à visualidade da cena. Logo nos primeiros encontros tínhamos, basicamente, uma lista de materiais para cena e uma espécie de esquema de idéias que partiam, muito fortemente, de imagens projetadas para execução em cena, como: cacho de bananas, cadeira, cena apresentada em arena fazendo referência ao posicionamento dos homens quando praticam atos religiosos voltados para a Meca¹², uma separação do público entre homens e mulheres, salto alto e espelho. Elementos até então soltos como desejos aleatórios, porém que iam se encaixando no decorrer da criação do roteiro das idéias.

Pensar na cena a partir de um texto que nos leva a criações sem uma linha de raciocínio linear ou uma necessidade de contar uma história com conflitos bem definidos entre personagens, me mostra que o processo criativo aliado à perspectiva performativa se dá como um quebra-cabeça com todas as peças espalhadas ao chão, que você não consegue identificar um sentido único e sequencial, mas que aos poucos o ligamento entre as peças se mostram que cada um tem exatamente o porquê de estar ali. Antônio Araújo em seu texto *Encenação Performativa* (2008) aponta que:

O teatro contemporâneo, ao deixar aparente e evidenciado o seu processo de fabricação, também estabelece conexão com os aspectos de revelação de procedimentos construtivos, presente na performance. Esta, segundo Féral, “se interessa por uma ação em curso de produção mais do que em um produto acabado” (Féral, 1985, p. 137). (ARAÚJO, 2008, P. 255)

Valorizar o processo mais do que o resultado sempre foi uma dificuldade minha. Durante as montagens que participei ao longo do curso de Teatro não conseguia me desprender a estar sempre com a cabeça no que ia resultar e não no que estava acontecendo em cada momento de criação. Quando o processo de KAMAL TELAVIV fica interessante a ponto de eu não ficar preso ao resultado, entendo isso como mais um aspecto do teatro performativo em meu trabalho: a inclinação para o reconhecimento do processo como um meio e fim da obra artística, como um modo de se fazer que deve ser revelado enquanto se faz, como um compromisso com o espectador por revelar as camadas criativas e não um produto da criação.

O processo de criação entre eu e Ernane Fernandez caminhava. E dentre as várias referências para utilização em cena, um nome sempre aparecia: Carmem Miranda. Não é difícil entender o porquê, quando se pensa em bananas próximas a cabeça e música dançante,

¹² MECA é uma cidade da Arábia Saudita considerada a mais sagrada do mundo para os muçulmanos, situada na província homônima.

referências ocidentais diretamente ligadas à uma montagem que aborda um personagem Israelense. Referências metafóricas que potencializam os sentidos, fazendo um hibridismo de referências e signos em cena: a dinamite, o *showbusiness*, um atentado a uma boate gay, o travestimento da personagem, a relação de uma cena que aborda elementos culturais do oriente médio (corão, torá) por artistas marcados por uma cultura ocidental.

Estranhamento no primeiro encontro: Nos encontramos numa sala de aula tradicional (quadro negro, cadeiras, mesa). Me senti como um aluno ao lado de um professor e não como intérprete criador em diálogo com um diretor; estranho perceber o peso da estrutura de uma universidade justo quando estou saindo dela, me fez lembrar que estou num processo de TCC (nomenclatura tentando roubar meu prazer de pesquisar).¹³

Tivemos um segundo encontro em um espaço que me reconheci mais enquanto ator, no teatro de bolso do mercado municipal de Uberlândia. Pode não parecer algo tão extraordinário, mas neste ambiente me sinto em uma atmosfera, realmente estando em criação artística, até mesmo a concentração aqui se dá de uma outra forma e me leva a um lugar de conexão com as ideias formuladas para o processo.

Nesta fase inicial do processo as exposições de ideias e elementos tomaram uma maior parte do nosso tempo, pois tudo o que aparecia servia como disparador para o processo de criação. O fato de não ter ainda uma encenação pré-estabelecida me fez ficar mais atento a tudo que aparecia de ideia. Comecei a ficar em um lugar de evitar qualquer coisa que me remetesse ao outro processo (primeira versão) por ter a curiosidade de ver algo novo, mas ao mesmo tempo acho bonito e interessante a repetição de elementos que aparecem, porém num contexto diferente.

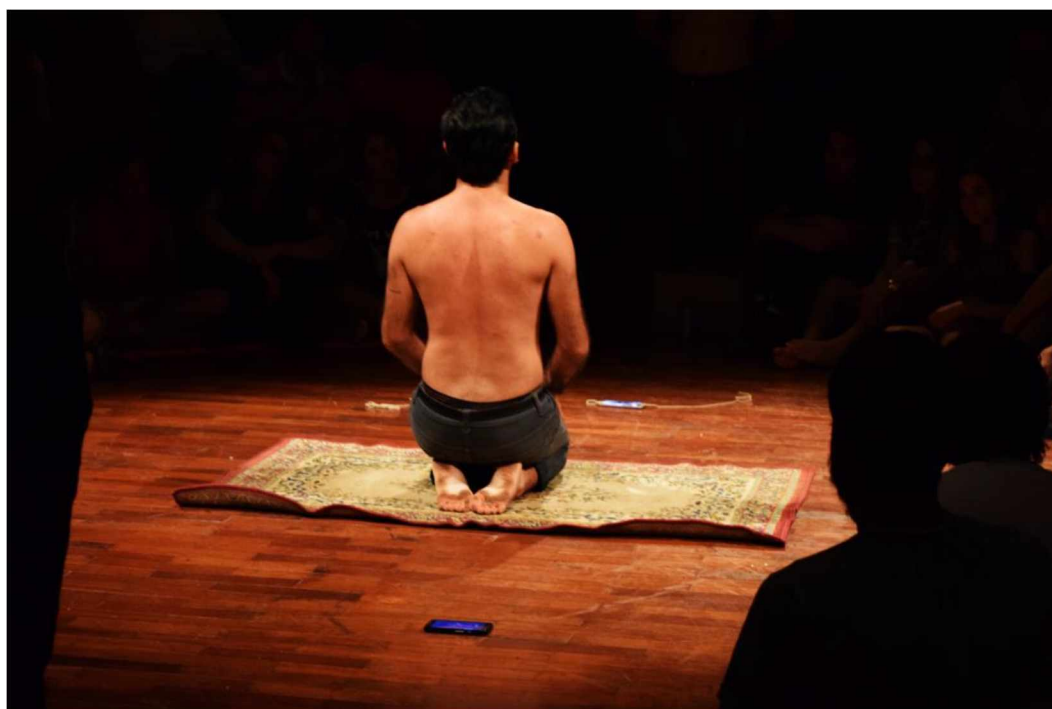
Para um maior preparo dentro da proposta que é colocada, Ernane começou a trazer aquecimentos corporais que realmente me mostraram a preparação que teria que ter para esta releitura de Kamal Telaviv. Realizamos um aquecimento e *laboratório*, onde ao mesmo tempo trabalhamos com exercícios físicos a partir de flexões e abdominais, uma busca por um prontidão corporal que não tenho em meu cotidiano e tentava atingir para esta experiência.

Entendo aqui um contraponto; Comecei a pensar, receoso, que por um lado, o processo parecia afinar-se com aspectos do teatro tradicionalmente dramático e representacional, começando a apontar caminhos para a construção de um personagem bem definido. Mas ao mesmo tempo, e lembrando as palavras de Mara Leal sobre a preparação do ator e performer, passei a pensar que estes aquecimentos voltados ao que parece um treinamento

¹³ Parágrafo retirado do meu caderno de anotações deste novo processo KAMAL TELAVIV.

militar não são aleatório ou necessariamente recursos de psicologização da personagem, mas eles foram feitos exatamente por se aproximarem do contexto presente na dramaturgia proposta por Rafael Lorrán, preparando, dessa forma, meu estado de presença para apresentação desse universo abordado. Passei a me remeter ao que o personagem Kamal passa em sua vida, um gay que se encontra em um ambiente socialmente construído como um espaço heteronormativo, onde estar deslocado de tudo me leva ao sentimento presente neste texto, frustração e incômodo; sem, no entanto, buscar fazer disso a criação de uma expressão corporal e vocal, de uma gestualidade que se afastasse totalmente de minhas próprias posturas e gestos, não visando a representação de um outro, mas o encontro entre meu corpo – também gay, também marcado por experiências religiosas e privativas – e assim apresentar a idéia de Kamal através da consciência de mim mesmo.

A todo o momento apareciam possibilidades cênicas de criação que algumas vezes se fixavam e que outras vezes deixamos passar. No entanto, como tínhamos que otimizar o tempo, já começamos a pensar em criar a partir das referências imagéticas que havíamos pensado. Num certo encontro/ensaio, trouxe em meu celular um vídeo encontrado por Ernane da *oração da manhã* feita pelos homens árabes, e criamos uma partitura corporal para o início da apresentação, uma ideia que permaneceu e passou por algumas adaptações até chegar em um formato que consideramos de potencial e qualidade para a cena.



(FIGURA 04: *KAMAL TELAVIV*. Apresentação da Sala de Encenação da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. (12/11/2017). Foto de Guh Fagundes)

Variávamos os encontros entre ensaios com Ernane – voltados para criação no que diz respeito à Encenação geral do solo – e ensaios que fiz sozinho às quintas pela manhã, onde basicamente trabalho a repetição do que era criado com o diretor e minha pesquisa pessoal sobre o universo temático abordado. A dificuldade de manter uma disciplina sem o olhar do diretor me fez ficar atento às minhas necessidades quanto ao trabalho de atuação, ao medo por perder a qualidade de estados corporais e vocais encontrados, e que em muitos momentos vi acontecer.

Como intérprete acostumado a processos criados pelo olhar de uma encenação, senti-me mais seguro nesta releitura do processo, por estar com um roteiro de marcações da movimentação mais definidas, e claro, pelo tempo maior de montagem com o olhar do diretor de uma forma contínua. Isso me fez estar em cena confiante e ainda que, com várias questões quanto à minha qualidade enquanto ator, consigo aqui entender de uma forma mais clara os caminhos que devo acessar para que eu conseguisse perceber como acessávamos os aspectos de performatividade que havíamos definido como necessários para o trabalho: a intertextualidade, a frequente disposição corporal – tornando possível meu estado de presença vivo e atento à relação do “aqui e agora” como performer e ator em relação aos espectadores; o ritmo acelerado da cena – auxiliando no recurso de ‘overdose’ dos signos, imagens, tecnologias, palavras e informações dispostas ao mesmo tempo em cena; a pesquisa com imagens de diferentes naturezas – para ampliação dos sentidos e discursos da obra teatral e a não aspiração à criação de um personagem bem definido que representasse uma ficção dramática aos espectadores.

A criação constante, tanto em ensaios quanto por mensagens trocadas entre eu e Ernane ao longo da semana, vários elementos aparecem, entre tantos elementos um tapete com aspecto persa, que geralmente é usado pelos árabes em suas orações. Nesse Momento quisemos abordar melhor uma mistura de signos religiosos que transitassem entre ocidente e oriente, como associações em alguns momentos a Jesus Cristo (mártir cristão) e em outros momentos a Allah, como o fato de eu segurar o tapete (ligação direta a Allah) como se eu estivesse carregando uma cruz (ligação direta a Jesus). Essa idéia do Mártir Jesus Cristo era uma idéia que trazia uma metáfora ao desejo de tornar-se mártir expresso pelos homens bombas em missão religiosa.

A forma de entender a dramaturgia sob o olhar do diretor Ernane foi aos poucos estabelecendo uma linha de raciocínio que me auxiliou a visualizar para onde estávamos caminhando nessa encenação que tinha como intuito experimentar aspectos da linguagem

performativa. Até chegarmos no centro das ações principais que compunham o solo: Um ator em cena apresentando o universo dos homens bombas, sob sua cabeça um cacho de banana suspenso a mais ou menos 2 metros de altura, sob seus pés tapete persa de orações. Ele (eu) vai se travestir de mulher em algum momento onde se passará uma partitura corporal até a hora de sua morte. Passamos a ensaiar esse roteiro básico de ações.

Ousar é uma ação cotidiana durante os ensaios. Novas ideias aumentavam proporcionalmente, em boa parte surgiram da autonomia criativa do olhar de encenação de Ernane Fernandez. Um dia o diretor pensou em colocar em cena quatro motocicletas como parte do cenário, onde elas ficariam posicionadas do lado de fora da arena formando uma cruz, e utilizando como recurso de iluminação seus faróis. Ernane então sugeriu substituir das motocicletas em cena por quatro atores. E decidimos que sim, o solo agora estava em risco!

Ampliando a idéia de ser um solo, agora o espetáculo contava com quatro atores, cada um numa extremidade da arena retangular. Os quatro atores realizavam apoio cênico, contrarregagem em cena, e também assumiam a postura de narradores em coro, possuindo fragmentos do texto dramático que eu verbalizava, até então, sozinho em cena. Para mim aquele foi o surgimento de mais um aspecto a ser aproximado da linguagem performativa no teatro, quebrando a minha presença “protagonista” no espetáculo, ampliando os olhares do espectador, e assim como aponta Antônio Araújo (2008) sobre princípios de uma encenação performativa, percebi que buscávamos no processo de KAMAL TELAVIV um:

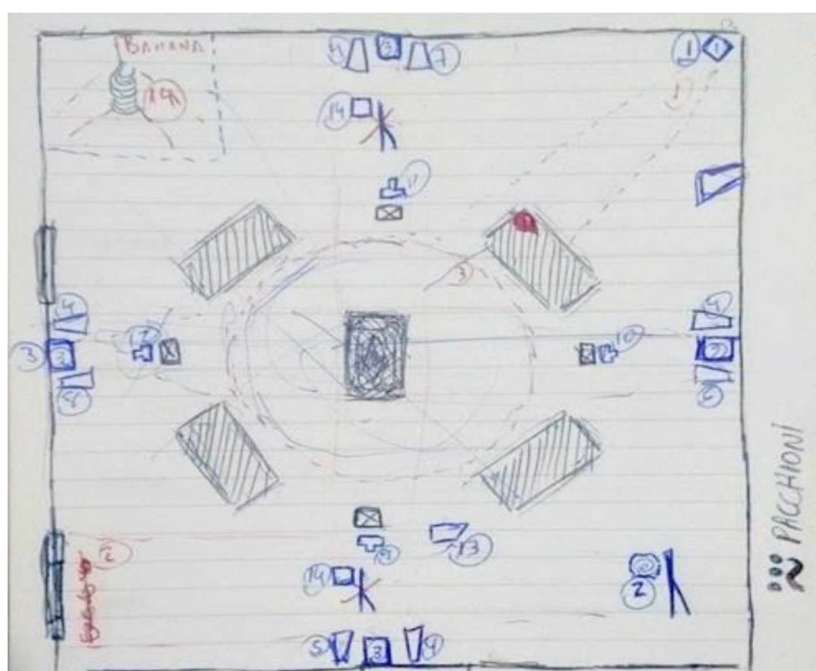
[...] outro dado de aproximação importante que refere-se à minimização ou à ausência de hierarquia entre os elementos constitutivos da cena, no âmbito da performance. Tal perspectiva dialoga diretamente com as hierarquias móveis do processo colaborativo. (ARAÚJO, 2008, P. 254)

E pensando em estabelecer um processo mais colaborativo para criação, convidei quatro alunos do curso de graduação em teatro da UFU, Leandro Puggas, Luciano Pacchioni, Pedro Siqueira e Wellyngton Amaral, que aceitaram participar desta proposta e estarem no desafio de integrar um processo já em andamento, sabendo que faz parte não só de uma apresentação artística como de uma pesquisa onde, a partir de agora, estão diretamente envolvidos.

Escolhemos atores de grande porte físico, seus corpos posicionados no espaço em movimentações militares e masculinizadas, todos utilizavam um tecido de renda branca cobrindo suas faces. Na maior parte do tempo percebi que os quatro atores seminus causam um estranhamento no espectador, suas movimentações estavam relacionadas diretamente ao

imaginário do personagem Kamal, gay reprimido por uma cultura social e religiosa extremista, que vê neles a dualidade da figura masculina, tanto como elemento de imposição relacionada aos soldados e treinadores de armas, quanto ao objeto de desejo que está sempre ao seu redor como uma perturbação ao que ele considera pecado.

Em sua direção, Ernane propunha um trabalho sobre a apresentação da figura masculina de Kamal sempre “em risco”, seja como elemento dramaturgicamente simbólico ou espacial. Kamal ao centro, quatro homens sem rostos e corporalmente imponentes ao seu redor, parados ao seu redor, também ao seu redor o público, disposto em formato de arena, muito próximos de mim (kamal), quatro celulares executando vídeos pornôs gay ao seu entorno enquanto Kamal ora sob o tapete e os homens seminus montam guarda nas extremidades. O tempo todo Kamal se encontra rodeado de elementos e assimilo este movimento ao do escorpião que se estiver rodeado por fogo se mata pressionando contra si o próprio rabo, morrendo do próprio veneno.



(FIGURA 5: Esboço de mapa de iluminação desenhado por Luciano Pacchioni durante ensaio em 30/10/2017)

O texto dramático KAMAL TELAVIV é dividido em partes do processo de preparação deste homem-bomba em potencial que vai da oração da manhã, passando pelo travestimento para camuflagem e execução de sua ação camicase na boate até chegar ao momento da morte que seria sua explosão neste lugar. Em determinado ponto crítico do texto dramático o discurso encaminha-se para evidência da figura do personagem, seus pensamentos sobre o

motivo pelo qual foi escolhido pra essa missão. Optamos na encenação por contar um pouco de sua história e realidade na forma de narração direta ao público, quebrando a representação do personagem por mim ator, transitando entre pensamentos altos (como se ditos em off), falas direcionadas, orações verbais repetitivas exaustivamente, e frenéticos devaneios vocais.

Todos os elementos acima mencionados acredito que dialogam com o que a pesquisadora e performer Mara Leal afirma sobre seus processos de criação que tem como norteadores os princípios da performatividade. Ao mencionar tais elementos a pesquisadora aponta:

Sempre busco criar cenas que rompam com a estrutura convencional palco/plateia, tanto para criar espaços de acontecimento e menos de ficção, como também pensando no importante exercício para o ator em formação passar por esse tipo de experiência. Também gosto muito de mostrar o jogo para o espectador e trabalhar com o jogo ator/narrador e ator/personagem. Também trabalhar com o elemento da colagem, seja ela já dada pelo material textual ou criada pela encenação. (Mara Leal, em entrevista para esta pesquisa, 2017)

Ao pensar esses aspectos, lembro-me da criação da cena de travestimento de Kamal. O diretor Ernane propôs dar ênfase como um processo de alegria interna, evidenciando o que há de ridículo nas formas e modos de travestir-se. Mostrando o jogo do travestimento entre minha fala narrativa direta ao espectador e os elementos textuais carregados de referências árabes típico do personagem. Os adereços cênicos (maquiagem, saia longa, peruca) aparecem em caixas envoltas com papel pardo entregues por estes homens sem face, como correspondências entregues ali mantendo o sigilo dessa transformação e operação.

A mesma coisa acontece com o jogo entre os quatro homens que estão dentro e fora de cena, praticamente ao mesmo tempo, que também é um recurso performativo, percebem coisas que eu não conseguiria ver, enquanto eu consigo perceber coisas que eles talvez não perceberiam. Os mesmos quatro atores, em ação, atuaram como um aspecto de quebra da dramaturgia convencional, hora falando como parte da narrativa textual e hora estabelecendo ações que são mais voltadas para o aspecto performativo, como execução de gestos e exercícios militares desconectados da ação dramático, no centro da cena, ou fazendo contrarregragem do espetáculo e diante dos olhos do público, revelando o processo e não a representação de uma ficção.



(FIGURA 6. KAMAL TELAVIV. Apresentação da Sala de Encenação da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. (12/11/2017). Guh Fagundes)

Todos estes elementos, entendidos por mim como aspectos performativos da encenação teatral experimentada, encontravam seu ponto de convergência certamente em meu processo de atuação, transitando sempre nas fronteiras entre a apresentação e momentos ligeiros de busca pela representação não de um personagem, mas da ideia que temos de um homem bomba. Busquei trabalhar com variações na fala/voz, mostrando inteiramente numa estrutura espacial em arena, momentos de nudez explícita revelando meu corpo e marcas, num constante jogo de atuação em risco diante do espectador, eu, com todas as minhas inseguranças.

A dramaturgia convencional de fato não acontece em KAMAL TELAVIV, enxergo aqui a encenação contemporânea/performativa, segundo Antônio Araújo (2008), onde barreiras são quebradas, limites ultrapassados, riscos encarados e ações criadas de modo que estes elementos tanto do teatro dramático, quanto da performance e do Teatro Performativo não se percam, uma mistura de acontecimentos dentro de um evento onde a pesquisa neste momento se dá pela ação corporal prática, estar nesta apresentação é consolidar e legitimar meu tema experimentando o que leio, falo e idealizo.

O roteiro de ações inspirado na dramaturgia fixou-se de vez: Prólogo, caminhada com tapete, oração com partitura para os quatro lados do tapete, primeiras falas do texto sentado, texto enrolado no tapete, maquiando-se (vestido, peruca, lente, sapato), limpando o espaço, notícia do atentado – narrada pelos homens seminus –, descida do cacho de bananas, coreografia final, morte.¹⁴ Quase Três meses depois do processo abrimos as portas da sala de Encenação no bloco 3M da Universidade Federal de Uberlândia para compartilhar o trabalho com espectadores convidados pela internet.

A apresentação final foi, essencialmente, nosso ensaio geral. A apresentação em si apresentou e revelou o próprio processo em construção. Desde materiais cênicos que não funcionaram no momento da apresentação (como máquina de fumaça, cacho de banana que não pode ser suspenso) e me vi aberto à adaptação no momento da ação, sujeito às transformações das substituições diante do espectador. Diante de mim, pessoas que, assim como eu, entendiam a importância deste momento em minha graduação, pesquisando enquanto atuo, atuando enquanto pesquiso, encerrando meu ciclo de graduação do curso de teatro.



FIGURA 7. KAMAL TELAVIV. Apresentação da Sala de Encenação da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. (12/11/2017). Guh Fagundes)

Sinto a atmosfera espetacular que se dá no espaço, percebo que aquela experiência e

¹⁴ Trecho retirado do meu caderno de anotações que usei durante os ensaios de KAMAL TELAVIV.

todo o ambiente criado para a relação que se daria entre o trabalho e o espectador, organizado para o olhar do espectador, era de fato TEATRO. Mas ao mesmo tempo sinto, a entrega de um material vivo, em movimento e apresentando e revelando o próprio processo. Senti-me inteiro e aberto, a todo o momento existiram ações que seguravam os olhares e prenderam a atenção sem que eu interpretasse a construção de um personagem. Meu corpo em risco frente à quantidade exorbitante de elementos híbridos, agindo ao mesmo tempo, desviando o meu olhar e do espectador, era de fato um caráter da performance, uma qualidade de performatividade no teatro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com tudo isso percorrido até aqui, considero que pesquisar por si só, seja qual tema for, é uma possibilidade enorme de amplitude do conhecimento de uma forma que eu, particularmente, nunca havia trabalhado até este momento de minha vida. Ter vontade de conhecer, se inquietar, indignar, concordar e ainda assim querer abrir todos os livros que te indicam, é algo que me mostra o ponta-pé inicial para um dia, quem sabe, me colocar enquanto pesquisador no campo das artes cênicas.

Pesquisando o Teatro Performativo, ou a performatividade no teatro, começo a dar meus primeiros passos para a compreensão deste assunto, por muitas vezes tão complexo e debatido em inúmeras áreas de conhecimento e a partir de diferentes perspectivas de reflexão, esse assunto não caberia nessas breves páginas de uma iniciação científica. Passo, a partir daqui a entender um pouco mais sobre os aspectos performativos que sempre utilizei ao criar. Porém agora com um embasamento teórico maior, me faz entender o que de fato é isso que tanto gosto e que até então não tinha completamente definido para mim.

Pensar e fazer um determinado modo que se escolhe, por desejo ou identificação com os autores a chamar por teatro performativo demanda uma postura de responsabilidade consigo mesmo quanto a expressões, forma de se colocar e real conhecimento do que está fazendo, uma vez que, tudo que está ali exposto é de um valor e significado muito pessoal para o artista que está na ação. As expressões artísticas estão em um momento de opressão, onde cada um está em risco quando coloca para o público suas criações.

Os aspectos de performatividade que compreendo a partir desse estudo diz respeito ao rompimento de hierarquias na criação teatral, ao estado de jogo entre o intérprete performer, aberto ao diálogo entre vários signos da cena, ao hibridismo de linguagens e formas, a fazer algo que seja político, social, atual e ao mesmo tempo íntimo, tudo isso me transforma em um artista sempre em busca de crescimento e aperfeiçoamento no que faço.

Dialogar com artistas que pensam este tema me acrescentou muito, fazendo com que eu passasse a olhar para o meu trabalho a partir de referências vivas e atuantes, e entender que o outro pode ter propiciado atravessamentos em minha forma de trabalhar, enriquecendo e trocando, e diretamente ou não, percebo que estamos em constante atualização e em busca de maneiras diversas para potencializar o que fazemos.

Vejo, a partir de KAMAL TELAVIV, a importância de pensar fazendo, de aprimorar, insistir e transformar, sempre tive dificuldades em olhar para apresentações como parte do

processo, era extremamente difícil entender que vou abrir para o público como algo parcial e não com um resultado fechado que já estivesse estabelecido de forma a ficar inalterável. O aspecto de dificuldade na definição de seus princípios e procedimentos, faz da noção de teatro performativo uma noção em mutação, aberta aos modos de fazer dos artistas e o modo de pensar dos pesquisadores, e vice versa. Mas mesmo assim coloca o processo em evidência, o intérprete como sujeito criador e executor das ações, o espaço como ambiente de muitas formas e possibilidades, o texto como mais um recurso do teatro mas não o único ou primordial. E como aponta a idéia de “*work in process*” de Renato Cohen, onde o processo é um lugar de trabalho, buscando afinar e se entregando a possibilidades, e que mostrar um processo para o olhar externo é ter uma cabeça madura e aberta quanto a estremecer ideias que já podem estar engessadas.

Por fim, entendo a responsabilidade de pesquisar, e a real importância de estar aberto a aprender, tanto a partir de referências quanto a partir de um orientador que também se torna uma referência, onde por inúmeras vezes quando pensei não ser capaz me mostrou que meu pensamento de impossibilidade já era uma forma de pesquisa, pois nesses momentos voltei para os fichamentos iniciais, voltei algumas linhas e recuperei o gás para continuar. Pesquisar é preciso e precioso.

6. REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Vanessa. **O ATOR PERFORMATIVO**. Porto Alegre, 2009.

ROQUES, Sylvie. **O CORPO PERFORMATIVO: QUESTÕES DA CENA CONTEMPORÂNEA**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 4-18, jan./abr. 2017.

FURTADO, Daniel. **TEATRO DRAMÁTICO E PERFORMATIVO: ENTRE O REAL E O FICCIONAL**. Rev. Cena – Número 8, Porto Alegre, 2010.

ACACIO, Leandro. **O TEATRO PERFORMATIVO: A CONSTRUÇÃO DE UM OPERADOR CONCEITUAL**. Belo Horizonte, 2009.

FERAL, Josette. **POR UMA POÉTICA DA PERFORMATIVIDADE: O TEATRO PERFORMATIVO**. Rev. Sala Preta, São Paulo, v.8 2008.

ARAÚJO, Antonio. **A ENCENAÇÃO PERFORMATIVA**. Rev. Sala Preta, São Paulo, nº 8, 2008, p.253 - 260.

COHEN, Renato. **WORK IN PROGRESS NA CENA CONTEMPORÂNEA: CRIAÇÃO, ENCENAÇÃO E RECPÇÃO**. Perspectiva, São Paulo, 2006. 135 p.

COLLA, Ana Cristina. **DA MINHA JANELA VEJO...: RELATO DE UMA TRAJETÓRIA DE PESQUISA DO LUME**. Hucitec, São Paulo, 2006.

LEAL, Mara. **MEMÓRIA E(M) PERFORMANCE**. Ed. EDUFU, 1º edição, Uberlândia, 2014.

PAVIS, Patrice. **DICIONÁRIO DE TEATRO**. Perspectiva, 3º edição, São Paulo, 2015.

SCHECHNER, Richard. 2006. **O QUE É PERFORMANCE ?**, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

CARLSON, Marvin. **PERFORMANCE: UMA INTRODUÇÃO CRÍTICA**. UFMG, nº 1, Belo Horizonte, 2010.

<http://emiliogarciawehbi.com.ar/> acesso realizado dia 15/11/2017 às 15:37

<https://foradopalco.wordpress.com/performance/> acesso realizado dia 11/11/2017 às 13:17

7. ANEXOS

Entrevista com Profª. Dra. Mara Leal:

1) Para você como ator\atriz e performer, quais os principais desafios no que diz respeito à preparação para um trabalho entendido como teatro performativo? Como se dá sua preparação para uma cena performativa?

Nos últimos anos eu tenho mais realizado performance que teatro, mas não vejo diferença em relação a preparação. Ou melhor, entendo que cada trabalho necessita um tipo de preparação distinta. Mas há uma preparação básica que entendo necessária pra qualquer tipo de trabalho: ter um corpo disponível, que não esteja travado por excesso de tensões físicas/emocionais. Que esteja preparado para o que vai realizar. Isso pode significar um grande esforço físico ou um estado de concentração para ficar, por exemplo, imóvel por longo tempo. Para mim, além desse trabalho básico tenho que ter muita clareza da partitura de ações que vou realizar ou do roteiro previamente acordado. Mesmo que seja um trabalho que inclua uma abertura para o acontecimento do presente, eu preciso ter muito claro de qual jogo estou participando e treinar previamente, mesmo que mentalmente. Como se preparar para estar pronto para não tem resposta pronta. É estar atento ao que cada trabalho necessita.

2) Para você, quais os principais elementos estéticos (e porque não éticos e políticos) diferem uma cena dramática convencional de uma proposta artística reconhecida como um teatro performativo?

Para mim, as escolhas estéticas também são éticas e políticas. Há trabalhos que seguem uma estrutura dramática convencional como palco italiano e construção de personagem e que tem um discurso altamente político. Assim como trabalhos performativos vazios de discurso. Não podemos generalizar. Da minha experiência como atriz, desde a universidade eu trabalhei mais a partir de estados corporais e construção de partitura do que composição de personagem

e também em trabalhos que saiam da estrutura cênica convencional. No meu mestrado, ao conhecer George Tabori, ficou mais claro pra mim a empatia com criações que rompem com as hierarquias palco/plateia por um desejo de uma relação mais horizontal com o espectador. Mas fazer essa mudança de perspectiva não é sinônimo de um trabalho horizontal, pois vemos as hierarquias sendo mantidas em ditos espaços horizontais. Então, em minha opinião, o que importa, de fato, é o posicionamento do artista, que ele seja fiel ao que ele acredita. Mas como dizia Tabori, era uma contradição Brecht lutar por um teatro político e proletário e não romper com um espaço teatral - como o Berliner Ensemble - que mantém uma estrutura social hierárquica do ponto de vista do espectador. Mas as contradições vão sempre existir, pois isso tentar ser fiel ao que se acredita é o fundamental, os elementos estéticos nascem a partir daí.

3) Para você, no que diz respeito ao aspecto da performatividade em seus trabalhos, como você seleciona, organiza, experimenta e compõe uma cena performativa, você poderia comentar um pouco suas experiências em relação ao processo criativo de um teatro performativo, em que você já esteve como ator\atriz performer?

Difícil responder isso, porque nem sempre é tão consciente assim e as decisões são tomadas coletivamente. Quando se atua como diretor esses elementos podem estar mais evidentes. Por exemplo, nos experimentos que faço com alunos sempre busco criar um espaço de criação autoral, onde o indivíduo está a frente do material textual. Ou seja, o que queremos contar/falar com este material? E sempre busco criar cenas que rompam com a estrutura convencional palco/plateia, tanto para criar espaços de acontecimento e menos de ficção, como também pensando no importante exercício para o ator em formação passar por esse tipo de experiência. Também gosto muito de mostrar o jogo para o espectador e trabalhar com o jogo ator/narrador e ator/personagem. Também trabalhar com o elemento da colagem, seja ela já dada pelo material textual ou criada pela encenação. É convidar o espectador para construir a cena junto. A direção que fiz do Memorial, o solo do Narciso, partiu dessas premissas: tanto na escolha do espaço como na construção da composição atorial, que jogava entre o ator narrador e personagem.

Entrevista com Emílio García Wehbi:

1) Para você como ator e performer, quais os principais desafios no que diz respeito à preparação para um trabalho entendido como teatro performativo? Como se dá sua preparação para uma cena performativa?

Trabalho basicamente considerando as possibilidades específicas de cada corpo. O subjetivo para mim é o mais importante e logo sua *techné*, é dizer suas ferramentas aprendidas durante sua formação artística. Essa combinação justa entre subjetividade e ferramentas dispõe de um interprete para uma performance.

2) Para você, quais os principais elementos estéticos (e porque não éticos e políticos) diferem uma cena dramática convencional de uma proposta artística reconhecida como um teatro performativo?

Essencialmente não se trata de uma condição estética nem ética, se não temporal: O instante em que se realiza a performance é o do tempo presente (no teatro dramático tradicional o tempo da representação sempre evoca ao passado, devido ao que os ensaios constroem antes da estreia). Então o tempo presente estabelece uma relação de “aqui e agora” com o espectador que propõe uma força política diferente que a do teatro (não digo melhor nem pior, apenas diferente).

