

Apresentação

As Urdiduras da Performance – falas experimentais, experimentos falados: um passeio pelas terras dos [performáticos] Andrade

por Alexandre Mate

I. Passeio pelas terras dos [performáticos] Andrade

[...] quem sabe se o melhor das obras de arte não surge do imperfeito domínio do material como uma primícia, uma aparição súbita, que se desfaz assim que se torna tecnicamente disponível.

Theodor Adorno. *Palavras e sinais*.

Atualmente, na cidade de São Paulo, vive-se em meio ao entrecruzamento de uma série de atividades promovidas por grupos, companhias e coletivos teatrais, cujas quantidade e qualidade, por um conjunto (in)articulado e dialético de questões, caracterizam-se em fenômeno raro. Nem mesmo na chamada “fase de ouro do teatro paulistano” – período que vai de 1948, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), até a imposição, durante a ditadura civil-militar, do Ato Institucional Número 5, de 13 de dezembro de 1968 (que mergulhou o País em estado de sítio) – se pôde assistir a tantas montagens significativas. Várias obras dessa fase de ouro, exceto aquelas produzidas no TBC (que também sentiu a necessidade de destinar as segundas-feiras para a apresentação de obras mais experimentais), tiveram o propósito de arrebentar diversos cânones do teatro confortável e, de certa forma, bem comportado, mais ao gosto da burguesia pagante (GUZIK, 1986).

Dessa forma, o processo de “arrebentação” das estruturas estéticas e dos espaços mais tradicionais de representação é conquista de criadores ao longo da história do teatro. A espécie de alvenaria imaginária (a quarta parede), primeiramente solicitada por Denis Diderot, em *Discurso sobre a poesia dramática* (1759), no sentido de evitar tantos excessos praticados durante o período absolutista, transforma-se em espécie de blindagem apartante dos sujeitos que promovem o fenômeno teatral no teatro burguês. Entretanto, a proteção, que funcionou durante certo período, tem ruído desde sua adoção histórica e seu paroxismo, e não apenas na cidade de

São Paulo, chegou ao paroxismo nas duas primeiras décadas do século XXI.

Angelo M. Ripellino (1971), ao descortinar uma determinada paisagem, ou um território de contenda entre criadores, público e autoridades, desenvolvido no período das vanguardas históricas europeias, afirma que depois de *Ubu rei*, de Alfred Jarry, o teatro encontrar-se-ia para além da mera reação ao naturalismo, e que a nova cena teatral se caracterizaria por um conjunto de evidências como, por exemplo:

- o sentido da provocação, do espicaçar, a vontade de destruir a tradição, de matar o luar sentimental e o academicismo burguês. Espírito de escárnio, de zombaria do futurismo e do surrealismo;
- a desintegração da linguagem. Apollinaire suprimiu a pontuação e pregou a inverossimilhança. A intriga desaparece, o texto explode, torna-se absurdo; busca-se uma escrita “inconsciente”: a linguagem automática do surrealismo, ou a construção não compreensível do *zaum* russo¹. A tendência é no sentido de uma linguagem falada, que não parece ser premeditada. A estrutura da peça bem-feita é sacudida como um coqueiro;
- a explosão da noção de personagem, que se decompõe, torna-se imprecisa; ela pode ser um objeto;
- a fragmentação da noção de autor: o encenador reconstrói a peça e converte-se em coautor. Nada de reconstituição histórica, nada de fidelidade ao autor do argumento;
- a fragmentação do espaço: o local da cena se remodela.

Tomando como mote o teatro paulistano da atualidade, o ilusionismo absoluto e as áreas restritas delimitantes de dois grupos apartados de sujeitos (artistas e público) têm se interpenetrado de diferentes modos e “irremediavelmente”: ou a luz vaza para a plateia ou para a área de público (dentre tantos outros, o espetáculo *Terror e miséria no novo*

¹ Ripellino (1971) afirma que o *zaum* (*zaumniy yazyk* – linguagem abstrusa) surgiu em 1912, e que essa espécie de recurso se caracterizava pela invenção de um código em que a linguagem poética deveria libertar-se das formas rígidas da lógica e buscar um caráter transracional. O francês Ribemont-Dessaignes, por sua vez, lembra que o *zaum*, reinventado por Zdanevitch (1918) corresponderia a uma língua de aparência russa cujas palavras e onomatopeias permitiriam dar certo suporte de várias palavras de sonoridades próximas. Sobre *zaum*, ver também: G. M. Hyde. “O futurismo russo”, in: Malcolm Bradbury e James McFarlane. *Modernismo – guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

mundo – parte III, apresentado pela Companhia Antropofágica); alguma personagem desloca-se do espaço de representação ou “passeia” pelos mais diferenciados interesses e necessidades pela área do público (dentre tantos outros, o espetáculo *A doença da morte*, dirigido por Marcio Aurelio); muitas “paisagens” encontram-se na área do público (dentre tantos outros, um incêndio, como na montagem de *Os espectros*, dirigido por Francisco Medeiros, ou um jardim/mata, com árvores e arbustos reais, como em *Pais e filhos*, apresentado pela Mundana Companhia de Teatro, com direção do russo Adolf Shapiro); adereços importantes ou de grande simbolismo permanecem na área do público (por exemplo, óculos dentro de aquário em aparador no surpreendente *Escuro*, da Companhia Hiato); ou a explosão total dos espaços (por exemplo, *Como se tornar uma supermãe em 10 lições*, pela mãe judia criada por Ana Lúcia Torre, ou *Tentativa*, com surpreendente trabalho de Tatiana Schunck nos quais as personagens aparecem e ajudam a criar a cena desde a sala de espera; todos os lugares, sem exceção, são espaços de representação (como o exemplar *Acordes*, apresentado no Oficina Uzya Uzona)... Enfim, múltiplos expedientes têm sido buscados e construídos para a instauração de novos processos de sentido, exigindo, como decorrência, outras qualidades de presença. Mesmo com as tentativas históricas de enquadramento e de esquadrinhamento impostas à obra teatral, aos artistas e ao público (sem considerar o teatro popular, que nunca se ateu às predeterminações de tal natureza), o que se tem é a quebra de limites, limitações e paradigmas.

No teatro erudito ou aquele especialmente montado para as elites econômicas, a total perda dos processos de disciplinarização da cena, compreendendo a “desmontagem” dos conteúdos e das estruturas dramáticas tradicionais, atinge o paroxismo com o movimento simbolista francês. A partir do Simbolismo – que não deixa de lado muitas invenções, sobretudo do último Romantismo e, não tão paradoxalmente assim, do Naturalismo alemão (como aquele do *Freie Volksbühne* de Erwin Piscator) –, ocorre a explosão das vanguardas históricas europeias, cujo objetivo determinante reúne a quebra das estruturas paradigmáticas; o choque e a estupidez do espectador; a utilização de expedientes característicos das apresentações populares (como o trânsito com as partituras abertas e o sem-limite relacional daí decorrente); os processos de deambulação e de intervenção, tanto interna quanto externamente (espaços privados e públicos).

Salvaguardadas diversas questões, dentre os pioneiros no Brasil que começam a trabalhar com expedientes na dramaturgia textual e da

cena, que depois de certo momento passam a ser nomeados por distintos conceitos (*happening*, teatro ritual, experimental...), vale mencionar, nas décadas de 1920 e 1930, os nomes de Flávio de Carvalho e suas provocativas *Experiências*, cujas provocações pretendiam levar o corpo expressivo a fugir dos sistemas de representação, tanto do ponto de vista estético quanto social (SIMÕES: 2010; OSORIO: 2000), e o de Renato Viana (SIMÕES: 2010; MILARÉ: 2009). Durante a década de 1960, grupos históricos lançam mão de expedientes hoje chamados performativos, dentre os quais – além das experiências dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) –, é preciso destacar o *happening* ou *performance* pública realizada pelos integrantes do grupo Oficina em protesto à censura, em 30 de outubro de 1960, de *A engrenagem* (atores e atrizes amarram-se ao Monumento à Independência, no bairro Ipiranga): tratava-se, naquele momento, de apresentar coletivamente um grito de rebelião contra uma sociedade controladora; as direções de Zé Celso – decorrentes da criação da chamada estética do desbunde –, para *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1967) e *Roda viva*, de Chico Buarque de Hollanda (1968) e as experiências do te-ato, já na década de 1970, apresentaram o corpo exposto, em comunhão, tensionado ao paroxismo (SILVA: 1981). Depois do processo de deambulação (tea-to) pode-se, seguramente, classificar todas as encenações do Uzyna Uzona como obras tecidas por densa performatividade.

É certo que a vinda de Víctor García ao Brasil para a montagem de *Cemitério de automóveis* (1968) e de *O balcão* (1969) agitou os palcos paulistanos; particularmente da segunda ficou um rastilho de choque e de abuso; de despudoramento; de obra performativa, cujos corpos em procissão comunal presentificavam-se com/no outro, em pleno exercício de alteridade. O inusitado das montagens, sobretudo nos aspectos de visualidade e a exigência das propostas de encenação aos atores, acabam por influenciar diversos criadores teatrais. Direta ou indiretamente das montagens de Víctor García, dos experimentos do Oficina, das propostas de intervenção dos CPCs, muito migrou para espaços de representação. Desse modo, especialmente de acordo com as impressões da crítica e da crônica teatrais, mereceriam destaque, ainda entre os anos 1960 e 1970, José Agripino de Paula e Maria Esther Stokler, pela montagem do espetáculo cujo resultado formal, segundo a crítica da época, é surpreendente. A encenação deixa o público e a crítica embasbacados tanto pelo seu caráter de obra “acontecimental” (*happening*) quanto pelo uso de certos expedientes visuais. Trata-se de *Rito do amor selvagem*.

Pela mesma senda de radicalização, *O terceiro demônio*, com direção de Mário Piacentini – remontado duas outras vezes como *Comala* (1969); a terceira vez, repetindo o nome da primeira montagem (1970) – organiza-se a partir de ampla rede de construção simbólica. O espetáculo é apresentado em sala, espaço em que atuantes e público se confundem, envolvidos por uma grande teia ou “aranha” cujos tentáculos se movimentavam. Pelo caráter surpreendente do texto e pelo virtuosismo da atriz (Marília Pêra), no início dos anos 1970, sob direção de Aderbal Freire, aporta nos palcos paulistanos *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde. Pêra, como uma professora que metaforiza o próprio País, apresenta uma composição em que diálogo, mímica corporal e utilização de outros elementos (como lousa, que a personagem chega a usar; uma “caveira”, representada por um ator nu...) compõem a cena e exigem da atriz significativa performatividade.

O Pod Minoga Studio, grupo originalmente ligado às artes plásticas (formado na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, no início da década de 1970, ainda como grupo amador), tem orientação inicial de Naum Alves de Souza, e é composto por Ângela Grassi, Carlos Moreno, Dionísio Jacob, Flávio de Sousa, Mira Haar e Regina Wilke. O grupo marca muitos tentos no teatro, e seus espetáculos, apresentados nos anos 1980, são *As margens plácidas* (1980), com texto, direção, cenografia, figurinos e seleção musical do Pod Minoga Studio; *Capa de revista* (1981), com texto de Mira Haar, Flávio de Souza, Marco Botassi e Stela Matoso; *Salada paulista* (1980), criação coletiva com texto, cenários, figurinos, seleção e letras de músicas, direção e produção do Pod Minoga Studio. Colaboradores: Naum Alves de Souza e Pedro Alberto de Souza.

No fim da década de 1970, Paulo Yutaka e Celso Saiki fundam o Grupo de Arte Ponkã, hibridizando expedientes regionais do interior de São Paulo e nipônicos por meio de linguagem performática, orientados pelo importante veterano Luiz Roberto Galizia. O grupo apresenta os seguintes espetáculos: *Bom dia, cara* (1981), com criação visual de Alex Vallauri; *Apocalypse* (1984); *Brasil-performance* (1986), com integrantes do Recife, do Rio de Janeiro, de Porto Alegre e de São Paulo; *Cabaré Satã* (1985). Merece destaque o Ciclo Nacional de *Performance* (1984), apresentado na Sala Guiomar Novaes, organizado pela Funarte (São Paulo) e pelo Instituto de Artes Plásticas, com a participação dos seguintes espetáculos: *Além da realidade*, de Guto Lacaz, Cristina Mutarelli, Sérgio Mamberti e Recife Farah; *Top secret*, de Ivald Granato; *Vidigal – alguns fatos marcantes*, de Alessandro e Massimo Corsini; *Construção*, de Paulo Yutaka; *Mistério*, de Tomoshigue Kusuno; *Entre a baleia e o tigre*, de Rogério Nazzari e Carlos Wladimir; *Ludir*, o

mágico, de José Eduardo Garcia do Amaral; *Leilão de arte não intencional*, de Artur Matuck; *A arte como jogo*, de Paulo Bruscky; *Acabou?*, de Eduardo Barreto; *O pior espetáculo da terra*, de Edgard Ribeiro.

O próximo capítulo – Performances Ponkã –, proposta apresentada em 17 capítulos diferentes de Urbano, personagem vivido por Paulo Yutaka que, a cada dia, recebia um convidado. Roteiro: Paulo Yutaka. Direção: Seme Lufti. **Capítulo 01:** *Moreno claro*. Elenco: J. Violla e Banda Bandrix (20/10/1984). **Capítulo 02:** *Acordes do acordo*. Elenco: José Celso Martinez Corrêa. *José Celso Martinez Corrêa não pôde ir e o pessoal tratou performaticamente de bolar um capítulo extra da novela: Kodomo no Koto*. Roteiro e direção: Milton Tanaka e Cláudio Creti. Elenco: Milton Tanaka, Afonso Roberto, Sandra Negretti e Eliana Floriano. *Performance musical: Hector Gonzáles* (21/10/1984). **Capítulo 03:** *A mulher-fantasma*. Elenco: Celina Fujiri e Felícia Ogawa. *Performance curta, com Graciela de Leonnardis. Poeta romântico*. Roteiro: Carlos Barreto. Direção: Celso Saiki. Elenco: Graciela de Leonnardis, Paulo Garcia e Medianeira Amodeo (24/10/1984). **Capítulo 04:** *Neo nazi*. Elenco: Seme Lufti e alunos da Escola Macunaíma: Fred, Célia, Gisele, Cris, Ernesta e Zeca. *Kodomo no Soto* (25/10/1984). **Capítulo 05:** *Jane das selvas*. Elenco: Cláudia Alencar e Graciela de Leonnardis. *Relações afetivas*. Roteiro e direção: Ana Lúcia Cavalieri e Carlos Barreto (26/10/1984). **Capítulo 06:** *Os defeitos do homem*. Elenco: Vicentini Gomes. *Kodomo no Soto. No domingo Deus descansou*. Elenco: Carlos Barreto, Graciela de Leonnardis e Paulo Garcia (20/10/1984). **Capítulo 07:** *Gólen*. Elenco: Milton Tanaka. *Rock I*. Roteiro e direção: Hector Gonzáles. Elenco: Hector Gonzáles, Graciela de Leonnardis, Carlos Barreto, Paulo Yutaka, Cidão e Júnior (20/10/1984). **Capítulo 08:** *O lavador de pratos*. Elenco: Tato Fisher e Rosi Campos. *Era uma vez (Os três porquinhos)*. Autor e direção: Celso Saiki. Elenco: Ana Lúcia Cavalieri, Carlos Barreto, Celso Saiki e Graciela de Leonnardis (31/10/1984). **Capítulo 09:** *Café forte*. Elenco: Seme Lufti, Célia Watanabe, Ana Lúcia Cavalieri, Paulo Garcia e Banda Bandrix. *Concerto performático*. Elenco: Marcos Antonio Cancelo, Gunther H. W. Pusch, Graciela de Leonnardis, Hector Gonzáles e Madalena Bernardes (1^ª/11/1984). **Capítulo 10:** *Repartição*. Elenco: Fábio Namatame, Gisela Arantes, Edu Marques e Eli Daruj. *Era uma vez (Os 2 irmãos João e Maria, e Assalto ao açougue)*. Elenco: Celso Saiki, Carlos Barreto, Ana Lúcia Cavalieri, Paulo Garcia e Grupo Pessoal do Poente: F. Gonçalves, Gisa Rey e Marcos Marcel (2/11/1984). **Capítulo 11:** *Tela de vidro*. Elenco: Carlos Takeshi, Celina Fujii e Ivald Granato. *Re-lações afetivas*. Elenco: Ana Lúcia Cavalieri, Carlos Barreto. *Poeta*

romântico. Elenco: Carlos Barreto (3/11/1984). **Capítulo 12:** *Ao piano*, com Cida Moreyra e Caio Fernando Abreu. *Era uma vez (Strip-tease às avessas)*. Autor e direção: Celso Saiki. Elenco: Ana Lúcia Cavalieri e Celso Saiki. *Kodomo no Koto* (4/11/1984). **Capítulo 13:** *Tony Walter*. Elenco: Pituco e Paulo Afonso. *No domingo Deus descansou* e *Rock II* (7/11/1984). **Capítulo 14:** *A cigarra*. Elenco: Celso Saiki. *Performance curta*. Elenco: Carlo Barreto e Celso Saiki (8/11/1984). **Capítulo 15:** *7 Quedas*. Elenco: Lucila Meireles, George Schlesinger, Isabel Silveira e Luiz Roberto Galizia. *Era uma vez (Assalto ao açougue, A dança das bundas)*. *Poeta romântico* (9/11/1984). **Capítulo 16:** *Lírica Marta*. Elenco: Mira Haar e Fernando Duarte. *Era uma vez (Sodoma)*. Criação: Celso Saiki e Carlos Barreto. Elenco: Ana Lúcia Cavalieri, Carlos Barreto, Celso Saiki e Grupo Pessoal do Poente: Fernando Gonçalves, Gisa Rey e Marcos Marcel. *Kodomo no Koto* (10/11/1984). **Reprise do capítulo 09.** *Re-lações afetivas*. *Era uma vez (Os três porquinhos)* (11/11/1984). **Reprise do capítulo 11.** *Strip-tease*. *Kodomo no Koto* (14/11/1984). **Reprise do capítulo 03.** *Re-lações afetivas*. *Era uma vez (A dança das bundas, Os três porquinhos, Os 2 irmãos João e Maria)* (15/11/1984). **Reprise do capítulo 13.** *Era uma vez (Sodoma)*. *Poeta romântico* (16/11/1984). **Capítulo 17:** *Vizinhos*, com Carlos Moreno. *Era uma vez (A dança das bundas, Assalto ao açougue e Os 2 irmãos João e Maria)*. *Kodomo no Koto* (17/11/1984). **Reprise do capítulo 07.** *Re-lações afetivas*. *Poeta romântico* (18/11/1984). **Capítulo final.** Elenco: Maria Alice Vergueiro, Robson Borba e Banda Bandrix. Retrospectiva das performances. Teatro Experimental Eugênio Kusnet. *Tempestade em copo d'água* (1987). Roteiro: Paulo Yutaka. A partir da direção de Luiz Roberto Galizia. Direção musical: Hector González. Músicos participantes do espetáculo como atores: Alcides Trindade, Graciela de Leonardis e Hector González. Dançarino: Milton Tanaka. Elenco: Ana Lúcia Cavalieri, Carlos Barreto, Celso Saiki, Graciela de Leonardis, Hector González, Paulo Yutaka e Sérgio Silva. Teatros Maria Della Costa, Brasileiro de Comédia (Sala Assobradado), Experimental Eugênio Kusnet e alguns espaços de representação.

O carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, bastante saudado em São Paulo, é outro grupo significativo que transita com expedientes de pura performatividade. A trupe irreverente, com obras sempre criadas de modo coletivo, apresenta vários espetáculos na cidade: *Aquela coisa toda* (1980). Teatros Ruth Escobar e Alfredo Mesquita; *O espírito da coisa*, produzido por integrantes remanescentes do grupo (1986). Teatro do Bixiga e Café Piu-Piu; *A farra da terra* (1982, 1983). Teatro FAAP e Sesc Pompeia.

Na década de 1980, de modo mais sistemático, motivo pelo qual o evento Urdidura da *Performance* homenageia Renato Cohen, o nome *performance* aparece para nomear espetáculos teatrais – de modo a distingui-los de *happenings* –, e o diretor talvez tenha sido o primeiro a produzir obras e a usar o conceito em suas encenações. Renato Cohen, que nomeia o intérprete como *performer*, apresenta os seguintes espetáculos na década de 1980:

- *Tarô-rota-ator* (1984) – texto, pesquisa e criação, com coordenação de Renato Cohen, apresentado pelo Grupo Estação da Luz (criado por Cohen). Criação musical: Armando Chuh. Iluminação: Paulo Almeida. Figurinos: Beatriz Bianco. Cenotécnica: Alberi Lima. Sonoplastia: Javier Rodrigues. Marionete: Esther Fingerman. Máscara Nô: Donato Velleca. Elenco: Sérgio Esteves, Ângela Barros, Alberi Lima, Beatriz Bianco, Meire Nestor, Nello Landi e Renato Cohen. Espaço Madame Satã.
- *Espelho vivo* (1986-87) – *performance* criada pela Orlando Furioso Companhia de Teatro. Texto e direção: Renato Cohen (a partir das obras de René Magritte). Coreografia: Lali Krotoszinski e Renato Cohen. Vídeo e *slow-scan*: Arthur Matuck e Renato Cohen. Holografia: Moysés Baumstein. Instalações: Ana Britto. Ator em *video slides*: Sérgio Farias. Elenco: Lali Krotoszinski, Beto Martins, Maurício Femazza e Meire Nestor, apresentada no Espaço Flávio Império e Centro Cultural São Paulo (Sala Jardel Filho), Centro Cultural São Paulo (Sala Expressão Nova), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e Pavilhão da Bienal.
- *Aktion performance* (1989) – *performance* com coordenação de Artur Matuck e Renato Cohen. É um espetáculo de conclusão final de curso, apresentado em 28/3/1987, na Oficina Cultural Oswald de Andrade. *Arte performance: processo de consciência* – concepção e direção de Renato Cohen, com apresentação na Biblioteca Mário de Andrade.

Com a divulgação do nome e dos expedientes que caracterizam a nova manifestação, vários espetáculos mesclam interpretação, dança, com acentuado apelo às artes visuais, à música, à linguagem circense. *O percevejo* (1983), de Vladimir Maiakóvski, com direção surpreendente de Luís Antônio Martinez Corrêa, cumpre temporada no Sesc Pompeia. Fruto de um processo de oficina, cuja proposta atinha-se às influências do teatro de Bob Wilson (para quem o texto tem de entrar em conflito com a cena), Emílio Di Biasi escreve e dirige o espetáculo *O tempo e a vida de Carlos e Carlos* (1987), tomando por base *The life and times of Joseph*

Stalin, rebatizado pela censura, para as apresentações em São Paulo (1974), como *A vida e a obra de Dave Clark*. O espetáculo é apresentado em temporadas nos Teatros Sérgio Cardoso e João Caetano.

No processo de produção e de divulgação da *performance*, o Espaço Madame Satã, particularmente no evento Mostra de Novíssimos Diretores do Teatro Contemporâneo do Espaço Madame Satã, tem papel significativo tanto na apresentação das obras quanto na discussão sobre elas. Vários são os espetáculos ou eventos especificamente com o nome de *performance*. Dentre as obras com alguma informação coletada em diversas fontes de pesquisa podem ser destacadas: *Acordes* (1986), a partir de texto de Bertolt Brecht, apresentada no Teatro Oficina. No espetáculo, o diretor Zé Celso perguntava ao público se deveria ou não aceitar os 500 milhões de Paulo Salim Maluf para a reconstrução do Teatro Oficina. A híbrida *Acto/Ação* (1987), com texto e direção de Emilie Chamie, apresentada no Bodega Bay, com os atores e bailarinos Maurício Ferrasa e Dagmar Dornelles. *Os alces* (1986) – texto, direção e interpretação de Arthur Kohl e Renato Hellmestierno. Espaço Off. *Ananases no champagne* (1986) – *performance* de Annie Percec. Música de Ricardo Savero. Teatro do Bixiga. *Antes tarde do que nunca* (1987) – textos a partir de poemas de Oswald de Andrade e leitura de obra de Consuelo de Castro, com direção de Myriam Muniz. Elenco: Maricene Costa, Ná Ozzetti, Suzana Salles, Regina Braga e estudantes de cursos ministrados por Myriam Muniz. Centro Cultural São Paulo. *Ator à toa* (1985) – colagem de textos e interpretação de Mauro Ferraz. Estação Paulista. *Boca aberta* (1985) – apresentada pelo Grupo Grito, com direção de Carlo Jacomelli. Elenco: Wellington Duarte, Pierre Peres, Elisa Sumi Andrade, Wagner Menegari, Eliana Santana, Sérgio Tavares e Valéria Cano Bravi. Estação Paulista. *Boia-fria* (1986). Elenco: Elias Andreato e Jussara Moraes. Sesc Pompeia. *Cabaré do gato* (1985) – texto, direção e interpretação de Maria José de Carvalho, na própria casa da artista (localizada no bairro Ipiranga). *Cabaré Satã* (1985) – organização de Hector Gonzáles. Elenco (Grupo Lili W. e Grupo de Arte Ponkã): Paulo Yutaka, Robert, Graciela de Leonnardis, Wilson José, Cláudio Willer, Theo Werneck, Paulo Garcia, Júlio Sárkány e Alice Kaijomi. Espaço Madame Satã. *Cena de Hitler* (1985), compreendendo *Hicso*, *Sodoma*, *A dança das bundas* e *Macacos*, obras apresentadas pelos grupos O Pessoal do Poente e XPTO. Espaço Madame Satã. *Cinzas de verão* (1985) – criação coletiva do Grupo Mertup. Direção: Laerte Mello. Elenco: Rogério Favoretto, Roberto Marchetti e Malu Botalho. Sesc Pompeia. *A construção* (1983) – criação de Paulo Yutaka, Hector Gonzáles

e Graciella de Leonnardis. Espaço de Arena da Pinacoteca do Estado. *A construção*: Pierrô em três atos (1985) – roteiro e direção de Paulo Yutaka. Elenco: Paulo Yutaka e Celina Fujii. Teatro da Cultura Inglesa. *Cria geração* (1986) – adaptação livre da peça *Quarto de empregada*, de Roberto Freire. Participantes: Cleide Paes, Luiz Pazzini e Walter Lima. Teatro do Bixiga. **Obs.**: A *performance* era apresentada entre as duas sessões da peça *Giovanni*, aos finais de semana. *Defeitos cônicos* (1984) – elenco, texto e direção de Go, Arnaldo Antunes e Ariana Freire, com apresentações na Pinacoteca do Estado. *Diretas já já* (1989) – de Glória Horta. Direção e figurinos: Adélia Sampaio. Participação especial de Almir Lopes. Grupo Espaço Raisal. *Dupla especializada* (1986) – de Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta. Teatro Funarte (Sala Guiomar Novaes). *Eletroperformance* (1985) – *performance* inserida na programação da 18ª Bienal Internacional de São Paulo. Com Guto Lacaz, Cristina Mutarelli, Javier Borracha e Nenê Lacaz. Auditório do Museu de Arte Contemporânea – Pavilhão da Bienal. *Eu era Branca de Neve, só que derreti* (1987) – Lala Deheinzelin. Música: Grupo Marzipan. Espaço Viver. *Excursão* (1987) – de Marcelo Mansfield, Lala Deheinzelin e Grupo Harpias e Ogros. Elenco: Luis Roberto Lopreto, Marcelo Mansfield, Lala Deheinzelin e outros. Ponto Chic – Fundação Bienal (22/2/1987). *Harpias e Ogros* (1986) – produção, direção e elenco: Grupo Harpias e Ogros, com Giovanna Gold, Grace Giannoukas e Ângela Dip. Espaço Madame Satã (31/3/1986). *Homenagem a Samuel Beckett* (1986) – *Happy days*. Elenco: Grace Giannoukas, Erick Passos e Paulo Yutaka. O vídeo *Peças em jogo*, com o Grupo Metairon. Espaço Madame Satã. *Gôndolas do Tietê* (1986) – 12 quadros com *performances*, música e dança, com textos de Ângela Dip. Direção: Grupo Harpias e Ogros e Toninho Neto. Elenco: Ângela Dip, Giovanna Gold e Grace Giannoukas. Participações especiais: Marcelo Mansfield e Haroldo Arruda. Espaço Off – Sala Jardel Filho. *Nas gôndolas da Tietê I* (1987) – criação do Grupo Harpias e Ogros. Elenco: Ângela Dip, Grace Giannoukas e Marcelo Mansfield. Espaço Off. *Nas gôndolas da Tietê II* (1988) – criação de texto e direção coletiva: Ângela Dip, Marcelo Mansfield e Toninho Neto. Elenco: Grace Giannoukas, Ângela Dip e Marcelo Mansfield. Espaço Off. *Nem Mozart, nem Bowie* (1985) – criação de Hector Gonzáles. Elenco: Grupo de Arte Ponkã, com Paulo Garcia, Jean Pierre Kalestrianos e Luiz Brito. Espaço Madame Satã. *Nervus Rushimianus* (1989) – criação de Fran Bogdzevicius e Mica Borges. Rose Bom Bom. *Os olhos verdes da neurose, Senhor X e O eixo das funções* (1987) – criadores e intérpretes: Simone Grande em *Os olhos verdes da neurose*; Jorge Schutze em *Senhor X*;

Jaqueline Obrigon e Davis Bruno em *O eixo das funções*. Espaço Alquimia. *Out of África* (1986). Direção: Paulo Alves. Elenco: Ana Lúcia Barroso e Anna Paula Zétola. Bar Boite Malícia. *Performance (Sem título)* (1987) – criação do Grupo Harpias e Ogros. Intérpretes: Ângela Dip, Grace Giannoukas e Marcelo Mansfield. Singapore Sling (Bar). *Performance* (1987) – texto, direção e interpretação: Ricardo Barreto e Sérgio Martins. Grupo Agentes da CIA (Central de Ideias Criativas). Centro Cultural São Paulo. *Performance* (1984) – texto, direção e atuação: Guto Lacaz. Teatro Procópio Ferreira. *Performance* (1987) – texto e interpretação: Ricardo Barreto e Sérgio Martins. Centro Cultural São Paulo. *A pororoca* (1984) – criação coletiva orientada e dirigida por Luiz Roberto Galizia. Elenco: Maria Alice Vergueiro e Magaly Biff. Teatro Aliança Francesa e Espaço Madame Satã. *O porteiro* (1986) – monólogo de Macbeth, com Décio Pinto. Direção: Nezito Reis. Música: Tato Fischer. Teatro do Bixiga. *Psicodrama das eleições 86* (1986) – criação, coordenação e atuação de Regina Monteiro, Vânia Greller, Anita Malufe, Manoel Mascarenhas e Stella Sá Moreira. Câmara Municipal. *Quatro e sim* (1987) – mímica performática com interpretação de Arthur Kohl e Júlio Sárkány. Música: Grupo Marzipan. Espaço Viver. *Quexerxe truve* (1985). Direção: Myriam Muniz. Sesc Pompeia. *Rimbaud* (1987) - criação e atuação de Luís Roberto Lopreto e Lala Daheinzelin. Pavilhão da Bienal. *Rio de Janeiro em surto* ou *Os cariocas* (1987) - criação dos integrantes dos grupos. Direção geral do evento: Isabela Socchin. Grupos: Dissritmia (direção: Luise Cardoso); Intrépida Trupe; Crika Ohana. Apresentações-solo: Debby Crowald, Catarina Abdala e João Brandão. Espaço Mambembe. *Ronda da luxúria* (1986) – *performance* com personagens de Nelson Rodrigues e Arthur Schnitzler. Roteiro: Alberto Guzik. Direção: Myriam Muniz. Elenco: Emílio Alves e Helena Bastos. Espaço Off e Centro Cultural São Paulo (Sala Jardel Filho). *Saúde* (1984) – criação e apresentação com integrantes do grupo de teatro-dança Tesouro da Juventude, a partir de textos de Antonin Artaud. Teatro São Pedro. *Seis personagens à procura de Godot* (1986) – evento em homenagem a Samuel Beckett, apresentando *performances* com jogos e brincadeiras com o público. Restaurante Pirandello. Como prêmios, os que conseguissem se destacar ganhavam ingressos para o espetáculo *Katastrofé*. *Semana de Arte Performance* (1984). *Catarsográfica* – criação coletiva, com Artur Matuck. *Concerto tradicional, composição musical*, de Emanuel Pimenta e Dante Pignatari. *Pugnar radical*. Elenco: Hudinilson Jr. e Cláudia Alencar. *La estrutura del rito*, com Andrés Guilbert. *Yugen (Aura)*, de Fernando Zarif e Emanuel de Melo

Pimenta. *Pane*, com Osmar Dalio. *Isabelle e Estranha descoberta acidental*, de e com Guto Lacaz e Rafic Farah. Centro Cultural São Paulo. **Obs.:** Debate com todos os artistas performáticos em 12/11/1984. *Sem rótulo* – texto: Bornes. Elenco: Seme Lufti e Berenice Raulino. Música: Renato Lemos (violoncelo). Espaço Madame Satã. *Serata futurista* (1985). Direção: Luiz Fernando Ramos. Coordenação: Hector Gonzáles. Apresentação: Wilson José. Elenco: Ana Maria Braga, Aderval Borges, Cassiano Sydow Quilici e outros. Espaço Madame Satã. *SP em surto* (1986) – proposta a partir de ideia de Grace Giannoukas (Grupo Harpias e Ogros). *Roteiro – Palco*: Cláudia Wonder, Corcunda e Coga. *Saguão*: Emile (Luis Lopreto), Galã (Marcelo Mansfield), Carlito Continú, Rapunzel (Giovanna Gold), Sax (Gilles Eduard), Madeleine (Grace Giannoukas). *Palco*: Julinho e Arthur (Júlio Sárkány e Arthur Khol), Lala e Luni, Defunto, Pesadelo, Marilyn e Maggy (Paulo Gandolfi e Lucienne Adami). Klaus Nomi. Parabéns (Marcelo Mansfield), Luni e Marisa Orth, Dublagem (Kaique Antunes), Emile e Galã (Marcelo Mansfield e Luiz Lopreto), Jack (Lucienne Adami e Paulo Gandolfi). *Praia* (todos). Participaram do evento: Grupo Luni, Grupo Harpias e Ogros, XPTO e outros integrantes das áreas de teatro, mímica, música e artes plásticas. Espaço Mambembe. *Talvez um beijo na boca* (1986). Criação: Fábio Cimino. Participação especial: Gustavo Suarez. Espaço Madame Satã. *Tetro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*. Texto: Bertolt Brecht, Kurt Weill, Cacá Rosset e Luiz Roberto Galizia. Direção: Cacá Rosset. Elenco: Cacá Rosset, Cida Moreyra e Luiz Roberto Galizia, 1982. Museu de Arte de São Paulo, Centro Cultural São Paulo e Sesc Pompeia. A primeira versão, de 1977, apresentou-se no porão do Teatro Oficina. A terceira versão foi apresentada no Sesc Pompeia (1983), no evento *14 Noites de Performances*. *O teatro que vi na Europa* (1983). Texto: Miguel de Almeida. Elenco: Ivald Granato, Laís Machado e Cláudia de Alencar. Carbono 14 (Sala Parangolé). *Utopicamente S.O.S.* (1986). Concepção e atuação: Fábio Cimino e Gustavo Soares. Espaço Madame Satã. *Vagos, viagens e encontros* ou *Helena e os marinheiros* ou *Cinzas de verão* (1986) – inspirado na obra poética de Markos State. Criação: Tom Will, com quadros de criação espontânea a partir das experiências do grupo com sonhos e poemas surrealistas. Direção: Robson Camargo. Assistência de direção: Laerte Mello. Coreografia: Lu Botelho. Cenografia e figurinos: Andre Cantú. Elenco: Grupo de Teatro Universitário Martup (Faculdade Marcelo Tupinambá), com Dione Leal, Lu Botelho, Sonia Francine, Paulo Federal, Pacheco Pacheco, Laerte Mello, Malu Botalo, Roberto Marchetti e Tom Will. Auditório da Faculdade Marcelo Tupinambá, Teatro Paulo Eiró, Teatro João Caetano. *Viagem* (1984) –

criação em 7 atos com idealização de Serkis Kaloustian. Direção corporal: Ciça Teivelis. Elenco: Niltão Oliveira, Helena Teivelis e Vânia Maria de Carvalho Alves. Centro Cultural São Paulo².

Dos períodos mencionados, passando pelos destaques apontados até a década de 2010, várias *performances* têm acontecido. Mesmo que se desconfie de tudo o que existe nessa espécie de moda, cujo paroxismo de diversos expedientes pode ser encontrado no chamado teatro pós-dramático, é preciso lembrar que, na cidade de São Paulo, são quase dois espetáculos estreados por dia (em espaços mais tradicionalmente auferíveis). Como as *performances* se transformaram praticamente em uma “febre”, de altíssima temperatura, motivo pelo qual muitas delas são quase epifânicas, difícil encontrar registros sobre a produção. De qualquer modo, sabe-se que o teatro hoje, seja ou não performático, com ou sem performatividade, tem sido praticado em todo canto: em espaços tradicionais ou não de representação; em mostras de uma companhia ou em mostras coletivas, realizado nos mais diversos e afastados bairros da cidade. A produção teatral, ou pelo menos parte dela, tem sido documentada em papel, áudio e vídeo: por meio de documentários, de registros de cenas, pela gravação do espetáculo ou do evento estético. Seminários, encontros e fóruns dos mais diversos aspectos e amplitudes têm sido desenvolvidos por entidades e pelos próprios grupos, contribuição valiosa para a discussão e o entendimento referente à pluralidade de ações em curso, inclusive as práticas performáticas.

Dizem, e é uma afirmação parcialmente arbitrária, que São Paulo é a cidade do teatro, que é a cidade da *performance*, que é a cidade do grafite. São Paulo é uma megalópole. Por essa razão, nela tudo se potencializa. Concernente à produção teatral, há diversas motivações e conquistas objetivas que ajudaram a promover o estado geral de “explosão da atividade teatral”. Dentre elas, podem ser mencionadas a articulação entre diversos tipos de patrocínio e a militância incansável de parte de seus artistas. Dos patrocínios, particularmente aquele que atende ao sujeito histórico “teatro de grupo”, é preciso destacar a Lei Municipal n.º 13.279/2002, que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A Lei, que decorre dos processos de luta e de organização do “movimento” Arte Contra a Barbárie, garante anualmente a, no máximo, 30 coletivos da cidade a possibilidade da pesquisa radical e continuada e o direito de “viver do teatro”. Pelo fato de a Lei estimular a

² Mais detalhes acerca das montagens apresentadas, confrontar MATE, 2011.

radicalidade dos experimentos, inúmeras criações não mais têm cabido no teatro de caixa. Com os processos de aprofundamento, há uma revisitação permanente à dramaturgia textual e àquela da cena: a performatividade e a hibridização dos espaços de representação têm levado os artistas a ter contato e potencializar sua relação com o público. Os experimentos performativos, portanto, e não se trata de paradoxo, têm retirado o teatro de certo ensimesmamento histórico (concernente à caixa) e reestabelecido seu potente e deslimitado caráter aurático.

De modo adverso ao que muitos pensam, a Lei de Fomento não é um privilégio, mas sim fruto de um acirrado processo de luta e de disputa pela militância dos artistas. Vladimir Maiakóvsky, em seu poema *E então, que quereis?*, afirma que “[...] o mar da história é agitado”. A luta de Davi contra Golias (aqui representada pelos criadores e o mercado) também pode representar uma alegoria e uma vitória tática dos sujeitos, que lançam mão de todo tipo de proposição performativa contra os Estados ditos democráticos.

Próximo à finalização, principalmente pelo fato de a *performance* representar tendencialmente um território de trabalho de vários sujeitos isolados, tantas vezes ególatras e com dificuldade de relacionamento em grupo, é fundamental prestar atenção à fala e conduta de mestres. Anatol Rosenfeld, em seu texto *Individualismo e coletivismo*, aponta:

Um dos problemas que hoje parece preocupar a consciência de amplos círculos de forma aguda é o do sufocamento do indivíduo pela civilização moderna. É evidente que semelhante problema só poderia manifestar-se com intensidade numa civilização que atribui valor extraordinário à individualidade, à autonomia e aos direitos do indivíduo. [...] O próprio surto “laboratórios de criatividade”, enquanto demonstra o anseio de auto-expressão individual, parece confirmar ironicamente a padronização, não só pela multiplicação em série e pelos modismos desses instintos, mas também pelo termo “laboratório”, que sugere manipulação, tecnicismo e fórmulas. [...] Só uma pessoa extremamente obtusa poderia sentir-se satisfeita com o estado atual da nossa civilização. [...] Por um engano muito difundido chamam de racionalista um desenvolvimento que põe os resultados e produtos de uma inteligência meramente tecnológica e manipulatória a serviço de fins irracionais, que nada têm a ver com a razão. Confundem um intelecto analítico, altamente especializado, limitado por tapa-olhos, com o poder sintético da razão unificadora, tal como entendida por uma

longa tradição filosófica. [...]

Malgrado os receios dos movimentos anarcômicos contemporâneos, não há o mínimo perigo de que a razão venha a predominar nos próximos séculos. [...] Massas enormes, entre elas intelectuais, se mostram suscetíveis a uma credulidade que renega de bom grado tanto o intelecto como a razão e qualquer traço direto de espírito crítico. Abandonam-se com volúpia a um pensamento puramente analógico como, por exemplo, a mística eletrônica do McLuhanismo ou as credências primitivas, geralmente ligadas a interesses econômicos, como a astrologia, quiromancia, ao baixo espiritismo, à feitiçaria ou ao apelo irracional de seitas, ritos, comportamentos e vícios quase sempre de triunfal boçalidade (1993: 213-16).

Para finalizar, é importante dizer que não é a partir da perspectiva ególatra que se dá a verificação de tantas experiências significativas desenvolvidas na produção teatral, especialmente aquela apresentada na cidade de São Paulo pelos teatros de grupo. Buscando novas formas relacionais e outras qualidades de presença, múltiplos coletivos se inserem na história da encenação, arrebatando limites, espaços físicos, cânones consagrados e diversas proposições interventivas.

A performatização das formas teatrais na cidade de São Paulo (embora não exclusivamente nela) é realidade e fenômeno que transcendem os espaços fechados consagrados à representação. As cidades têm perdido a silhueta de um grande organismo vivo, repleto de rugas de passagem, para acolher, de modo comovido e partilhado, infindas experiências de transformação do indistinto ao praticado. Assim, mesmo inexistentes, múltiplas placas na cidade, em substituição às tradicionais “Homens trabalhando”, sinalizam: Estamos em *performance!*

Bibliografia consultada e indicada

- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Cooperativa, 2012.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HYDE, G. M. O futurismo russo. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- MILARÉ, Sebastião. *Batalha da quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MORAES, Marcelo Leite. *Madame Satã: templo do underground dos anos 80*. São Paulo: Lira Editora, 2002.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.
- POD MINOGA STUDIO. *A arte de brincar nos palcos sem pedir licença*. Coordenação editorial de Sílvia Fernandes. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2008.
- RIPELLINO, Angelo M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROSENFELD, Anatol. Individualismo e coletivismo. In: *Prismas do teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Perspectiva; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Fapesp; Hucitec, 2010.

II. Apontamentos sobre o evento *Estudos Teatrais e as Urdaduras da Performance*

O evento *Estudos Teatrais* é criado em 2008 por Mario Fernando Bolognesi, tendo como tema geral *Persona & Personagem*. Alexandre Mate e José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez coordenaram o evento em julho de 2010, com o tema geral *Dramaturgia: as tessituras da cena*. Mate, em julho de 2011, coordenou a terceira edição, tendo como tema geral *As Formas Fora da Forma* (passando pelo circo-teatro, teatro de revista, teatro de feira e teatro de rua)³. Em 2012, Alexandre Mate, Carminda Mendes André e José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez iniciaram as discussões sobre o novo tema – *performance* –, sugerido pelo primeiro deles. Para a composição dessa equipe, levou-se em conta o fato de, em ano anterior, a professora Carminda e o professor José Manuel terem coordenado o curso de *performance* e, também, por se dedicarem, dos pontos de vista teórico e educacional, ao assunto. Além disso, os três profissionais têm clareza quanto à amplitude de proposições e de possibilidades que o conceito abriga (de *performance* à performatividade), como também sobre a utilização, por número expressivo de grupos (não apenas de teatro) e de criadores, de expedientes direta ou indiretamente ligados às práticas e experimentações teatralistas. Some-se a isso, ainda, o fato de os estudantes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp), no curso de Licenciatura em Arte – Teatro, optarem, em seus experimentos práticos, pela teatralidade; pela partitura aberta; pelo trabalho com montagem, entendendo aqui sobreposição e justaposição de várias linguagens artísticas; por buscarem, não raras vezes, um caráter processional ou de deambulação, dentro ou fora do prédio onde se localiza o Instituto. Assim como para parte significativa da produção teatral paulistana, os estudantes do Instituto de Artes da Unesp também, sem grandes exageros, buscam a potência do trabalho teatral, performatizando seus experimentos e deixando a confortabilidade da caixa.

Dessa forma, a coordenação do evento, tendo em vista o formato adotado em anos anteriores, organizou os trabalhos em três manhãs e três tardes – as manhãs, para discussão a partir de exposição de palestrantes; as tardes, para demonstração de processos e para processo de experimentação. Relacionam-se, a seguir, as ações propostas ao longo

³ Detalhes de cada um dos eventos podem ser encontrados na *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, cujos números 1, 2 e 3 referem-se, respectivamente, a cada edição. Disponível em: <www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br>.

do evento, porque nem todos os seus participantes elaboram textos para figurar na *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*.

- 2 de julho, 8h30 às 12h, tema: *Processos e experimentos performáticos: da história ao corpo do intérprete*. Participaram da mesa os professores e criadores Cassiano Sydow Quilici (PUC-SP) – *A performance em um corpo sem órgãos*; Gilberto Icle (UFRS) – *Performance, performatividade e presença*; Lucio Agra (PUC-SP) – *Os processos de dinamização da performance na cidade de São Paulo*; José Manoel Lázaro de Ortecho Ramírez (IA-Unesp) – *Dramaturgias pós-narrativas*. Mediação de Lígia Borges, graduação e pós-graduação pelo IA-Unesp. No mesmo dia, de 14h às 16h, Miriam Rinaldi (PUC-SP) demonstrou e desenvolveu treinamento em *viewpoints*. Na sequência, de 16h às 18h, a performer Graziela Kunsch apresentou *Os processos de intervenção e experimentos, a articuladora e facilitadora de troca de experiências*.
- 3 de julho, 8h30 às 12h30, tema: *Procedimentos performáticos nas encenações contemporâneas*. Participaram da mesa a atriz e encenadora Gorgette Fadel (Companhia São Jorge de Variedades) – *Companhia São Jorge de Variedades: processo colaborativo e intervenções em espaços públicos*; encenador e professor José Fernando Azevedo Peixoto (Escola de Arte Dramática-SP, Teatro de Narradores) – *Quando o corpo ainda quer narrar: notas de trabalho para uma crítica da razão performativa*; autor e encenador Leonardo Moreira (Companhia Hiato) – *Procedimentos performáticos na construção dos espetáculos da Companhia Hiato*; ator e diretor Nelson Baskerville – *Procedimentos performáticos e colaborativos na construção de Luís Antônio-Gabriela*. Mediação: Alexandre Falcão (mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp). No mesmo dia, de 14h às 16h, Veronica Fabrini (Unicamp) apresentou relato sobre a montagem, pela Boa Companhia, do premiado espetáculo *Primus*. Na sequência, de 16h às 18h, Lúcia Romano (IA-Unesp) desenvolveu atividade prática enfocando experimentos de mulheres *performers*.
- 4 de julho, 8h30 às 12h30, tema: *Processos pedagógicos em performance: o professor-performer*. Participaram da mesa as professoras e *performers* Naira Ciotti (UFRN) – *O mestiço professor-Performer*; Carminda Mendes André (IA-Unesp) – *Artes como mediadoras de afetos*; Marianna F. M. Monteiro (IA-Unesp) – *Estética relacional e a festa do Boi no Morro do Querosene, em São Paulo*; e o professor-performer Marcos Bulhões (ECA-USP) – *Apontamentos*

sobre a performance no Brasil e a necessidade de aplicação e retomada dos conceitos antropofágicos. À tarde, de 14h às 18h, Marcos Bulhões desenvolveu experimento performático com estudantes do Instituto de Artes da Unesp.

Vale ressaltar que diversos palestrantes, tanto na explicitação conceitual quanto no relato de experiências, fizeram referência à questão do afeto, da paixão, da entrega demandada ao *performer* e ao ato performativo: exposição sem cordas ou cordões de segurança, atos de arrebatamento. Miriam Rinaldi, em seu texto, revela a dificuldade em definir determinados conceitos, tendo em vista as práticas serem reinventadas permanentemente. Lúcia Romano apresenta informações históricas sobre algumas questões e experiências ligadas ao estudo de gênero e explicita critérios de uma prática performativa, desenvolvida especialmente para o evento. Cassiano Sydow Quilici desenvolve reflexão acerca de como o conceito mais tradicional de ação se redimensiona nas artes performativas. Desse modo, como a *performance* não se constitui na condição de representação tradicional, mas sim como forma de intervenção na realidade, outra qualidade de presença se faz necessária. Lucio Agra discorre profundamente sobre a necessidade de a *performance* existir para (com)mover. Veronica Fabrini apresenta um relato de experiência emocionante sobre a criação do espetáculo *Primus*. Marianna Monteiro traça uma aproximação entre teorias e as festas populares, destacando a Festa do Boi, no Morro do Querosene, em São Paulo (SP). Naira Ciotti trata da questão do educador-*performer* e de seus diversos significados. Carminda-*performer*-André, defensora da tese segundo a qual cada aula é um ato performativo, no dia de sua fala, apresentou-se de pijama e destinou as folhas lidas do texto ao lixo. Gilberto Icle apresenta conceitos e revisita três espetáculos por ele dirigidos. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez apresenta conceitos, partindo do pressuposto de que o fenômeno teatral é, em si mesmo, performático, e que as práticas ditas pós-dramáticas levaram ao paroxismo tal pressuposto. Georgette Fadel conclui seu texto movida por intensa inquietação e paixão, afirmando-se em estado performativo. Thiago Vasconcelos apresenta texto fundamentado em relato extremamente significativo das experiências desenvolvidas pela Companhia Antropofágica. Nos procedimentos experimentados pelo coletivo paulistano, imbricando experiências estéticas e políticas, pode-se dizer que algo novo está a surgir das revistas de intervenção, realizadas com máquinas (carroças, bicicletas, triciclos em longas caminhadas). Luiz Fernando Ramos e Marcelo Lazzaratto atenderam ao convite que

lhes fiz para escrever sobre o assunto em epígrafe. Lazzaratto, que tem aprimorado teórica e praticamente o conceito prático “campo de visão”, apresenta um texto sobre a utilização de expediente técnico em linguagem – cujo procedimento, de certo modo, resulta em junção da performatividade e da *performance* –, em *Ifigênia* (2012). Com ampla e significativa produção teórica sobre o assunto, Luiz Fernando Ramos desenvolve interessante reflexão por meio de cotejamento entre certos expedientes tradicionais de espetacularidade e aqueles performativos e característicos da *performance*.

Assim como nas edições anteriores da *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, e considerando sua proposta editorial voltada para a reunião de documentos escritos, fotos e excertos de textos estéticos, o leitor terá acesso a um instigante processo de reflexão e de vivência, desenvolvido durante três dias nas dependências do Instituto de Artes da Unesp, em julho de 2012. Os textos, em tese, com alguns acertos de seus autores, decorrem dos encontros presenciais, e constam da publicação conforme “vieram ao mundo”, paridos por seus criadores. Os estilos são díspares, as extensões variadas, e, por vezes, as apreensões conceituais, quando comparadas, são quase contraditórias.

O primeiro aspecto importante, que não é pouco para quem se preocupa com a questão de gênero, refere-se ao número de participantes: nove homens e dez mulheres. Mesmo havendo mais mulheres no universo educacional nem sempre esses números se comparam. É bom deixar claro que as professoras, artistas e *performers* foram convidadas para o evento pela potência e destaque em seus fazeres. Desse modo, para concluir a informação concernente ao quantitativo, contamos com relatos assinados por quinze mulheres e nove homens nesta edição.

Uma novidade, e acredito que venha para ficar, é o registro escrito dos estudantes de pós-graduação, convidados a mediar as mesas de discussão: Lígia Borges, Alexandre Falcão e Milene Valentir escrevem textos referentes a cada dia de encontro e, por fim, elaboram uma apreciação coletiva. De certo modo, ainda ligado à participação dos estudantes no que se refere à composição da revista, são anexados, ao final, alguns relatos de experiências desenvolvidas no Instituto de Artes da Unesp com práticas escolares de encenação absolutamente performativas.

Por último, além das atividades apresentadas durante o evento, realizou-se a exposição *Renato Cohen: performance*, ritualização do instante, em reconhecimento ao seu trabalho pioneiro e de preservação de

memória, cuja idealização é de Alexandre Mate e curadoria de Stela Fisher. Constaram da exposição 15 cartazes (40 cm x 80 cm), em preto e branco, com fotos de suas principais direções. O texto de abertura da exposição é da professora Silvia Fernandes (ECA-USP), transcrito na última parte da revista.





Foto de Bob Sousa do espetáculo *Barafonda*, com coordenação de processo de direção de Patrícia Guiford, apresentado pela Companhia São Jorge de Variedades. No cruzamento de duas ruas (com o sinal vermelho às proibições), o grande coro, em função protagonista, presta tributos ao bairro da Barra Funda e à sua gente.