

Fátima Nery, Jolanta Rękawek

Memória transcultural em cena: a performance Eles não querem nada do Grupo de Dança-Teatro da UEFS

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 17, 105-122

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Fátima Nery
Jolanta Rękawek

MEMÓRIA TRANSCULTURAL EM CENA: A PERFORMANCE *ELES NÃO QUEREM NADA* DO GRUPO DE DANÇA-TEATRO DA UEFS

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar o processo criativo do espetáculo *Eles não querem nada* do Grupo de Dança-Teatro da Universidade Estadual de Feira de Santana (Brasil), que se situa no campo artístico da *performance*. Empenhadas em observar o que esta ação artística provoca como ato, como ela contribui para construção das identidades, como se relaciona com o contexto e de que forma mobiliza a reflexão de uma comunidade, as autoras apontam a configuração de uma nova instância cênica, chamada de *memória transcultural*. Ela se constitui em cena a partir da memória corporal individual de cada *performer*, enraizada no contexto cultural brasileiro (baiano), que assimila e processa referências artísticas de outras matrizes estéticas como a polonesa, alemã ou estadunidense. Os corpos alterados pela *performance* se mobilizam não só durante a ação artística em cena, mas incorporam também no seu cotidiano as novas formas de se relacionar com a arte e o mundo, inspiradas na obra de Tadeusz Kantor e Pina Bausch e proporcionadas pelo processo criativo da *performance*.

Palavras chave: *performance*, *memória transcultural*, Brasil, Tadeusz Kantor, Pina Bausch

Title: Transcultural Memory on the Stage: the Performance *They Don't Want Anything* by the Dance-Theatre Group of the State University of Feira de Santana

Abstract: This article intends to analyse the creative process of the show *They Don't Want Anything* by the Dance-Theatre Group of the State University of Feira de Santana (Brazil), a production which may be located in the field of *performance*. Concerned to observe what this artistic action provokes as act, how it contributes to the construction of identity, how it relates to its context and mobilizes communal reflection, the authors point to the configuration of a new scenic instance, denominated *transcultural memory*. It is constituted scenically on the basis of each performer's individual corporal memory, rooted in the Brazilian (Bahian) cultural context, which assimilates and processes artistic references from other cultural matrixes such as the Polish, German or North American. The bodies altered by the performance mobilize themselves not only during the artistic action on stage, but also incorporate into their daily life new ways of relating to art and the world, inspired by the work of Tadeusz Kantor and Pina Bausch and realized through the creative process of *performance*.

Key words: *performance*, *transcultural memory*, Brasil, Tadeusz Kantor, Pina Bausch

Analisar um espetáculo denominado como uma *performance* implica a abordagem de um conceito muito amplo e problemático, que conta com um arsenal de acepções em várias línguas, delimitando fenômenos bem diferentes. A coreógrafa brasileira, Ciane Fernandes (2001), diz, por exemplo, que caminhando pelas ruas de New York, em 1990, se deparou com um aviso que dizia: “The performance starts at 8pm” e ficou cheia de expectativas e dúvidas a respeito do que aconteceria naquele lugar. Seria uma apresentação de vanguarda que talvez fosse abolir a separação entre dança e teatro? Para seu descontentamento, o aviso se referia apenas à exibição de um filme... (Fernandes 2001: 3).

Vale salientar que o termo *performance*, que chegou ao inglês através do francês – *parfournir*, como um derivado do latim *per-formare*, ou seja *realizar*, significa em inglês desempenho, atuação, funcionamento, ação, capacidade, representação teatral, execução musical, acrobacia, espetáculo. Antonio Prieto aponta que a diversa interpretação da palavra gerou a confusão de gêneros na hora de traduzi-la “de tal forma que *el performance* conhecido quase em toda Latino-América, na Espanha e na Argentina se denomina *la performance*” (1994: 56). Por conseguinte, as múltiplas acepções atribuídas à palavra *performance* originaram a proliferação de enfoques de estudo deste fenômeno até levar a uma desorientação ao respeito da sua definição (Browning 2001: 5-6). No meio da sua extensa trajetória transdisciplinar, a palavra *performance* adquiriu o significado artístico – *performance art*, ao ser aplicada às formas específicas da vanguarda como o movimento dadá ou o futurismo, que tentavam abolir as fronteiras entre a vida e a arte e entre as artes em geral (Fernandes 2001: 3). O termo *performance* se torna ainda menos nítido quando Richard Schechner (2003) aborda com *performance studies* os eventos dentro e fora do cotidiano, relacionados com várias áreas da vida humana como a arte, os negócios, a tecnologia, a vida íntima e interpersonal. Fernandes recorda, por outro lado, uma distinção importante entre *performance art* e *performing arts*, que se refere à artes cênicas em geral. Patrice Pavis, no seu *Diccionario do Teatro*, não ajuda a especificar o campo da *performance* e aproveita as utilidades da *performance art* para definir o termo *performance*, que pode ser entendido como *teatro de artes visuais* e que, para ele, é efêmero, carece de um acabado de produção e associa várias formas de arte como p. ex. artes visuais, teatro, cinema, dança, poesia ou música, entre outras. Pavis aproveita o termo utilizado por Schechner, *performance studies*, que, conforme ele, abordam várias manifestações culturais e espetaculares desde os ritos, as danças folclóricas, até os espetáculos de teatro, dança, mímica, teatro corporal e práticas ritualizadas da vida cotidiana (1999: 284). A perspectiva de Schechner destaca no ato performático seu caráter do comportamento comunicativo, inerente a várias formas rituais, cerimoniais, de costumes ou de troca de informação, nos quais a interatividade constitui o seu elemento essencial. De modo que qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado como se fosse *performance*, que, para Schechner, acontece entre a ação, interação e relação: ela se consuma num efêmero espaço do “entre”.

Reiterando essa ampla conotação, Diana Taylor (2003) destaca o papel da *performance* no processo de transmissão do saber e da memória social através de comportamentos corporais compostos por ações restauradas, mas que não se igualam em nenhum momento. E nesse processo de transmissão do saber, que não se fundamenta na palavra escrita, a *performance* pode ser entendida como a ação de um corpo que se organiza para

ser visto, mobilizando o gesto e a voz, importantes elementos que permitem a difusão do conhecimento entre os não letrados, quebrando um paradigma dominante na sociedade atual, orientada pela matriz estética européia, cujo exercício de poder se concentra na escrita de uma língua denominada culta em detrimento das formas orais e populares de comunicação (Ribeiro 2010). A tendência da sociedade atual do letramento, intrinsecamente ligada ao surgimento de novas mídias e o acesso fácil à escola, vem causando o *silenciamento* de pessoas que transmitiam o saber por meio da voz, do gesto e da interação, os chamados *contadores de histórias tradicionais* ou “*aedos*” pelos gregos, “*menestréis*” na Europa ou mesmo “*griots*” na África Subsaariana. Esse *silenciamento* dos contadores de histórias tradicionais está ligado não somente ao advento das mídias, mas também à falta de um ouvinte constituído de interesse e espontaneidade, aspectos fundamentais para veiculação da história, “[...] a partir de uma escuta polarizada vibrante e silenciosa” (Lima 2005: 75).

No Brasil, até meados do século XX, ainda era possível encontrar pessoas reunidas em casas, ou mesmo nas calçadas para ouvir uma história, uma imagem que já na década de 1960 era praticamente impossível de ser vista em toda a América do Sul. O processo de *silenciamento* dos contadores de histórias se iniciou nos grandes centros urbanos e se estendeu à zona rural através da chegada da televisão. Para superar o progressivo esquecimento, o contador de histórias tradicional busca hoje novas formas de continuar o ofício, na tentativa de adequá-lo às distinções do novo público de ouvintes e nesse contexto precisamente a *performance* pode fornecer novos recursos como uma alternativa à narração de histórias tradicional. A narração de histórias compatível com a sociedade atual pode recorrer a uma *performance*, na qual o corpo organizado para ser visto, perpetua uma prática espetacular, munido da multiplicidade das linguagens contemporâneas. A oscilação entre várias linguagens artísticas como dança, teatro, música, vídeo, etc., utilizadas pela *performance*, auxilia uma nova forma de contar histórias na contemporaneidade.



Fig. 1 Fragmento da *performance Eles não querem nada*, apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agosto 2011. Autora: Heloisa França.

E precisamente este foi o objetivo do Grupo de Dança-Teatro da Universidade Estadual de Feira de Santana (Brasil) que criou o espetáculo *Eles não querem nada*, em 2011, abordando as questões relacionadas com a escola e o ensino. Para os efeitos deste artigo, pretendemos analisar a *performance* do grupo, formado em 2011 dentro do Núcleo de Estudos da Espetacularidade da UEFS, observando o que ela provoca como ato, como interatua, como se relaciona com o contexto, em que medida ela contribui para a reformulação das identidades e que recursos utiliza para estimular várias dimensões de uma comunidade.

MEMÓRIA TRANSCULTURAL

O primeiro encontro, convocado para iniciar o processo criativo do espetáculo, causou em alguns integrantes, se não todos, uma sensação de estranhamento, pois não havia um texto com falas e personagens, não havia nem mesmo um roteiro a ser seguido. Os participantes foram convidados a contar apenas suas experiências pessoais em relação à escola, que foram registradas em vídeo. Deisiane Barbosa, uma das integrantes do grupo, comenta aquela sensação de estranhamento:

Na primeira reunião marcada, fiquei fustigada ao notar que a construção feita ali era algo que fugia do tradicional que eu conhecia. Deparei-me com um modo dinâmico de construir um enredo. [...] eis que me surpreendo ao perceber nas primeiras reuniões uma série de bate-papos registrados. (2011)

Surgiram vários depoimentos interessantes que mais tarde iriam se transformar em cenas, ideadas pela autora do roteiro, Jolanta Rękawek, polonesa, radicada no Brasil há 15 anos e desenvolvidas em cena por Frank Händeler, dançarino e coreógrafo alemão com a experiência em dança-teatro, radicado na Holanda. Durante o processo criativo, que durou mais de 200 horas de ensaios, aflorou a sintonia entre as experiências pessoais dos *performers* (que confessaram p. ex. o sonho de ser professores ou a humilhação sofrida na escola) e as referências artísticas de Tadeusz Kantor e Pina Bausch, aportadas por Händeler e Rękawek, que serviam de inspiração para configurar aquelas memórias individuais em cena.

O teatro de Tadeusz Kantor (1915-1990), um dos mais destacados representantes da vanguarda artística do século XX, autor do *Teatro da Morte*, foi apresentado para o grupo através de uma oficina chamada *Corpo, Transgressão, Criação*, ministrada por Händeler e Rękawek em 2010. Para os alunos, que provêm de um estado no nordeste do Brasil, chamado Bahia, foi o primeiro contato com a obra de Kantor, representada por *A classe morta* (1975), na qual os atores – abstraídos do tradicional código de interpretação, voltavam ao seu tempo de escola e como “zumbis”¹ buscavam a atenção para falar, com

¹ Conforme a opinião de Fátima Nery: “Coloco aqui essa expressão porque foi como avalei os movimentos daqueles atores em um primeiro contato”.

um gesto de levantar a mão, um gesto tímido, desesperado, envolvendo medo e expectativa ao mesmo tempo.

Esse gesto ia ser evocado em diversos momentos do espetáculo, configurado como um *collage* de imagens e situações em cena, aparentemente desconexas. Contudo, a influência de Kantor não se resume somente a ele, como podemos observar na cena que abre o espetáculo: a cena das cadeiras. Nesta fase inicial da *performance* vários participantes estão sentados nas cadeiras, executando partituras corporais inusitadas na medida em que o público vai chegando. Os *performers* exploram suas possibilidades de se relacionar com as cadeiras – esse objeto que está tão presente no processo de ensino – aprendizagem, típico da escola. A luz revela na escuridão um a um os corpos, executando as partituras individuais, porém sem revelá-los nitidamente. Em um determinado momento, após todos terem antecipado suas partituras gestuais de cenas posteriores, aos poucos os *performers* colocam as cadeiras em círculo e começam a levantar a mão devagar, depois aceleram o ritmo do gesto e gritam ansiosos: “Eu! Eu! Eu!”, até chegar ao ápice da gritaria para depois se dispersar correndo em direção a todos os lados do público. Só fica ao centro do palco um corpo que se mantém imóvel durante todo o tempo da ação cênica. Esta *performer* somente é retirada da cena após o início do monólogo da boca pintada de vermelho, projetado na tela, que coloca as interrogações instigantes, desencadeadas pela pergunta “Onde nós estamos de fato?”.



Fig. 2 Fragmento da *performance Eles não querem nada*, apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agosto 2011. Autora: Heloisa França.

A cena inicial da *performance*, construída a partir das partituras corporais com as cadeiras, é “uma cena de quebra, unificação, questionamento, desconcerto e preparação” (Barbosa 2011) e tem como função desorientar o público, induzi-lo à dúvida se teria ou não começado o espetáculo. O objetivo é justamente desnortear as pessoas que assistem a ação cênica, abolindo uma nítida separação entre a ficção e a realidade. É uma cena que causa se não estranhamento, pelo menos a curiosidade em quem a assiste, pois ela

expõe ao olhar uma inusitada interação com a cadeira, que oferece ao espectador o outro ponto de vista deste objeto, que não seja o antropocêntrico.

Neste sentido vale lembrar um exercício, proposto por Kantor num seminário, que ministrou em 1979, quando preparava o espetáculo *Wielopole, Wielopole* em Florência. Ele pediu aos alunos que improvisassem pequenas cenas com a cadeira, antes, porém, alertou-lhes nos seguintes termos:

Qual é o “estado” da cadeira? A cadeira simplesmente está. [...] Este objeto tem a sua existência – a cadeira pode pensar e ficar chateada se alguém sentar nela. Se alguém se surpreende com estas bobagens, isto quer dizer que ele não entende nada da realidade, da essência do objeto. Nós percebemos a cadeira do ponto de vista antropocêntrico, porém a cadeira possui o seu estado interior. [...] O que é um objeto em si? Para a atuação do ator é muito importante começar desde a mesma essência do objeto. (Kantor 2007: 28)

Sem ter conhecido a declaração de Kantor (que Rękawek descobriu só meses depois e mostrou para seu parceiro artístico), Händeler pediu um dia aos membros do grupo que explorassem através dos seus corpos a relação pessoal com a cadeira. Durante horas de ensaio todos eles tentaram perceber a cadeira não só como um objeto, no qual o ser humano senta habitualmente.

Numa tarde de exercícios a proposta era a seguinte: fazer uma pesquisa sobre a superfície de uma cadeira [a princípio no estilo da tradicional carteira escolar] e explorá-la, criar uma relação com ela, uma espécie de vínculo que permitisse uma interação de amor, carinho, ódio, desprezo, etc. (Barbosa 2011)

Os *performers* exploraram os mais diversos tipos de emoções e de situações, relacionadas com este objeto: alguns se levantavam sobre a cadeira, outros se deitavam nela, acariciavam, batiam, tentavam morde-la ou tiravam a camisa e vestiam a cadeira. Cabe esclarecer que não foi uma tarefa fácil para os membros do grupo. Era uma proposta artística que desafiava os habituais códigos corporais de agir no palco. A tal respeito comenta Alisson Nogueira, um dos integrantes do grupo:

No início era apenas estranhamento, não conseguia me entregar àquela prática tão estranha. Meu maior obstáculo foi esse medo, receio, eu não sei o que era, mas me prendia. Aos poucos pude perceber que havia mais possibilidades numa cadeira do que apenas sentar. [...] Meu corpo pude perceber que poderia haver uma relação diferenciada com a cadeira. (2011)

O desafio, que representou uma tarefa árdua, quase impossível de ser realizada, foi enfrentado e, pode se dizer vencido durante longas e laboriosas horas de ensaios, mostrando para os *performers* outra forma, distinta da tradicional, de funcionar em cena.

Lembro-me que tive sérios problemas com essa cena, pois eu não conseguia enxergar formas de estabelecer qualquer tipo de relação com a cadeira. Para mim, era somente



Fig. 3 A cena das cadeiras da performance *Eles não querem nada*, apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agosto 2011. Autora: Heloisa França.

um objeto que não me dizia muita coisa. Essa sensação de desconforto durou muitos encontros e na realidade eu fugia da cena das cadeiras. Por mais que tentasse, não conseguia encarar aquele objeto com naturalidade e por isso até pensei em desistir da cena, mas, para meu desespero, era sempre chamada a configurar a cena junto com os outros colegas. Sentia-me um verdadeiro “patinho feio” naquela história e a minha falta de habilidade chegava até ser engraçada algumas vezes [...]. Eu acreditava não ser possível fazer aquela cena, mas participei dela na apresentação e incrivelmente consegui naquele dia quebrar o encanto, ou melhor, a resistência e deixar me levar pela cena, pelo objeto que até então tinha me causado tanta dor de cabeça. Coloquei em prática na apresentação tudo que vi nos ensaios e que não tinha conseguido fazer e foi surpreendente, para todos e principalmente para mim, o meu desempenho. Posso descrever a sensação que tive com uma frase de Clarice Lispector “Eu romperei todos os não que existem dentro de mim”. Eu rompi esses “não” com a ajuda do grupo, com força de vontade e com o apoio dos professores Yolanda e Frank e atualmente essa cena é indispensável para mim no espetáculo. (Nery 2011)

Uma prática artística, advinda de outro contexto cultural, que no início causava estranhamento e desorientação, foi digerida pelos corpos dos *performers*, formados no contexto brasileiro (baiano), que descobriam através dela várias possibilidades cênicas, apontadas pela amplitude e a liberdade de ações, que oferece a *performance*. Deisiane Barbosa descreve a sua experiência com a cena das cadeiras da seguinte forma:

Segundo a minha interpretação, a proposta da cena era entender as cadeiras como incansáveis espaços de prostração de alunos, submissos em aulas, as quais tanto podiam criar encantos, como também enfadar, fazer dormir, assustar, criar expectativas. O ator e a cadeira deveriam unir-se para incorporar alunos que vissem

a educação e absorvessem cotidianamente doses de cadeiras e aulas e conhecimentos. [...] Apesar de raros desconfortos por conta da surpresa perante a novidade, persistiu a vontade de ir sempre adiante. Fui experimentando coisas e eis o triunfo e graça que é observar e explorar: percebi que de coisas tão simples [ou tão somente despercebidas] podem nascer inúmeras riquezas. [...] [A cena] Permitiu-me conhecer e explorar o meu próprio corpo e como poder expressar sensações, sentimentos e idéias através dos movimentos que faço usando-o. (2011)

A cena das cadeiras e outras, que a seguiram, causaram no seu processo de configuração reações diversas e além da inspiração no teatro de Tadeusz Kantor, também contaram com a influência artística dos espetáculos da coreógrafa alemã Pina Bausch, criadora da companhia de Dança-Teatro de Wuppertal, desde 1973, falecida em 2009. Os dançarinos de Bausch, marcados pelas suas experiências particulares, aproveitavam o conceito de *gestalt*, configurando as *vidas cênicas* de uma forma emergente, individualizada, singular e ao mesmo tempo sintonizada e harmoniosa com *um todo*. Os bailarinos de Wuppertal, como os atores de Kantor, não são *atores-intérpretes* que representam personagens, mas são corpos que dão forma às vidas (e no caso de Kantor – mortes) cênicas. No grupo de Bausch, estas vidas só adquirem forma através da pesquisa particular prévia de cada dançarino, que improvisa as múltiplas partituras corporais sobre situações, emoções e sensações e depois as sintetiza em cena. Os *performers* do Grupo de Dança-Teatro da UEFS tentam agir nesta mesma direção em várias cenas do espetáculo e por esta razão podemos chamar-lhes de *configurantes* e talvez pudéssemos dar o nome de *transformance* para o nosso espetáculo, na medida em que ele processa e transforma as referências extraídas da *memória artística*, fundamentada na matriz estética europeia e a transfere para os corpos situados em outro contexto cultural (brasileiro-baiano), que a assimilam e misturam com a sua própria memória individual, configurando uma nova instância em cena: *uma memória transcultural*. E ela que vai guiar estes corpos no palco, corpos inexperientes, que nunca obtiveram treinamento profissional na área de artes cênicas, porem corpos mobilizados para ser vistos em cena, nutridos pela autenticidade da própria memória individual e pela liberdade, que supera amarres tradicionais de representação e que é legitimada pela *performance*.

CORPOS ALTERADOS PELA PERFORMANCE

A cena “Eu quero ser administrador – Money” pode servir de exemplo do processo criativo, no qual a memória transcultural, acoplada à memória individual dos *performers*, guia os seus corpos no palco. Vale salientar que esta cena demandou maior complexidade por parte dos *configurantes* e foi baseada no depoimento de um dos membros do grupo, estudante de administração numa faculdade particular, no qual ele relatou como um professor avaliou o seminário que ele tinha feito com uma nota mais baixa, justificando o fato nos seguintes termos: “o conteúdo era bom, mas você não estava vestido como administrador”. Aquela situação acionou uma visão da cena, na qual a autora do

roteiro, Jolanta Rękawek, queria confrontar a aparência, que legítima hoje o ser humano, com a sua capa subterrânea, que ele oculta e da qual não se pode desprender. Neste sentido a referência imediata, acionada pela *memória artística*, ou seja, uma memória que reconhece, evoca e articula as lembranças, relacionadas com a arte, foi a música “Money” (que fala: “Money makes the world go round” – “O dinheiro faz o mundo girar”) do filme *Cabaret* (1972) de Bob Fosse que poderia servir como o impulso para uma sequência de ações cênicas imprevisíveis e aparentemente incompatíveis, igual ao teatro de Kantor. No campo das associações com a ideia do engano da aparência, a imagem, que serviu de impulso para configurar a cena, foi aquela das pessoas no *shopping*: bem vestidas, produzidas em função de ser olhadas. De forma que num dos ensaios dedicados a configurar esta cena, Rękawek pediu aos *performers* que contassem as suas impressões sobre os indivíduos observados no *shopping* e a sua própria sensação dentro deste tipo de estabelecimento. Os relatos se voltaram para ideias que envolviam jogo de aparência e ostentação de status. Vários membros do grupo confessaram o seu sentimento de alienação, que lhes acompanhava dentro de um *shopping* e a impressão de ver “máscaras” e não pessoas. Foi proposto então que durante a primeira fase desta cena os *performers* criassem pequenas partituras de corpos eufóricos com o dinheiro, satisfeitos consigo mesmo e logo após que tirassem essas “máscaras” e revelassem suas faces “subterrâneas” de seres comuns e vulneráveis que também somos, mostrando essa “dupla face” dos frequentadores de shopping, adeptos ao mundo *Money*, do qual ninguém está isento de participação.

Money mostra no primeiro momento a vida e o externo de pessoas da sociedade *Money*, os frequentadores de shopping, os sociáveis, os bons, os melhores, os saudáveis, bonitos, ricos, poderosos, sedentos cada vez mais por sucesso, *Money!* Em seguida estes cidadãos desconcertam-se ao se deparar com o avesso de si: pessoas frágeis, solitárias, inseguras, temerosas, tão vitimadas pelas próprias imposições. (Barbosa 2011)

Cada um dos *performers* recebeu uma pequena frase, uma espécie de mote, que ia mobilizar a sua *performance* na segunda parte da cena, na qual explorariam sensações de desorientação, vulnerabilidade, solidão. Uma daquelas frases era: “Buenos días, señoras e señores. Quem é mais macho?”, extraída de uma música da *performer* americana Laurie Anderson, cuja obra a autora do roteiro conheceu em Barcelona e lembrou através da inesquecível exposição *Me in you (Eu em você)*, de Anderson, que viu em São Paulo, em novembro de 2010. Uma das frases anotadas por Rękawek ao ver a exposição, foi a seguinte: “Quando as lágrimas caem dos meus olhos, uma cai do meu olho esquerdo porque eu te amo. Outra cai do meu olho direito porque eu te odeio”. A *configurante* Deisiane Barbosa, que improvisa a vida cênica acima deste mote, contou assim a sua experiência:

A cena do *Money* foi outra grande surpresa. Inicialmente ela foi retirada das primeiras apresentações para voltar depois reconfigurada. Lembro-me que nesta segunda ocasião, a simples descrição da cena, feita pela professora Yolanda, mexeu com o meu imaginário de tal modo e eu senti a força que ela teria ao ser vivenciada no palco. “Quando as lágrimas caem dos meus olhos, uma cai do meu olho esquerdo porque

eu te amo, outra cai do meu olho direito porque te odeio”. Tive de externar algo tão gritante, comum, inquietante que é essa persistente dualidade humana, para ilustrar uma cena que em si também é dúbia. [...] A força de buscar isso em mim para retratar a confusão de uma pessoa que ama e odeia com a mesma intensidade, e que varia de ritmo tanto quando de sensações, me fez notar a infinidade de possibilidades em se representar coisas diversas. (2011)

Outros motes, aproveitados na cena do *Money*, foram também uma frase do monólogo da trapezista do filme *As asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, baseado no roteiro de Peter Handke: “Esperei a vida inteira alguém me dizer uma coisa carinhosa e depois eu fui embora” ou “Alguma coisa vai acontecer hoje”. A frase “Linda, magra, caminho ao altar” foi uma adaptação do conteúdo de uma daquelas revistas de salão de beleza e a pergunta: “Onde eu deixei o meu segredo?” foi uma interrogação colocada pela autora do roteiro. E a cena se configurou da seguinte maneira:

DINÂMICA DO REALITY SHOW

A Apresentadora aproveita este momento da *performance* para fazer mais uma dinâmica do *reality show*. “Hoje vocês vão decidir quem sai definitivamente desta casa? Os pesquisadores ou os alunos? Ou os alunos pesquisadores? Porque também existem os alunos pesquisadores. O que vocês acham? Quem é que vai sair hoje?”. A apresentadora–manipuladora deixa o público falar ao microfone. “Se você acha que são os alunos, liga 0800.....”. Termina repetindo a pergunta: “Quem vai sair hoje desta casa? São vocês que decidem!”

CENA 7 – EU QUERO SER ADMINISTRADOR – MONEY, MONEY

O Mestre de Cerimônia observa a Apresentadora. De repente grita: “Eu não vou sair desta casa! O meu sonho é ser Administrador! Eu vou ser Administrador! Eu quero ser Administrador!!!”

Um dos *configurantes* diz debochando do Mestre: “Mas você não está vestido como Administrador!!!”

O Mestre procura desesperadamente uma prova para demonstrar que ele tem condições de ser Administrador. Acha uma pequena mala de executivo. Faz *performance* com ela. Grita “Grana!”, “Money!”, “Grana!”. Começa a música “Money”. O *performer* desenvolve a partitura corporal de alguém ávido do dinheiro. O Mestre está encantado com a chuva de dinheiro.

Depois de alguns instantes desta euforia vem outro *configurante*, empurra o Mestre e realiza a sua própria partitura sobre o dinheiro: p. ex. Samara – pega um monte de sacolas de papel – aquelas que as peruas levam nas mãos quando vão “fazer comprinhas” no shopping. Em quanto a Samara exerce a sua *performance* com o ritmo rápido, o Mestre fica lento, exerce movimentos lentos. O Mestre muda completamente o semblante: já não é mais o homem fascinado pelo dinheiro, mas um ser desorientado. Ele começa a vasculhar sua roupa como se tivesse perdido uma coisa. Coloca as mãos nos bolsos, tira sapatos, meias, etc. Ele diz: “Onde eu deixei meu segredo?”. Pode interagir com a platéia: “Você viu o meu segredo?”. Ele age muito devagar em contraste com a música rápida. “E agora? Onde está o meu segredo?”. Ele da pena. Ele ainda não fala alto, na verdade é difícil entender o que ele está falando.

Depois de alguns momentos da *performance* da Samara (perua do shopping), vem Thyago, empurra ela e começa efetuar a *performance* de um garanhão. Ele se sente poderoso e satisfeito com ele mesmo. Ele debocha das outras pessoas com gestos. Em quanto Thyago *performa*, Samara muda o semblante – já não é uma perua do shopping, mas uma mulher iludida pelo sonho de ser uma das mulheres mostradas nas revistas de fofoca. Ela diz: “Linda, magra, caminho ao altar”. Ela se dirige em várias direções do palco e da platéia parecendo perguntar, questionar ou pedir alguma coisa. As sacolas caem das suas mãos uma por uma em vários lugares. Ela repete várias vezes a frase. Ela é patética.

De repente, Deisiane irrompe no palco e empurra Thyago. Ele se afasta e o seu semblante de garanhão se desmancha: ele parece sentir medo ou frio fazendo movimentos lentos, se aconchegando com os braços, parece um bebê precisando de amparo. Ele repete a frase: “Alguma coisa vai acontecer hoje”. No entanto, Deisiane exerce a sua *performance*: pega os objetos da platéia, como uma menina sapeca, retira os objetos das sacolas deixadas pela Samara, acumula objetos, de repente acha sapatos, encantada tenta colocar e andar, mas não consegue. Ela está fascinada pelo dinheiro como uma menina.



Fig. 4 Deisiane Barbosa e Marcos de Souza na cena do *Money* em *Eles não querem nada*, *performance* apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agosto de 2011. Autora: Heloisa França.

De repente, Marcos irrompe no cenário, empurra Deisiane. Ela então muda o semblante e começa a explorar as suas partituras corporais, inspiradas na frase “Quando as lágrimas caem dos meus olhos, uma cai do meu olho esquerdo porque eu te amo. E outra cai do meu olho direito porque eu te odeio”.

Marcos realiza a sua *performance* do corpo eufórico com o dinheiro.

De repente, Fátima irrompe no palco e empurra Marcos. Ele se queda imóvel e depois lentamente vem pegar um espelho grande e começa a passear com o espelho na mão. Coloca o espelho na mão de alguém da plateia. Olha-se e pergunta “Boa noite senhoras e senhores! Quem é mais macho?”. Explora varias partituras acima deste mote.



Fig. 5 Marcos de Souza na cena do *Money* da *performance Eles não querem nada*, apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agosto 2011. Autora: Heloisa França.

Em quanto isso, Fátima efetua a sua improvisação de fascínio pelo dinheiro. Apanha os bilhetes de dinheiro expandidos pelo chão e coloca no decote, nos bolsos, etc. De repente, o Mestre volta ao palco e o seu corpo choca com o de Fátima. Então a Fátima muda de semblante: anda devagar, fala ao ouvido das pessoas na plateia: “Esperei alguém me dizer uma coisa carinhosa e logo eu fui embora”.



Fig. 6 O final da cena *Money* da *performance Eles não querem nada*, apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agosto de 2011. Autora: Heloisa França.

O Mestre, que voltou ao palco começa a deambular em busca do seu segredo. Ele espera a música ficar muito baixa e começa a falar alto (sem gritar). Repete a sua fala

três vezes se dirigindo em três direções diferentes para todo mundo entender a sua fala. Os outros *configurantes* voltam ao palco e um por um repetem três vezes em voz alta as suas falas, usando as melhores e mais diversificadas partituras do corpo.

Quando o último acabou de falar alto e o público entendeu o desespero deles, todos os *configurantes* intensificam o tom da voz, seguindo o Mestre de Cerimônia que aumenta o tom da voz gradativamente. Todos eles estão concentrados no centro do palco. Repetem seus atos e as falas. A voz deles está subindo progressivamente. Eles falam cada vez mais alto, quase gritam até que toda a cena parece um grande lamento. As falas se entrecruzam. Tudo parece um caos, um espaço desconcertante e assustador onde contracenam: nostalgia, tristeza, desamparo, fragilidade, temor, solidão. De repente, a partir do sinal dado por Mestre, todos eles congelam. Silêncio.

Depois recomeçam o seu lamento gritando ao extremo as falas.

Congelam de novo. Na tela, projetada pelo data show, aparece uma imagem que não é nítida. Os *configurantes* estão concentrados no centro do palco pegados uns aos outros. De repente, eles viram em silêncio as suas caras até o desenho exposto na tela: é o desenho da menina com uma lágrima caindo. A imagem demora a virar nítida. Quando eles conseguem ver a imagem, eles imitam o gesto da menina que está chorando tapando a mão com a boca. Depois de um instante, eles viram as caras para o público e olham na direção dele, espantados, tapando a boca com a mão, como a menina. Silêncio.

A luz apaga suavemente destacando só os rostos dos *performers*. Depois apaga de vez. (Rękawek 2011)

A cena de *Money* é rica e complexa, tanto para quem a assiste quanto para quem a compõe e pude-se constatar isso nas primeiras tentativas de configuração da cena, no quintal da casa de um dos integrantes do grupo, exposto ao olhar dos passantes - crianças e idosos, que ao ver um grupo de pessoas se “desavessando”, demonstraram diferentes reações como curiosidade, riso, estranhamento e até mesmo desprezo, como lembra no seu depoimento Deisiane Barbosa. Percebeu-se a partir daí que *Money* seria uma cena de forte impacto, como ela devidamente se mostrou, por abarcar em si tanta intensidade dos sentimentos e aspirações humanas. “*Money* é, portanto, um conjunto de avessos sendo literalmente gritados. Acho-a belíssima e penetrante. Não há quem não se inquiete. A sensação de absorvê-la, construí-la e externá-la foi mais uma vez de desafio e entrega” (Barbosa 2011).

Esta cena serve como exemplo da *memória transcultural*, mencionada anteriormente, instituída em cena como uma encruzilhada entre as memórias corporais individuais e a *memória artística* dos criadores do espetáculo – Händeler e Rękawek, que aportaram a referência dos espetáculos de Kantor, especialmente *Umarla klasa* (com o repetitivo gesto dos *performers* de levantar a mão para responder e o seu lamento coletivo) e *Que se danem os artistas* (com o desfile rotativo de atores em cena), dos filmes *Cabaret*, de Bob Fosse e *As asas do desejo*, de Wim Wenders e também o espetáculo *Café Müller* (1978), de Pina Bausch. O espetáculo de Bausch contribuiu para a configuração da nossa *performance* com a variedade das partituras individuais no palco, mudança de ritmo, a sensação de desamparo, desorientação e solidão dos dançarinos, que configuram as vidas cênicas sem compromisso fixo, pois no final são prestes a trocá-las. As semel-

hanças existentes entre a ação artística dos dançarinos de Pina Baush e dos *performers* do espetáculo *Eles não querem nada*, se estabelecem uma vez que ambos os grupos trabalham sob a perspectiva da liberdade de construção e exploração das diversas possibilidades de configurar a ação cênica. Nada é imposto, como se esperaria da forma tradicional do teatro ou dança, tudo é apenas sugerido e instigado a descobrir, externar e criar juntos. Percebemos isso no processo de investigação das relações que poderiam ser estabelecidas com o objeto da cadeira ou então nas partituras criadas a partir de pequenas frases voltadas para a dualidade existente entre o ser e o aparentar ser, no mundo *money* em que vivemos. Sendo assim, é inegável a instituição da *memória transcultural*, mediada pelas diversas matrizes estéticas, na ação dos corpos que se organizam para serem vistos em cena.

Essa troca de conhecimentos, articulada através da encruzilhada das memórias advindas de vários contextos culturais (polonês, alemão, estadunidense, baiano), ampliou os horizontes da percepção e da criação da arte e reformulou os códigos tradicionais de contar uma história pelos membros do grupo. Esse fenômeno foi experimentado não somente pelos *performers*, mas também pelos espectadores do espetáculo *Eles não querem nada*, como relata em seu depoimento Pollianna Santos:

[...] as coisas que vi foram inesquecíveis. A falta de falas causa uma estranheza enorme. Mais do que isso: a ausência das mesmas, concomitantemente, com a minha compreensão, enquanto expectadora é mais estranha ainda. Nós, que estamos diante da apresentação, nos sentimos como se víssemos um filme em preto e branco: várias ações e nenhuma fala. A cena das cadeiras já nos denuncia a ideia da apresentação: a falta de interesse por parte dos alunos, em suas respectivas salas de aula. As cenas sucessivas convergem para uma única explicação: afinal, por que eles, os alunos, não querem nada? Apesar de ter visto de forma fragmentária, gostei bastante da exposição dessa ideia. Ficou muito original. (Santos 2012)

O empenho da *performance* em abolir a lógica da arte de representação tradicional, priorizando as próprias experiências dos *performers*, digeridas pela memória individual do corpo e também mediadas num novo espaço criativo, instituído pela memória transcultural, consegue obter um considerável impacto entre o público. Vale a pena acrescentar que a importância da trajetória pessoal e a liberdade criativa de cada *configurante* do grupo, fundamentais para o processo criativo da *performance*, não só modificam os corpos em atuação, mas também no cotidiano, como relata em seu depoimento Alisson Nogueira:

[...] a gente saía daqui diferente. O corpo já se portava de maneira diferente, não só nos ensaios, ou na peça, ou na cena, mas fora dela também. Se a gente vai no ônibus, a relação com a poltrona do ônibus já não é mais a mesma. Se a gente está em pé, segurando na barra do ônibus, já não é mais a mesma coisa. A gente pensa nas possibilidades se aquilo serve, tem várias possibilidades em determinados espaços. Na aula quando a gente está nas cadeiras, a cadeira que a gente usava no ensaio era uma e da aula, era outra. Aí a gente já pensava até na forma de se colocar nas cadeiras,

que já era diferente; isso é fantástico fora dos ensaios! Eu tentava colocar em cena essa relação, expressar o máximo possível ou impossível. (Nogueira 2012)

Podemos perceber então que o processo criativo do espetáculo *Eles não querem nada*, que vem buscando novas formas de contar histórias através da *performance*, ultrapassa o campo da arte e interfere na trajetória pessoal dos *performers*, passando a fazer parte das suas vidas também fora do espaço performático. São corpos, podemos dizer “alterados pela *performance*”, que passam a contemplar novas possibilidades de relações em todos os ambientes que os cercam, enxergando o mundo e os objetos sob outra perspectiva que não seja a antropocêntrica, como diz Tadeusz Kantor.



Fig. 7 A cena de *Sonho Sublime* da performance *Eles não querem nada*, apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, abril 2011. Autora: Heloisa França.

CONCLUSÃO

A performance *Eles não querem nada*, criada pelo Grupo de Dança-Teatro da UEFS, se insere na proposta da arte contemporânea, que oscila entre as múltiplas linguagens, contando as estórias de uma maneira compatível com a sociedade atual, descrita por Bauman como “individualizada e individualizante” e parte justamente das suas reflexões a cerca do modelo de sociedade em que vivemos (2008). Certas dinâmicas, próprias do *reality show*, inseridas nos intervalos entre as cenas do espetáculo, funcionam como estratégia para quebrar toda a lógica de continuidade tradicional e se apresentam como elemento perturbador, cativante e manipulador, que interpela e seduz o espectador, colocando-o num espaço típico das linguagens modernas, como p. ex. a televisão, e iludindo-o com um poder de decisão. Vale lembrar que o objetivo das pessoas, que expõem publicamente as suas vidas num tipo de espetáculo como p. ex. *Big Brother* é ganhar o prêmio final em dinheiro, descartando os outros jogadores para não ser descartado. “Os espetáculos do tipo de *Big Brother*, mais populares no mundo, são ensaios públicos com figurinos da situação em que o ser humano «sobra»” (Bauman 2008: 227).

E precisamente esta situação social fica refletida na performance *Eles não querem nada* através da vida cênica da Apresentadora do *reality show*, que tem a função de interferir e conduzir o espetáculo, fazendo com que o público realmente acredite que

é ele quem decide o futuro da *performance*. Os espectadores respondem perguntas, dão opiniões, são bajulados e no final... são descartados pela apresentadora que anuncia o resultado final, dizendo que «O público decidiu!». Ela olha o público, mantendo o suspense e diz: «E quem sai hoje desta sala mais irreverente do Brasil... SÃO TODOS VOCÊS!» (Rękawek 2011).

Na nossa tentativa de observar aquilo que a *performance* *Eles não querem nada* provoca como ato, analisamos como os corpos, inspirados nas suas próprias experiências e alterados pela *performance*, tentam colocar em pauta um diálogo sobre as tendências da sociedade em que vivemos. A *performance* do nosso grupo se fundamenta numa espécie de *memória transcultural*, que combina memórias individuais dos corpos em *performance*, com as referências artísticas de vários contextos culturais, mediados por estes corpos numa encruzilhada entre várias matrizes estéticas: baiana, africana, polonesa, alemã, estadunidense e outras. Sobre o entrecruzamento da memória transcultural e individual na *performance*, comenta em seu depoimento Thyago Rocha de Jesus, um dos integrantes do grupo :

Participar do NESP tem sido sem dúvida uma experiência enriquecedora, não apenas pelo contato com professores tão criativos além de representarem culturas diferentes da minha, mas pela oportunidade de unirmos as nossas experiências de vida e transformá-las em memórias corporais. A elaboração do espetáculo *Eles não querem nada* foi realmente incrível. Embora tenha alguma experiência com teatro e dança, minha forma de criar é bastante diferente da proposta do grupo, pois o texto nunca estará acabado, mas segue numa progressão de qualidade e adaptações que dão a obra um caráter sempre revolucionário e inovador. O mais interessante em participar do NESP é o trabalho que fazemos a cada ensaio na busca de possuímos uma consciência corporal madura, a fim de usarmos nossos corpos a nosso favor, expressando emoções, sentimentos e memórias de maneira íntima e verdadeira. O palco por sua vez passa a ser não mais uma vitrine de corpos belos e artificiais, mas uma mesa redonda de de-



Fig. 8 Thyago Rocha atuando junto com outros *performers* em *Eles não querem nada*, apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agosto de 2011. Autora: Heloisa França.

bates e interações. Somos desse modo agentes ativos e passivos, oferecendo ao público uma oportunidade de interpretar nossas *performances* das maneiras mais variadas possíveis. Cada pessoa no grupo possui uma identidade que contribui para o resultado final do trabalho, nesse contexto posso dizer que sou a identidade dançante da equipe, explorando áreas e forças ainda desconhecidas por mim, transformando-me cada vez mais num artista capaz. (Rocha de Jesus 2012)

A ação cênica destes corpos, auxiliados pela *memória transcultural*, instituída em cena, mobiliza a comunidade para refletir sobre as tendências contemporâneas da sociedade, como a individualização, a des-regularização e a exclusão.



Fig. 9 Deisiane Barbosa na cena do *Sonho Sublime* da performance *Eles não querem nada*, apresentada no Teatro Movimento da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agosto de 2011. Autora: Heloisa França.

No entanto, sobre esta perspectiva aterradora, impera um sonho sublime da beleza do ser humano, vislumbrada por Albert Camus, que transparece na sua condição frágil e vulnerável e se consolida a través da sua humildade.

BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, Deisiane (2011) Depoimento dado para Jolanta Rękawek. 5 de outubro, via e-mail.
BAUMAN, Zygmunt (2008) “*Reality show – model współczesności*”. Em: Mateusz Halawa, Paulina Wróbel (org.) *Bauman o popkulturze. Wypisy*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne: 223-234.

- BROWNING, Barbara (2001) “Desorientação”. *Repertório Teatro&Dança* (Salvador, UFBA). 5: 5-6.
- FERNANDES, Ciane (2001) “Editorial”. *Repertório Teatro&Dança* (Salvador, UFBA). 5: 3.
- KANTOR, Tadeusz (2004) *Pisma. Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*. Kraków, Cricoteca/Ossolineum.
- (2007) *Wielopole, Wielopole. Dossier*. Kraków, Cricoteca.
- LIMA, Francisco Assis (2005) *Conto popular e comunidade Narrativa*. Recife, Editora Massangana.
- NOGUEIRA, Alisson (2011) Depoimento registrado na reunião do NESP, UEFS, Feira de Santana, 1 de dezembro.
- NERY, Fátima (2011) Depoimento dado para Jolanta Rękawek, 03 de outubro, via e-mail.
- PAVIS, Patrice (1999) *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva.
- PRIETO, Antonio (1994) “En torno a la traducción de la palabra *performance*”. *Máscara* (México DF). 17-18: 56-57.
- RĘKAWEK, Jolanta (2011) Roteiro da performance *Eles não querem nada*.
- RIBEIRO, Kelly Cristine (2010) “O contador de historias tradicional: memória e esquecimento”. Em: *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*. VI. Salvador, FACOM.
- ROCHA DE JESUS, Thyago (2012) Depoimento dado para Fátima Nery. 29 de fevereiro, via e-mail.
- SANTOS, Pollianna (2012) Depoimento dado para Fátima Nery. 6 de março, via e-mail.
- SCHECHNER, Richard (2003) “O que é performance?”. *O Percevejo* (Rio de Janeiro: UFRJ). 11 (12): 25-50.
- TAYLOR, Diana (2003) “El Archivo y el Repertorio: Performance y Memoria Social”. Trad. Marcela Fuentes. Durham, Duke University Press: 1-4. Em: <http://hemi.nyu.edu/esp/seminar/peru/call/workgroups/perfsocmemdtaylor.shtml> [21.10.2010].
- (s.f.) “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”: 1-7. Em: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html> [16.10.2010].