

Performance Dada

por Carolina Caetano, Evill Rebouças,
Lígia Borges e Renato Barreto⁴⁴

A experimentação artística, que aqui aparece como explicitação de uma alegre memória, foi realizada no curso *História do Teatro Mundial e da Literatura Dramática*, ministrado por Alexandre Mate em 2003. Um coletivo de estudantes do 3º ano de Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, integrado por Carolina Caetano, Juliana Notari, Lígia Borges e Renato Barreto, reuniu-se ao longo de um mês para preparar o que seria intitulado por nós de *Performance Dada*.

Princípios históricos e políticos da performance

Antes de adentrarmos o experimento em questão, e para que hoje nós possamos entender melhor o que produzimos com as bases que tínhamos em 2003, apresentamos alguns antecedentes históricos da *performance*. Essa prática artística desenvolveu-se ao longo da segunda metade do século XX, ou seja, depois da Segunda Guerra Mundial. No entanto, alguns historiadores defendem que as origens das práticas performativas são remotas por entenderem que elas se aproximam do ritual, antecedendo os movimentos de vanguarda do início do século XX, entre eles o Dadaísmo e o Surrealismo.

Mas a noção de *performance* como a conhecemos hoje surgiu por volta de 1960, época de inúmeras manifestações artísticas que não se encaixavam em cânones do teatro, da dança, da pintura, da escultura ou de qualquer outro gênero previamente conhecido.

⁴⁴ Carolina Caetano é atriz formada pelo Teatro-escola Célia Helena (SP), professora licenciada em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp), foi atriz em vários grupos da cidade de São Paulo; é atriz e cantora no espetáculo musical permanente do parque multitemático Beto Carrero World (em Santa Catarina). Evill Rebouças é ator, encenador e autor (com indicação aos prêmios APCA e Shell); professor licenciado pelo Instituto de Artes da Unesp, fundador da Companhia Arthúmus de Teatro, autor do livro *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional* (Edunesp). Lígia Borges cursou graduação e mestrado em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Unesp e, igualmente, pela Université Paul-Valéry – Montpellier III (França); docente no curso de pós-graduação *lato sensu* “A arte de contar história” do Instituto Superior de Ensino do Paraná (ISEP) e integrante do Teatro da Travessia. Renato Barreto tem graduação em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da Unesp; é docente na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e bailarino.

Performance Dada se aproxima desse desencaixe em relação ao que se encontra consagrado. Para sua realização, partimos de um roteiro que previa a junção de inúmeros expedientes para além dos cânones teatrais.

O roteiro

Performance Dada consistia em um *tour* pela Casa Rosada – antigo prédio do Instituto de Artes da Unesp, localizado na rua Dom Luís Lasagna, 400 – Ipiranga, em São Paulo. Apresentamos diversas *microperformances* inspiradas em características do “antimovimento” Dadaísta e na estrutura do teatro processional. Para a ocasião, foi confeccionado um “mapa crítico” do local e de seus arredores no qual constavam onde aconteceria cada intervenção e os comentários sobre o funcionamento da instituição de ensino (com uma “cara feliz” sobre o desenho da cantina e uma cara triste sobre a secretaria do departamento de graduação).

Criamos estações correspondentes aos sentimentos humanos, pelas quais os espectadores deveriam transitar; buscava-se, em cada uma delas, intensificar o choque produzido pela imagem apresentada.

Elaboramos sete esquetes a partir da proposição de lidar com um imaginário sem limites, com a criação e interpretação irrestritas, e com as ideias de loucura, de gula, de tempo e de morte. Buscávamos o afastamento de pudores e de valores moralistas da burguesia e rejeitávamos qualquer forma coercitiva ao pensamento e à ação. A proposta central consistia em uma grande exposição, no duplo sentido da palavra. Por um lado, a dos *performers*, que rompiam com seus tabus e inseguranças, entregando-se a situações extremas. Por outro, a dos espectadores, que eram convidados a participar de uma exposição cultural interativa.

As ações se desenvolveram em diversos ambientes da Casa Rosada e em um ponto de ônibus. O tempo da apresentação não era sabido de início, já que dependeria dos espectadores-participantes. Tampouco havia um texto predefinido. Estabelecemos apenas um roteiro com a sequência de ações e liberdade de improviso para os discentes-*performers*.

Primeira estação

Os espectadores que ainda estavam dentro do Instituto eram encaminhados, por uma frase de comando dita em ordem inversa, ao

ponto de ônibus próximo à instituição. Lá, uma monitora entregava-lhes um mapa no qual estavam destacados os locais em que ocorreriam as *performances* e explicava todo o trajeto por meio de brulhão (blablação). Um tempo depois passava um homem de bicicleta, trajando terno, que os cumprimentava com um sonoro e caipiresco: “Taaaaarde”.

Estação tempo I

Na sequência, todos se dirigiam ao jardim da Casa Rosada. Um casal de velhos que lá estava permanecia inicialmente calado e realizava apenas pequenos movimentos, por alguns minutos. Em seguida, a senhora começava a cuspir os dentes (canjica) na plateia e o senhor transformava-se em uma galinha (que comia o que por ela era cuspidado e bicava as pessoas ao seu redor). Retomada então sua forma de velho, ele começava a reclamar da vontade constante de ir ao banheiro.

Estação tempo II

Todos o acompanham ao *toilette* do teatro da Unesp (agora sem monitoria). Lá chegando, encontravam um homem em uma das cabines, em cujo crachá constava o nome *Tutu-Prato*. Seu texto era algo como: “Olá! Meu nome é Tutu-Prato e vou apresentar para os senhores um invento da mais alta tecnologia: a máquina do tempo. Bastará acionar este dispositivo (apontando para a descarga) e voltaremos 10 segundos. Querem ver?” Dava-se a descarga e o texto reiniciava-se ad aeternum. Pela terceira ou quarta descarga/volta no tempo, o velho que havia conduzido os espectadores até ali e que ainda estava dentro do banheiro, não podendo suportar, alagava de urina todo o chão. O procedimento para que isso acontecesse era revelado. A atriz que o representava posicionava uma bexiga furada cheia de chá entre as pernas e esguichava o líquido em direção aos presentes.

Estação desejo

Saindo de lá, as pessoas se deparavam com uma mulher faminta diante da cantina. Sua cabeça estava apoiada em um pedaço de madeira,

afastando-a de um bolo. Esse “apoiador” tinha um fio que deixava os espectadores livres para puxá-lo quando lhes conviesse e para realizar o desejo de gula da mulher. Quando um voluntário realizou a ação, a mulher caiu com o rosto diretamente no bolo e, finalmente, pode devorá-lo com ferocidade. Durante essa ação, ouviram-se gritos que vinham de alguns poucos metros dali, e todos dirigiram-se para esse outro local.

Estação loucura

Um homem jovem bem vestido, usando uma meia na cabeça, ao passar pela rua viu a senhora da segunda cena lendo um jornal. Estuprou-a violentamente, gritando escrotamente toda sorte de insultos e de xingamentos, urrando de prazer. Ela, por sua vez, aproveitava-se intensamente da agressão, não se mostrando menos jubilosa. Posteriormente, o homem bem vestido serviria aos presentes um “chá de pica” (com sementes de jequitibá, de formato sugestivo) e os encaminhava para a estação da morte.

Estação morte I

Em uma das salas da Casa Rosada, uma mulher nua, com divisões desenhadas por todo o corpo, como se fosse um boi em cartaz de açougue. Além dela, havia também um homem, vestindo casaco de pele e portando uma cabeça de boi, que se dirigiu até ela desejando comê-la. Ele pegou a carne (que, no escuro, pôde ser relativamente bem substituída por gelatina) e ofereceu aos que assistiam à cena.

Estação morte II

Apagou-se a luz. No escuro, uma palha de aço era queimada enquanto se ouvia uma música tibetana. Tratava-se da constatação da beleza existente no fim, no nada.

Modos diferenciados de recepção

Pela elaboração do roteiro, nota-se a importância do papel do

espectador no experimento, principalmente porque ele é colocado como sujeito que pode interferir no andamento das situações apontadas e, nesse sentido, sua participação configura-se como discurso poético e político. Na *Primeira estação*, localizada no ponto de ônibus, o mais importante não era o que seria realizado pelo *performer*, mas o modo como as pessoas se comportariam diante de uma cena que não era iniciada. “Será que não existe cena? Será que a cena é a gente ficar esperando? Vamos ficar esperando do mesmo jeito como quando ficamos esperando os ônibus que nunca passam?” Comentários dessa ordem foram feitos até o momento em que o homem passou de bicicleta, disse “Taaaaaarde” e sumiu na paisagem urbana.

Já na *Estação loucura*, a participação dos espectadores se deu de modo mais contundente. Enquanto se assistia pelo lado de dentro (no jardim da Casa Rosada) ao que se passava do outro lado da grade, o trânsito da Avenida Nazaré (a instituição ficava na esquina da rua Dom Luís Lasagna com essa Avenida), a alguns metros da entrada do Instituto, parava. Pessoas se aglomeraram na rua; um carro da polícia parou e invadiu a cena; um motorista de ônibus elétrico deixou o veículo na avenida e, enfurecido, tirou o cinto da calça para bater no homem da cena. O ator só não apanhou do motorista porque os espectadores (alguns sorridentes, outros assustados) explicaram a ele e ao policial o que estava acontecendo ali.

Alguns estudiosos teatrais explicam esse fenômeno de participação do espectador amparados em algumas teorias, como, por exemplo, as *relações proxêmicas* (CAMARGO, 2003): a proximidade ou distância do público, bem como o seu livre percurso e escolha de lugar em relação ao espetáculo. Há nesses expedientes uma explicitação de liberdade perante a obra, e como não há separação ou limite entre cena e espectador, é possível sentir-se no direito de agir diante daquilo que se vê.

Outro fator determinante para que se tenha uma plateia ativa se dá em função de características formais da dramaturgia. Nesse caso específico, o roteiro de *Performance Dada* é estruturado por fragmentos, bem como a ausência de trajetória de herói – expedientes que explicitam a *inexistência de fábula* (SARRAZAC, 2002). Se há alguma compreensão do que está sendo mostrado, ela não se dá pelos cânones da estrutura clássica, pois, como identifica Renato Cohen, temos outras possibilidades de recepção nesse tipo de experiência:

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo

de *performance* tenha leituras que é antes de tudo uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não “entende” (porque a emissão é cifrada), mas “sente” o que está sendo feito (COHEN, 2009: 66).

O que queríamos provocar (de modo intuitivo)

Assim como fizemos em 2003, ainda hoje permanece, no meio acadêmico, a tendência de classificar um produto artístico como *performance* quando ele não se encaixa nos moldes consagrados de arte. Por outras palavras: se a obra é híbrida em termos de linguagem e não apresenta características formais que facilitem o seu entendimento, logo a classificam como espetáculo das artes performativas.

Felizmente, existem outros estudos que elevam a *performance* a outros patamares, pois, sendo uma arte surgida no cenário do pós-guerra, carrega uma perspectiva de denúncia; de resposta por parte do espectador e, para tanto, necessita de uma proposta diferenciada como proposição estética. Eleonora Fabião, em entrevista ao jornal *Diário do Nordeste*, afirma:

Gosto de colocar a *performance* em perspectiva histórica e relativizar sua origem ao invés de buscar defini-la ou enquadrá-la teoricamente. A estratégia da *performance* é resistir a definições. Ela trata justamente de desnormear classificações, de desconstruir modos tradicionais de produção e recepção artística (2009: 12).

O pensamento de Fabião e de outros estudiosos ajuda a desvendar o que se tentou realizar em 2003. Não se buscava apenas utilizar expedientes pouco convencionais como forma de se contrapor ao consagrado, mas lançar questões que estão no cerne das experimentações performáticas: pôr em suspensão certezas sobre o que é obra de arte – o espectador – o artista?

Referências bibliográficas

- CAMARGO, Roberto Gill. *Palco e plateia – um estudo sobre proxêmica teatral*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2003.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: políticas e poéticas da cena contemporânea*. *Revista Sala Preta*. São Paulo, n. 8, p. 235-46, 2008.
- _____. Definir *performance* é um falso problema. In: *Diário do Nordeste*. Fortaleza: 09/07/2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Portugal: Campo das Letras, 2002.



