

PERFORMANCE , REPRESENTAÇÃO E MEMÓRIA: TECENDO RELAÇÕES ENTRE CORPO, NORMATIVIDADE E PERFORMATIVIDADE NO PALCO E NA SOCIEDADE

Renata Daflon Leite

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social PPGMS / UNIRIO

Resumo:

O trabalho propõe uma reflexão sobre a construção social do corpo na contemporaneidade, a partir de uma aproximação entre o corpo cênico do ator/performer e o corpo do sujeito social. A noção grotowskiana de ‘corpo extra-cotidiano’ é ressaltada para propor uma dimensão não-normativa para o corpo e uma atitude não-representacional, tanto na concepção da arquitetura teatral, quanto na noção de representatividade social. Pensa-se o corpo enquanto criação de um sujeito performativo, capaz de agir sobre o mundo. Que relações com a temporalidade estão implicadas num corpo não-normativo? Como a performance-art e a cena teatral questionam a colonização dos corpos por um discurso hetero-sexista, racista e falocêntrico?

Palavras-Chave: Performance ; Corpo cênico; Memória

Abstract:

The paper proposes a reflection about the social construction of the body in contemporary society, from a rapprochement between the scenic body of the actor / performer and the body of the social subject. The Grotowski's notion of 'extra-daily body' is highlighted to propose a non-normative dimension to the body and an non-representational attitude, both in the conception of theater architecture, and the notion of social representation. It is thought the body while creating a performative subject, able to act upon the world. What are the temporal relationships involved in a non-regulatory

body? As the performance-art and the theater scene questions the colonization of bodies by a speech straight-sexist, racist and phallogocentric?

Keywords: Performance, Scenic body, Memory

Este trabalho lança um olhar para a construção do corpo cênico do ator/performer, procurando pensar de que forma a criação artística deste corpo pode nos ajudar a entender o movimento dos múltiplos corpos sociais do sujeito contemporâneo em sua relação com a normatividade padrão e com o desvio da norma. Que questões o corpo traz à tona para a criação artística? Como podemos pensar a construção de um corpo extra-cotidiano? O diretor teatral Eugenio Barba(2003) emprega o termo ‘reelaboração da espontaneidade’ para referir-se à construção criativa do corpo cênico do ator, podemos, no entanto, estender a noção grotowskiana de ‘corpo extra-cotidiano’ para fora dos limites do palco, concebendo as conseqüências da instauração desse corpo sobre a normatividade social do corpo.

Pensar a construção do corpo cênico implica conceber uma subjetividade que ganha corpo na materialidade das ações físicas, em que não há uma dicotomia corpo/mente, mas sim uma multiplicidade de sensações corpóreas que perpassam a estrutura corpo/mente sempre móvel, numa *autopoiesis* ininterrupta. Essa concepção da presença cênica traz importantes implicações para pensar a cultura, a estética, a política, a filosofia e o funcionamento social, fazendo esse corpo Outro penetrar no chão terraplanado da hegemonia cultural, revelando suas estrias, suas falhas e seus relevos inacessíveis a uma primeira mirada.

A ‘reelaboração da espontaneidade’ refere-se a “capacidade de levar a cabo com decisão ações que resultem orgânicas e eficazes aos sentidos do espectador”(p.259), fazendo com que, para o ator, o comportamento cênico seja tão espontâneo quanto o cotidiano. Desta forma, a materialidade do corpo-mente do ator, aquela ‘presença’ cênica que determina a relação com os espectadores, é para Eugenio Barba, uma constante fundamental para a arte do ator em qualquer cultura.

A presença cênica do ator/performer não está fundada em binarismos corpo/mente, afinal: “ A gente de teatro costuma dizer que um ator deve saber pensar com o corpo, que não apenas a cabeça, mas também os pés, devem ser capazes de

refletir e que esta ‘reflexão’ é conhecimento em ação.” (Barba, 2003, p. 259)¹ O caráter extra-cotidiano do corpo cênico do ator é adquirido mediante exercícios e treinos cotidianos que permitem assimilar uma maneira paradoxal de pensar, ir mais além dos automatismos cotidianos e arraigar-se no comportamento extra-cotidiano da cena, tratando-se verdadeiramente de um segundo nascimento, o de um corpo-mente cênico.(Barba, 2003, p.271)

A atriz do Odin Teatret, Roberta Carreri propõe que a conquista da unidade mente-corpo só é conseguida mediante contínuo treinamento, exercícios físicos e de concentração: “Graças ao treinamento, é possível adquirir uma habilidade motora e uma memória física que aumentam a segurança em si mesmo. Uma vez conquistada a unidade mente-corpo, devemos apenas nos concentrar em habitar o instante com mente, ouvidos e olhos abertos, prontos a reagir.”(Carreri, 2011, p. 48) Roberta remarca que o ator não deve executar a ação mecanicamente, seguindo o trajeto mais breve, como faria no cotidiano, mas sim através do seu fraseado, evocando imagens que mudem suas ‘intensões’, fazendo surgir associações na mente do espectador. “Cada ação é, na verdade, uma reação: a um pensamento, a uma necessidade, a um som ou a uma ação de outra pessoa. A reação tem sempre uma *in-tensão* precisa que influencia diretamente o tônus dos músculos do corpo. Mas, antes de tudo, os olhos.”(p. 98) Podemos perceber, desta forma, que o corpo do ator é um corpo in-tenso capaz de acionar e despertar imagens no espectador porque suas ações estão interconectadas no corpo-mente do ator, evocando memórias físico-mentais que são retrabalhadas a cada repetição das ações. Não há cisão corpo/mente, trata-se daquilo que Roberta Carreri define como “pensamento em ação”.

A presença cênica viva e pulsante do ator/performer é fruto de uma inteligência física onde o corpo-mente é tensionado para gerar um estado de alerta constante:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento.

¹ Tradução da autora: La gente de teatro acostumbra decir que un actor debe saber pensar con El cuerpo, que no solo La cabeza, sino también los pies, deben ser capaces de reflexionar y que esta “reflexión” es conocimiento em acción. (Barba, 2003, p.259)

A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír.

(Fabião, 2010, p. 322)

Aquele corpo vivo do ator/performer que nos impacta ao menor movimento, é um corpo 'sempre à espreita' num devir-animal deleuziano. Podemos comparar o devir-animal necessário à atividade do pensador e proposto por Deleuze em seu *Abecedário*, com o estado de devir alcançado pelo ator: “observe as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranqüilo. Ele come, deve vigiar se não há alguém atrás dele, se acontece algo atrás dele, a seu lado. É terrível essa existência à espreita. Você faz a aproximação entre o escritor e o animal.”(Deleuze, 2004)

O jogo cênico é o exercício constante de encarar as várias alteridades que temos diante de nós, fazendo-nos entrar em contato com o Mesmo, a partir do choque do encontro com a multiplicidade de Outros subterrâneos que emergem na cena. Esse encontro mobiliza uma crueldade bela e feroz que renova a condição de mortalidade do Sujeito e de imortalidade da pulsão criadora.

Miguel Angel de Barrenechea nos fala em *O aristocrata nietzschiano* que na tragédia grega ocorre uma apolinização das tendências dionisíacas. Refletindo aqui sobre os processos criativos da performance-art e da cena teatral, vemos que as duas forças pulsionais estão sempre presentes, aparecendo de forma diferente em sua relação com a técnica do ator e do performer. Barrenechea(2004) lembra-nos da concepção nietzschiana de que a civilização não se opõe à barbárie e às pulsões mais bestiais, pois o mundo está configurado pela duplicidade de forças dionisíacas e apolíneas, convivendo a terrível sabedoria de Sileno das potências caóticas e titânicas com a tendência à harmonia e ao equilíbrio.

As performances artísticas desvelam o Véu de Maia que encobre as potências mais terríveis, revelando-nos a energia dionisíaca fundadora. O equilíbrio apolíneo, no entanto, é necessário para programar e executar essas performances, com um grau de objetividade que as distingue do puro delírio.

A performer Berna Reale conta-nos em uma entrevista sobre o rigor e o planejamento fundamentais na construção de uma performance:

Na realidade tudo no meu trabalho é pensado, não é aquela performance gratuita de você colocar uma bacia e...Ah, vou me melar lá e chamar todo mundo para ficar olhando. É uma coisa que eu vou mexer com a sociedade e

com o espectador que eu não conheço, porque à medida em que eu saio na rua tudo tem que ser mais ou menos planejado para passar o que eu quero. E o corpo é um símbolo muito forte, então você tem que pensar que ele é um elemento do seu trabalho, assim como a roupa que eu uso tem que ser bem costurada, o corpo também tem que dialogar com o que eu quero. Por exemplo, agora eu estou me preparando para uma nova performance aonde eu vou estar montada num cavalo e eu não posso estar gorda e eu estou gorda, então eu estou fazendo uma dieta...²

Este depoimento explicita que as ações a serem performadas são muito bem programadas e planejadas antes de serem executadas, exigindo, assim, um equilíbrio apolíneo. A construção do corpo extra-cotidiano é a própria constituição do sujeito performativo e requer experimentar a arte apolíneo-dionisíaca, aproximando-se da interpretação nietzschiana de Cavalcanti(2006) que considera tanto um estado de dissolução da individuação e encontro com as forças dionisíacas, quanto da medida apolínea sobre as formas, que, devemos ressaltar como necessária ao rigor técnico do ator/performer.

A performance e o teatro constroem um corpo a partir da natureza impulsiva do homem e não da castração, inserindo a crueldade no movimento da vida. É claro que existem formas artísticas repressoras, mas pensaremos aqui na possibilidade de abertura para a violência da pulsão criadora, indomesticável. Afinal, conforme a leitura de Barrenechea(2004) do confronto aristocratas/sacerdotes na Genealogia da Moral: “A atitude nobre consiste em colocar essa crueldade no movimento de vida, na tensão, no tesão, na disputa; perverso é fincá-la no recalque, no contramovimento.”(p.159)

Lembremos aqui da concepção artaudiana do teatro da crueldade, onde há a submissão à uma necessidade inelutável, aproximando o teatro do impulso vital necessário à criação e não de uma violência cruel e desregrada, exigindo, sobretudo, o rigor enquanto característica constitutiva. Derrida em ‘O teatro da crueldade e o fechamento da representação’ comenta a visão de Artaud sobre a crueldade:

Entrevemos assim o sentido da crueldade como necessidade e rigor. Artaud convida-nos, é certo, a só pensar na palavra crueldade “rigor, aplicação e decisão implacável”, “determinação irreversível”, “determinismo”, “submissão à necessidade”, etc., e não necessariamente “sadismo”, “horror”, “sangue derramado”, “inimigo crucificado” (IV, p. 120), etc. (e certos espetáculos hoje criados sob o signo de Artaud são talvez violentos, mesmo sangrentos, mas nem por isso são cruéis).

(Derrida, 1995, p. 159)

²Entrevista realizada no ‘Programa do Jô’. (Disponível em: <http://tv.globo.com/programas/programa-do-jo/programa/platb/tag/berna-reale/> ; Acesso em: 26 de julho de 2012)

A experimentação da crueldade enquanto força criadora que se aproxima da Vida, requer uma guerra radical contra todas as representações. Podemos depreender de Lins(1999) que Artaud encarna uma escrita crua, regada pelo sangue, pela saliva, pelo excremento, aproximando-se da fecalidade para criar um corpo-sopro, onde “a merda cheira a ser” e negando uma ontologia centrada no identitário, no Uno, no Absoluto. A ‘escrita masturbatória’ de Artaud trabalha com citações inseridas no universo da contaminação e não da cópia, explorando as impurezas e sujeiras da linguagem, elaborando conceitos grávidos de acontecimentos ao fabricar uma “enorme máquina de carne”, engendradora da merda necessária para escrever na folha branca.

Podemos dizer que trata-se de uma escrita-da-carne, onde os pensamentos estão em carne viva, expostos na ferida da folha. Segundo a leitura de Lins(1999), Artaud concebe o eu marcado pela “horripilante máquina cultural trituradora de singularidades”, mas o seu eu carrega uma marca a mais, traço de sua rebelião. A escrita artaudiana é engendradora na profundidade do corpo que sofre da síndrome dos “supliciados da linguagem” que “mugem e berram de dor e horror”. A linguagem repousa na subjetividade das vísceras. Não existe profundidade na produção da vida e da escrita: tudo é superfície pulsional. Para Artaud, o pensamento se dá num território primitivo como concebido no sentido nietzschiano. Artaud e Nietzsche se relacionam com a palavra como fenômeno visceral, fundando uma estética onde reina a ‘crueldade’ de um pensamento submisso ao movimento incessante de uma criação contínua, sem freios e sem limites.(Lins, 1999)

A escrita artaudiana é uma escrita masturbatória, é pura experimentação e devir, negando os binarismos masculino/feminino, corpo/alma:

Lama, catarro, suor, sangue, sonhos colados como uma ferida nos poros, na carne que não agüenta mais...tão grande é a produção de vida tornando-se morte, morte gerando vida e embaralhando as diferenças sexuais numa negação radical do corpo binário, da economia dualista do sexo.

(Lins, 1999, p. 16)

Normalmente, o ato de escrever é considerado do ponto de vista de uma consciência organizadora das idéias a serem escritas, o texto sendo uma construção subjetiva. Artaud e Nietzsche trabalham na contramão desse preceito, propondo uma escrita feita de sangue, onde a produção textual é uma produção corporal. As palavras transpiram e choram, o corpo as escreve segundo seus impulsos. A escrita supõe então,

um engajamento corporal onde aquele que escreve não é mais um sujeito esquizofrênico que tem substância pensante e corpo seccionados, mas sim a afirmação de uma multiplicidade de impulsos que passam pelo corpo e pelo papel, não estando a força criativa submetida a uma unidade controladora.

Artaud aproxima a consciência da digestão, estabelecendo uma busca da fecalidade: “Aí, onde se exprime a merda, se exprime o ser(...) Há no ser alguma coisa de particularmente tentador para o homem e este alguma coisa é justamente A CACA.”³(Artaud, 2004) Para Nietzsche, “a consciência é um órgão regido pela mesma dinâmica que gere o aparelho gástrico: ela absorve e se apropria do que é diverso, procura um alimento espiritual. A consciência é um aparelho centralizador e simplificador que procede da mesma forma que o estômago”(Barrenechea, 2009)

Barrenechea(2011) estabelece que, para Nietzsche, o humano é essencialmente constituído por suas forças vitais, afetivas e instintivas, valorizando o corpo em detrimento de uma substância subjetiva idealista, propondo uma nova compreensão da subjetividade, entendida como uma ‘subjetividade carnal’. Nietzsche critica categoricamente a tradição de pensamento idealista que vincula o homem a um substrato imaterial e atemporal, a alma ou o espírito, e, a um além imutável. “A concepção que cinde homem em corpo e alma estabelece a separação, a ruptura e confusão como condição do humano.” Desde *O nascimento da tragédia*, Nietzsche interpreta o homem a partir do jogo entre dois impulsos conflitantes: Apolo e Dioniso, sendo a consciência uma decorrência do mundo instintivo e pulsional. A obra nietzschiana contesta todo e qualquer conceito identitário, referente a uma pretensa substancialidade subjetiva como: Sujeito, ego, eu, consciência, afirmando, ao contrário, a multiplicidade dos instintos, que não constituem uma unidade, mas estão em permanente mudança no jogo das relações de poder entre as forças instintivas. Em ‘A gaia ciência’ Nietzsche chega a denunciar a crença num sujeito operante, num eu como causa de ações, considerando-a um fetichismo construído pela tradição metafísico-teológica. Em ‘Zaratustra’, o filósofo considera o ‘Eu’ como a pequena razão, que é instrumento da grande razão, o todo corporal, “esta não diz eu, mas faz eu” O absolutamente singular no homem são suas experiências ligadas à alimentação, às

³Tradução da autora: “Là où ça sente la merde / ça sent l'être. (...) Il y a dans l'être / quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme / et ce quelque chose est justement/ LE CACA.” Artaud, 2004, p.1644

digestões, aos afetos e aos cuidados do corpo, compondo uma ‘episteme da carne’.
(Barrenechea, 2011)

Miguel Angel de Barrenechea finaliza seu artigo fazendo uma alusão aos escritos de Paul Valéry em *Journal d’Emma*, onde o poeta reflete sobre uma ciência do corpo:

Ele é minha ciência, e, estou segura, o limite de toda ciência; ele, seus assuntos, malestares, necessidades e impedimentos; suas regularidades e seus transtornos; suas digestões, menstruações e os sujos detalhes úmidos do amor... Oh, Corpo sem glória, algum santo deveria ter amado teu excremento!

(Valéry *apud* Barrenechea, 2011: p. 17)

O ator/performer cria um corpo através do treinamento físico cotidiano e esse corpo passa a pensar com todos os poros. A atenção para cada gota de suor, para o batimento cardíaco, o ar que sopra pelas narinas, o intestino e a pele faz com que a presença cênica não seja apenas construção racional, mas sim estado corporal onde atenção é também vibração. O ator/performer entra num devir-animal e mantém as orelhas sempre à espreita, atento à carniça e à presa, em estado de alerta, pronto tanto para saltar sobre o abismo, quanto para enraizar as plantas dos pés no chão. Nesse estado, o corpo cênico encontra sua ferida eterna, abre-se para o acontecimento, quer o acontecimento. *Amor fati*. Vida e morte interpenetradas na superfície do corpo.

O ator/performer que experimenta o teatro não-representacional em toda a sua crueldade, cria para si um Corpo-sem-órgãos, sem organização estabelecida por um organismo regulador, sem funções pré-determinadas. Artaud, ao final de seu texto de 1948 *Para acabar com o julgamento de Deus* chega a conclusão de que “não há nada mais inútil do que um órgão”:

Eu digo, para refazer a sua anatomia. / O homem está doente porque é mal construído. / É necessário se decidir a expô-lo nu para lhe arrancar este animáculo que o corrói mortalmente, / deus, / e com deus/ seus órgãos./ Pois ate-me se você o quer, / mas não há nada de mais inútil que um órgão. / Quando você tiver feito para si um corpo sem órgãos, / então você terá se livrado de todos os automatismos e se rendido à sua verdadeira liberdade. / Então você reaprenderá a dançar ao inverso/ como no delírio dos bailes festivos / e este avesso será seu verdadeiro cerne.

(Artaud, 1948: 2004, p. 1654)⁴

⁴ Tradução da autora : “ Je dis, pour lui refaire son anatomie. / L’homme est malade parce qu’il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animacule que le démange mortellement, / dieu, / et avec dieu/ ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n’y a rien de plus inutile qu’un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.”

Aprofundar a criação desse corpo implica em constituir para si um Corpo-sem-órgãos(CsO) sem esquecer das tais doses ou ‘injeções de prudência’ aconselhadas por Deleuze & Guattari(1996) para não correr o risco de ir de encontro a um corpo esvaziado e catatonizado ao percorrer essa relação entre experimentação e política capaz de resultar em um CsO pleno: “Corpos esvaziados em lugar de plenos. Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imante à experimentação: injeções de prudência. Muitos são derrotados nesta batalha.”

As tais ‘doses de prudência’ seriam então, fruto de uma força apolínea, que vai de encontro à pulsão dionisíaca, estando as duas tensionadas na constituição de um CsO. O apolíneo não deve ser interpretado como uma ordenação externa sobre os impulsos dionisíacos, mas sim como uma prudência ‘injetada’ pouco a pouco na carne, necessária à plenitude deste avesso do corpo que é o CsO artaudiano.

Derrida(1995) remarca o sentido da *crueldade* como *necessidade* e *rigor*, “submissão à necessidade” e a uma “determinação irreversível” – nas palavras de Artaud. Trata-se de um corpo que não age segundo uma dimensão representacional simbólica exterior à ele, libertando a cena da tirania do texto e conduzindo-a ao ‘triumfo da encenação pura’. Para a leitura derridiana, Artaud quer, assim como Nietzsche, romper com o conceito imitativo da arte, com a estética aristotélica. A imitação e a representação designariam mais do que um tipo particular de construção teatral, imprimindo sua estrutura de negação da vida em toda a cultura ocidental (as suas religiões, sua filosofia, sua política). Derrida(1995, p.155) comenta que, no teatro ocidental a estrutura representativa é assegurada pelo discurso transmitido e “todas as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais introduzidas no teatro ocidental nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal, um logos que *se diz* no começo.”

Para Artaud, é necessário destruir a tirania do texto, conduzindo, assim, ao ‘triumfo da encenação pura’, restituindo a liberdade criadora da encenação, libertando-a do texto e do deus-autor. Determinadas concepções de representação como ilustração sensível de um texto já escrito, repetição de um presente re-presentando-o, plenitude do Logos absoluto, superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos vão na contramão da representação cruel. A outra dimensão da representação acarretaria entendê-la como desdobramento de um volume em várias dimensões, experiência

produtora de seu próprio espaço, que nenhuma palavra poderia resumir, espaçamento como apelo a “uma nova noção de espaço” e a “uma idéia particular do tempo”, que já não é o da dita linearidade fônica. “Assim o espaço teatral será utilizado não apenas nas suas dimensões e no seu volume, mas, se nos é permitido dizê-lo, nos seus interiores”(Derrida,1995):

Fechamento da representação clássica mas reconstrução de um espaço fechado da representação originária, da arqui-manifestação da força ou da vida. Espaço fechado, isto é, espaço produzido dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um alibi ou de uma utopia invisível. Fim da representação mas representação originária, fim da interpretação mas interpretação originária que nenhuma palavra dominadora, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado. Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão – e Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro(*theaomai*) – mas cuja visibilidade não é um espetáculo montado pela palavra do senhor. Representação como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros.

(Derrida, 1995,p. 158)

Nesta concepção, a performance e a ação cênica buscam a construção de um outro corpo, implicado em desfazer o eu enquanto unidade regrada para ir de encontro à multiplicidade de fluxos do devir. Essa corporeidade ancestral, esse organismo canal, passivo-receptivo na ação e ativo-presente no olhar de que nos fala Grotowski (1993), é como um conjunto de vasos comunicantes por onde circula a história ancestral do sujeito, canal aberto para conectar-se com outras sensibilidades, sem mediação, nem órgãos que regulem essa passagem de sensibilidades-sangue. O auto-engendramento proposto pelo CsO inaugura uma origem que foge de uma prisão identitária baseada nas categorias familiares, no ‘papai-mamãe’ artaudiano (Lins, 1999) que fixa representações a partir de uma estrutura binária masculino/feminino, corpo/mente, etc. Entendemos que as ações performativas questionam a representatividade jurídica e a estrutura de reprodutibilidade de representações de representações na cultura, fundando uma ação que não deixa restos fantasmáticos a serem multiplicados *ad infinitum*. O único ‘resto’ deixado por essas ações é a memória do corpo, a materialidade da ação presente que ausenta-se deixando uma marca no Tempo.

Podemos dizer que a performance critica o mercado de arte e a circulação de bens de consumo inerentes a ele. Ao mesmo tempo em que integra este mesmo mercado, a performance não deixa de propor novos mecanismos de concepção e fruição das obras, estimulando uma interação performativa que é capaz de ficar, conforme as

palavras de Phelan (1998) “cravada como espora na memória”, como incitamento à memória para se tornar presente. Peggy Phelan (1998, p.2) vai defender que “a interação entre o objeto de arte e o seu espectador é, na sua essência, uma interação performativa, logo, resistente às pretensões de validação e de verdade, endêmicas ao discurso da reprodução.” problematizando, assim, a noção de representação:

A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; no exato momento em que o faz, ela torna-se imediatamente uma coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjetividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desaparecimento. (Phelan, 1998, p.1)

A ontologia da performance não quer produzir verdades perenes, mas sim, deixar rastros de memória capazes de incitar o sujeito à ação. A Memória Criativa, ao percorrer os diversos limites espacio-temporais tem um potencial agente e transformador no modo de ser-estar no mundo, tendo, portanto, um caráter que chamaremos de 'performativo'. Segundo Phelan(1998), a performance emprega o corpo metonimicamente, resistindo à reprodução metafórica e, sobretudo, à metáfora do gênero que mantém a hierarquia vertical de valores através de uma marcação sistemática do positivo e do negativo. O corpo performativo deixa rastros de memória no outro, traços que vão desverticalizando suas posturas discursivas.

É possível, porém, pensarmos a existência de um sujeito para além da representatividade de um sistema jurídico de poder? Propomos aqui, a noção de sujeito enquanto apresentação de si. Em que brechas de microliberdades possíveis ele apresenta seu corpo e inscreve seu discurso? Como essa apresentação movimenta territórios e força fronteiras? De que modo a performatividade produz corpos que não conseguem imitar fielmente o modelo padrão, trabalhando no espaço oculto do desvio? O que ocorre na normatividade quando o oculto vem à tona? Como a performance-art e o teatro não-realista podem contribuir para pensar a produção de corpos e discursos numa via que não seja falocentrista?

A representação política sobre o corpo circunscreve sua materialidade e seu desejo a partir do discurso colonizador. O sujeito masculino-branco-heterossexual reina em seu trono como a unidade significativa que determina o modelo e estabelece as fronteiras de seu reino. Um séquito fervoroso caminha solenemente escondendo suas roupas rotas, sua pele rugosa, sua fome e seus desejos. As solas gastas de seu sapato não

o sustentam e o súdito tropeça sobre o buraco, seu véu cai e um grito de dor revela sua miséria enlameada. Como, porém, caminhar dignamente com os pés descalços se o senhor, modelo a ser seguido, viaja tranquilamente deitado em sua liteira? A cópia é autêntica? O que resta quando o sujeito não consegue copiar fielmente? O que fazer com esse resto?

Segundo Butler(2003), as noções jurídicas de poder regulam a vida política em termos puramente negativos, através de limitação, proibição e controle. Judith Butler partilha o pensamento foucaultiano, segundo o qual, o poder jurídico produz o que alega representar. A noção de ‘sujeito perante a lei’ é produzida e ocultada pela lei, legitimando sua hegemonia reguladora. A formação jurídica que representa as mulheres como o ‘sujeito’ do feminismo é também uma formação discursiva e efeito de uma dada versão da política representacional, além das ficções ‘fundacionistas’ que sustentam a noção de sujeito, há uma suposição de que o termo ‘mulheres’ denote uma identidade comum, apesar da impossibilidade de separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que ela é produzida e mantida. A fictícia universalidade de um feminismo e de uma dominação patriarcal, mostra-se um instrumento colonizador de culturas não ocidentais. A especificidade do feminino é definida dentro de uma estrutura binária de masculino/feminino e é descontextualizada de outros eixos de relação de poder, como classe, raça e etnia. (Butler, 2003)

Yúdice(2004, p.74;45) comenta a teoria da performatividade de Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, considerando que a performatividade baseia-se na crença de que a manutenção do *status quo*, isto é, a reprodução de hierarquias sociais relativas à raça, gênero, sexualidade, é obtida pela repetição de normas performativas. A repetição, porém, nunca é exata, pessoas, especialmente aquelas com a intenção de desidentificar ou ‘transgredir’, não deixam de repetir, elas só ‘fracassam em repetir fielmente’. Uma vez que nenhum de nós pode incorporar o modelo por completo, sempre existe uma pralaxe ou discrepância da qual se pode tirar vantagem – jogando com ela, dramatizando-a, exagerando-a – como meio de se afirmar nossa vontade, ou nossa ‘agência’.

Judith Butler afirma que “há corpos abjetos que não gozam de uma determinada situação ontológica”, inaugurando, assim, um novo domínio ontológico, através de uma contradição performativa em que é possível o existir sem uma ontologia prévia, pré-determinada. Para ela a abjeção

relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante'. Para dar uma idéia: a imprensa dos Estados Unidos regularmente apresenta as vidas dos não-ocidentais nesses termos. O empobrecimento é outro candidato freqüente, como o é o território daqueles identificados como 'casos' psiquiátricos.(Prins & Mejer, 2002, p.162)

Judith Butler considera a abjeção como um processo discursivo, afinal, os discursos habitam corpos , pois “os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue”(Prins & Mejer, 2002, p.163)

Artaud(2004) em *Para acabar com o julgamento de Deus* evoca monstruosos ritos corporais praticados nos vales do Cáucaso e do Himalaia onde a vida incontrolável e negra faz repugnantes refeições. Aí, os membros e órgãos abjetos porque perpetuamente abjetados, reprimidos, fora da vida lírica exterior, são utilizados em todo o delírio de um erotismo sem freios. Para Artaud, é preciso substituir a dança obscena dos corpos por uma real dança dos corpos, onde sexualidade não se confunde com a genitalidade, mas com o transbordamento de vida.

Esses corpos extra-cotidianos, esses corpos-sem-órgãos do ator/performer jogam com sua condição de abjeção até o limite onde o abjeto é virado do avesso, instaurando um lugar no mundo, fazendo do corpo um campo relacional em que circulam discursos-sangue fundados numa desontologização do sujeito. A construção do corpo cênico critica os binarismos corpo/mente, masculino/feminino, bem como a perpétua representação de normas performativas padronizadas e a reprodução metafórica do Mesmo. O nascimento do corpo-mente cênico é fundado na alteridade e na outridade do Sujeito, desestabilizando o chão terraplanado da cultura e revelando-nos a colonização dos corpos por um discurso falocêntrico, heterossexista e racista. A presença cênica é uma conquista do ator/performer que instaura espaços de microliberdades possíveis onde cada gesto deve despertar o Outro que há dentro de nós.

REFERÊNCIAS:

- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004
- BARBA, Eugenio. La transmisión de La herencia: Aprendizaje teatral y conocimiento tácito. Em: BARBA, Eugenio. **Obras escogidas**. Volume I ; Ediciones Alarcos, La Habana, 2003
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche: Corpo e subjetividade**. O Percevejo on-line; vol 3 / nº 2, ago-dez 2011
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. *O aristocrata nietzschiano: para além da dicotomia civilização/barbárie*. Em: LINS, Daniel & PELBART, Peter Pál. **Nietzsche e Deleuze - Bárbaros, civilizados**. São Paulo: Anablume, 2004
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009
- BAUKJE PRINS E IRENE COSTERA MEIJER. **Como os corpos se tornam matéria**: entrevista com Judith Butler. Estudos Feministas 1/2002
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- CAVALCANTI, Anna Hartman. Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche. Em: FEITOSA, C ; BARRENECHEA, M. & PINHEIRO, P.(orgs.)**Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: Assim falou Nietzsche V**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006
- CARRERI, Roberta. **Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret**. Tradução: Bruna Longo. São Paulo: Perspectiva, 2011
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Como criar para si um corpo sem órgãos. Em: DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34(Coleção TRANS), vol 3, 1996
- DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* / vídeo produzido por BOUTANG, Pierre-André & PARNET, Claire - Paris : Editions Montparnasse, 2004.
- DERRIDA, J. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. Em: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Em: **Revista Contrapontos - Eletrônica**, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010

GROTOWSKI, J. El Performer. Em: **MÁSCARA**. Número Especial de Homenaje: Grotowski. México D. F.: Escenologia: 1996. Ano 3, número 11- Janeiro de 1993.

LINS, Daniel. Antonin Artaud: **O artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance: representação sem reprodução**. Revista Comunicação e Linguagens; Edições Cosmos, Lisboa, 1998

PRINS, Baukije & MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: Entrevista com Judith Butler. Em: **Estudos Feministas** , p.155-167; 1 / 2002

YÚDICE, G. O imperativo social do desempenho. Em: YÚDICE, G. **A conviniência da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

Site Consultado:

<http://tv.globo.com/programas/programa-do-jo/programa/platb/tag/berna-reale/>(Acesso em: 26 de julho de 2012)