

COMO PODEMOS CLASSIFICAR AS CAMADAS DOS TECIDOS PERFORMATIVOS DA SOCIEDADE, DO PERFORMER E DA PERFORMANCE?

Cesar Huapaya (UFES)

GT:Estudos da Performance

Palavras-chave:Performance, ação-Visão, camadas dos tecidos performativos

Performance,camadas dos tecidos performativos

Os dispositivos dos *tecidos performativos*¹ de um grupo social possuem um jogo de linguagem própria, ele é uma grande *película efêmera*; nessas *películas* existem regiões e zonas. Os *tecidos performativos* podem ser classificados de: *íntimo, privado e social*. O *íntimo* está relacionado ao comportamento e ações do *performer* mergulhado em seu interior; o *privado*, no que diz respeito aos meus acontecimentos como *performer*, agindo sobre outros *performers*; o *social* seria a minha relação coletiva com o *performer* junto à sociedade na qual convivo.

Existe uma inter-relação entre o *íntimo, privado e público*. O *íntimo* entra no *público*, criando uma interferência, e o *público* revela o *íntimo*. Uma *performance* sempre será uma relação do *público* com o *íntimo* ou do *íntimo* com o *público*. Através do *íntimo* de uma *performance corporal*, o *performer* pode revelar toda uma violência política e social do *público*. Podemos identificar pelas posturas corporais e ações sociais, o escravo e o patrão. Os negros brasileiros trazem em suas partituras corporais toda a história de desumanização ocorrida no Brasil. Para iniciar qualquer estudo sobre *as práticas performativas* ou *artes performativas* são necessários estudos sobre as camadas dos *tecidos performativos* da sociedade analisada. Uma *performance* não remete somente a uma ação, mas também constitui-se em micro ações orgânicas e sociais. Nos *tecidos performativos* das *práticas performativas* brasileiras, algumas *práticas* transformaram-se em *artes performativas*. Podemos citar o carnaval das escolas de samba que se tornou um grande espetáculo organizado com a participação de cenógrafos, figurinistas e carnavalescos. Nos *tecidos performativos econômicos e sociais*, *as práticas e as artes performativas* se encontram, criando uma nova *performatividade*.

O tecido performativo do performer

O dispositivo do jogo do *performer* pode ser individual, em grupo e com o espectador. As vibrações sonoras, os cânticos e os sons, como atabaques, tambores ou outros instrumentos sonoros,

podem desencadear *impulsões orgânicas* variadas nos *performers*. O *gingado* da capoeira, do samba e do candomblé são habilidades *performativas*, um modo de revelar toda uma energia ou uma energética ao executar uma dança ou um drible. Podemos dizer que no samba, no futebol, como no candomblé e na capoeira, toda *ação performativa* possui um *gingado* e um *axé* que dá força através do vigor e da *impulsão orgânica* da *ação performativa* em execução.

A encenação de um espetáculo ou de um filme é a projeção do imaginário do criador. O *performer* projeta em seu objeto de criação ou *performativo*, um mundo próprio que ele imagina ou imaginou, projetando cores, desejos, formas, músicas, danças e pensamentos. Ao analisarmos um espetáculo ou um filme, estamos diante de umas *películas*: antropológicas, sociológicas, escatológicas, psicológicas e existenciais de um ser. Essa projeção é um ponto de vista particular do *performer*. A projeção do imaginário do *performer* em formas é um momento especial e único. Quando o espectador recebe a obra temos um novo criador, que interfere no *dispositivo* que foi condensado pelo artista ou *performer*.

Para analisar os *dispositivos do tecido* da *performance* e do *performer*, podemos adotar os estudos das técnicas de corpo e de descrição corporal do *performer* e da população. Estudando como eles fazem e como eles constroem sua história (Jean Bazin²). Os processos criativos e as reações *sinestésicas* do *performer* e do espectador são analisados, como também as *partições corporais*, orgânicas, rítmicas e as *impulsões orgânicas* (Grotowski³). É importante observar que a criação do *performer* sempre parte de seu *tecido performativo íntimo* em direção ao *tecido performativo da sociedade*. Nas minhas pesquisas antropológicas e criações *performativas* venho trabalhando os seguintes conceitos:

- 1- *A fabricação do tecido performativo social*, do imaginário, do político e do indivíduo nas *práticas performativas* e nas *artes performativas* (Eric Hobsbawm⁴ e Gérard Lenclud⁵);
- 1.2 - *As práticas performativas* e a experiência estética como interferência na existência quotidiana do *performer*;
- 1.3 - *As descrições dos movimentos energéticos e estéticos do performer nas artes performativas e nas práticas performativas* (os processos criativos do *performer*, as *práticas de espetáculos*, o espaço e o olhar do *performer espectador*, as *partituras orgânicas corporais e rítmicas*);
- 1.4 - *O corpo como unidades psicofísicas* (Wittgenstein);
- 1.5 - *As técnicas de corpo*, as descrições e concepções corporais dos *performers* e das populações ou civilizações e os conceitos filosóficos das *ações* do homem no mundo (Marcel Mauss⁶ e Jean Bazin);
- 1.6 - *Dramaturgias corporais, escritas e orais do performer* (os corpos biológicos, energéticos e criativos);

- 1.7 - O *som-corpo*, o ritmo, a *tonalidade* e a cor do corpo;
- 1.8 - As sensações *sinestésicas* e visuais do *performer* e do *performer-espectador* e os dois olhares;
- 1.9 - As *impulsões orgânicas* (Grotowski) nas ações do *performer*, os *pontos riscados* (do Candomblé e da Umbanda) e os atabaques (Cesar Huapaya);
- 1.10 - Os *dispositivos pulsionais e energéticos* (Lyotard) como *análise das ações* e os *tons corporais: dramaturgia-sonora-corporal* (Cesar Huapaya);
- 1.11 - Os pontos riscados e o triângulo corporal plástico do *performer*: os ritmos, gestos e gingados.

Os tecidos sinestésicos do performer e do espectador: o outro e as sensações

Para falar da obra de arte é necessário falar do tecido do *performer espectador*, não mais como ser passivo, ou simples receptor. O *performer espectador* hoje é construtor, criador, interlocutor e o novo autor que recria sua visão final da obra. O artista ao finalizar sua obra, perde os seus direitos, transformando-a em uma obra pública, onde todos os espectadores terão o direito de ler e reler de qualquer forma. Em todos os segmentos da arte encontramos essa interferência, que também ocorre nas *práticas performativas* populares como carnaval, congo, candomblé, folias etc. As artes visuais contemporâneas com seus salões e bienais colocam os espectadores no centro da obra e do espaço nas instalações. Segundo Wittgenstein⁷, todas as sensações das artes e do homem em ação são sensações *sinestésicas*, que se modificam de acordo com minha ação e minha posição corporal. Wittgenstein cita a música. Ao escutar um pianista, as minhas sensações de vibrações modificam-se e os meus comportamentos interferem na minha visão do tempo e do espaço. O espectador se coloca no lugar do maestro regendo a orquestra, do músico tocando o seu instrumento e do ator no cinema. No samba, a batida da percussão leva o *espectador - performer* a uma vibração corporal onde a música provoca vibrações corporais no *espectador-performer* que dança.

Na antropologia visual como na *performance*, alguns artistas e antropólogos trabalham o ponto de vista do *outro*⁸ como participante, o *outro* como personagem, a câmera como uma interlocutora, o ponto de vista da câmera e o olhar, o *personagem-performer* e o *outro*. O *outro* entra como *personagem-performer*, a encenação de Barba trabalha o espetáculo como *dispositivo* do espectador. Alguns espetáculos do Grupo Teatro Experimental Capixaba são umas interlocuções com as comunidades dos candomblés que participam como *performer* e o público como interlocutor da ação. A antropologia descreve esses diálogos nos *tecidos performativos* da seguinte forma:

- 1-Ponto de vista: O *outro* como *participante*;
- 2- o *outro* como *personagem-performer*;
- 3- a câmera ou o *ator-performer* como interlocutor;

- 4- A construção do discurso do encenador ou do cineasta;
- 5- O diálogo de exposições: o *outro* a câmera, a câmera e o *outro*, o *outro* como *participante* do filme ou da peça;
- 6-As formas de Narrações: visual, corporal, vocal, musical, a palavra do *outro*;
- 7- O *dispositivo* da encenação no *espectador-performer*, e do *espectador-performer* na encenação.

O *espectador-performer* faz um diálogo com a cena ou com o filme. O *outro* citado no filme ou no teatro é respeitando, tendo o seu ponto de vista valorizado. A forma como é realizada a descrição do filme ou da peça de teatro é que vai determinar o tipo de jogo de *dispositivo* do encenador ou do documentarista. Independentes de serem antropológicas, as encenações passam pelo *dispositivo* do *espectador-performer*, dando oportunidade ao seu olhar de manifestar-se.

Performance: Ação e visão

O que determina os rituais de performance contemporânea é a capacidade do *performer* ver e viver a *ação*. A *visão* é substituída pela *ação* no *tecido da performance* contemporânea. Segundo o antropólogo Piergiorgio Giacchè⁹, no teatro a *ação* é sacrificada pela *visão*, que possui o dispositivo (*teatro=visão*) $T=V$, no rito temos (*rito=ação*) $R=A$, na *performance*(*performance=ação*) $P=A$. O tempo da *ação* é substituído pela *visão*, no teatro e na performance e no rito a *ação* toma o lugar da *visão*. Ou seja, temos a participação do *performer* espectador na *ação*. Segundo Giacchè, o público é tocado pela *ação* e não pela *visão*. A *ação* espetacular que produz o espetáculo da *performance* e não a *visão*.

Na *performance* e na improvisação do Jazz a *ação performativa* do músico conduz a *ação* do *espectador-performer*. O público sente a vibração musical através da *ação performativa* do *performer-instrumentista*. O conceito de *ação* ocupa o seu lugar na sociedade contemporânea com o advento das mídias eletrônicas. O espectador não se contenta em ver, ele quer participar diretamente da *ação*. Como observa Hans Belting em *O fim da história da arte*¹⁰, não assimilamos mais a arte pela *visão* fixa emoldurada, mas sim, numa apresentação interativa do indivíduo com o coletivo.

A Internet, o vídeo, a TV, os computadores e jogos são formas de participação dentro de uma *ação* do *performer* nos *tecidos performativos* da sociedade. Os programas de TV tentam criar uma realidade onde o *performer* artista é substituído pelo *performer-espectador*, criando a ilusão no público, segundo a qual todos poderão um dia serem famosos. A TV entra no *íntimo* e no *privado* do espectador, a televisão digital caminha para uma interação onde o espectador pode intervir diretamente no filme e no programa. A Internet transforma todos os acontecimentos cotidianos do dia anterior em notícias com fotos e relatos. O *performer* contemporâneo torna-se o criador de seus próprios filmes, programações musicais, tevê, jornal, livro etc., criando uma programação própria

de acordo com o seu gosto, sua visão do mundo e seu tempo. O *performer* contemporâneo ocupa seu espaço nos *tecidos performativos íntimos e privados, substituído o conceito de visão estática para o de ação e movimento*. Tudo se move a 250 km por hora, na tela, no trem e nas conexões eletrônicas. As fronteiras do *íntimo*, do *privado* e do *social* são rompidas, restabelecendo uma nova ordem nesse caos da *performance* contemporânea.

1

Notas

¹Desenvolvi esse conceito em minha tese de doutorado na Universidade Paris VIII, França. Ver César Augusto Amaro Huapaya, *L'utilisation des matrices rituelles Afro-amérindiennes dans le processus créatif du Théâtre Expérimental Capixaba (Vitória, Espírito Santo, Brésil)*, Paris VIII, 2002.

²Jean Bazin. "Science des moeurs et description de l'action".*Actualites du Contemporain*, Le Genre Humain,nº35.printemps,2000,pp.33- 58.

³Richards Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (préface et essai de Jerzy Grotowski), le Temps du théâtre, Actes Sud, Académie expérimentale des théâtres, 1995.

⁴Eric J. Hobsbawm; Terence Ranger, *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro,Paz e Terra,1997.

⁵Gérard Lenclud, La tradition n'est plus ce qu'elle était ... Sur les notions de traditions et de société traditionnelle en ethnologie »,*Terrain*, 9, 1987,pp.110-123. Ver também de Gérard Lenclud, « Qu'est-ce que la tradition ? », in Detienne Marcel, *Transcrire les mythologies*, Paris, Albin Michel, pp.25-44.

⁶Ver Marcel Mauss, "As técnicas do corpo", *Sociologia e Antropologia*, tradução Paulo Neves, São Paulo,Cosac Naify,2003, pp.401-420. Marcel Mauss, *Sociologie et ethnologie*, Paris, PUF,1950.

⁷Ludwig Wittgenstein,*Leçons et conversations*, Paris,Gallimard, 2005 [1966].

⁸Ver Marc-Henri Piault, *Anthropologie et Cinéma*, Paris, Nathan,2000.

⁹Piergiorgio Giacchè, Palestra proferida na Universidade Paris 8, na França, no seminário de etnocologia de Jean-Marie Pradier em 2002.

¹⁰Hans Belting, *O fim da História da Arte*,tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo,Cosac Naif,2006,p.

Bibliografia

AMARO HUAPAYA, César Augusto, *L'utilisation des matrices rituelles Afro-amérindiennes dans le processus créatif du Théâtre Expérimental Capixaba (Vitória, Espírito Santo, Brésil)*, Paris VIII, 2002.

BAZIN,Jean, "Science des moeurs et description de l'action".*Actualites du Contemporain*, Le Genre Humain,nº35.printemps,2000.

BELTING,Hans, *O fim da História da Arte*,tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo,Cosac Naif,2006,

GIACCHÈ, Piergiorgio, Palestra proferida na Universidade Paris 8, na França, no seminário de etnocologia de Jean-Marie Pradier em 2002.

HOBBSAWN,Eric J.& RANJER,Terence, *A invenção das tradições*: Rio de Janeiro,Paz e Terra,1997.

MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*, tradução Paulo Neves, São Paulo, Cosac Naify, 2003.

PIAULT, Marc-Henri, *Anthropologie et Cinéma*, Paris, Nathan, 2000.

THOMAS, Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (préface et essai de Jerzy Grotowski), le Temps du théâtre, Actes Sud, Académie expérimentale des théâtres, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 2005 [1966].