

O QUE NOS MOVE: MANIFESTOS EM PERFORMANCE

Beatriz Angela Vieira Cabral¹

Resumo

Esta reflexão sobre uma investigação cênica de manifestos que marcaram os últimos cem anos da história ocidental está centrada no texto 'Nostalgias Futuras', de Richard Schechner (2010). A tradução do texto à performance respondeu ao desafio do autor, de que o grande *gesto* dos manifestos é hoje substituído por intervenções performativas que ultrapassam o momento de suas declarações. A apresentação performática do texto, por estudantes de teatro, permite examinar os princípios estéticos e políticos observados na performance, ativados pela análise de documentação fotográfica.

Palavras-chave: manifestos, investigação performática, atos de tradução.

Abstract

This reflection on a theatrical investigation of manifestos that have marked the past hundred years of Western history is focused on the text "Future Nostalgias" by Richard Schechner (2010). The translation of the text to the performance meets the challenge posed by the author that the great gesture of the manifestos is now replaced by performative interventions that go beyond the moment of their statements. The performative presentation of the text, by theatre students, allows for looking at the aesthetic and political principles observable in the performances, activated by the analysis of the photographic documentation.

Keywords: manifestos, research on performative actions, acts of translation.

Em 'Nostalgias Futuras', Richard Schechner (2010) recorre ao Manifesto Comunista (1848) de Marx e Engels e aos direitos 'universais' das revoluções americana e francesa (meio século após) para introduzir e situar oito manifestos, artísticos e políticos, que marcaram momentos da história ocidental de 1909 a 2006. O autor inclui resumos dos manifestos e advoga como o sentido de utopia e justiça universal, tem sido realocado, na contemporaneidade, para ações mais locais e pontuais de inclusão artístico-cultural.

Morte do manifesto como gênero

Os manifestos foram escritos tradicionalmente com a intenção de dar forma às ideias e ações políticas. Sua origem remonta ao Manifesto Comunista (1848) de Marx e Engels, um tratado e um chamado às armas. Meio século após, os direitos 'universais' das revoluções americana e francesa retomaram, embora de forma destorcida, alguns de seus princípios. Estes três foram os modelos para a maior parte dos manifestos escritos por artistas. Se considerados em seu conjunto, afirma Richard Schechner, "os manifestos emitidos por artistas-chave da *avant garde* e teóricos influentes, reiterados por mais de um século, clamam pela destruição da ordem vigente e criação de uma nova ordem" (2010, p. 312). Segundo o autor, considerando-se que a maior parte dos artistas que escrevem manifestos não comete a violência que advogam, há que se reconhecer que os limites entre o 'real' e o 'virtual' estão se dissolvendo e o performativo se atualizando. Para Schechner, o grande *gesto* dos manifestos, e seu sentido de utopia e justiça universal,

tem sido realocado, na contemporaneidade, para ações mais locais e pontuais de inclusão artístico-cultural.

Nostalgias Futuras - o vigor da chama

Os métodos mudam para responder às necessidades de uma determinada época e de um determinado lugar (SPOLIN, 1963). É quando a visão do teatro muda, que se procura uma nova pedagogia do teatro que responda a essa nova visão (FÉRAL, 2009). A associação das reflexões de Spolin e Féral, com espaço de quase 50 anos entre elas, justificam a ação pedagógica de transformar uma disciplina teórica em um processo performático.

O texto de Schechner apresenta o que se pode considerar como uma espacialização sonora de sensações, imagens, momentos de tensão, e encadeamentos - mais do que uma ideia ou conceitos, uma espécie de pulsação; o texto torna-se vivo. Esta percepção da energia do texto, e da síntese realizada pelo autor, de oito manifestos - Futurista/Marinetti, DADA/Tzara, Teatro e Crueldade/Artaud, Arte Revolucionária/Trotsky e Breton, Recusa Global dos Artistas de Quebec, Situacionista, Living Theatre/Julian Beck, ArtGuerrilla - foi compartilhada com os quarenta e cinco alunos da primeira fase do Curso de Teatro/UDESC. A proposta inicial foi que sua leitura e a identificação dos questionamentos e reivindicações centrais dos *manifestos* subsidiassem debates sobre as relações entre arte, estética, ética e política, fundamentos das disciplinas de Metodologia do Ensino do Teatro. A resposta foi rápida - moveu os alunos a identificar 'seus' manifestos e jogarem-se à performance.

O entendimento de que *Nostalgias Futuras* permitiria uma interação performativa entre sensações, percepções, e ações, movendo os estudantes a capturar o artigo sob a forma de um evento performático justificou a mudança de planos. O desejo do grupo era uma

1 Bolsista de Produtividade e Pesquisa CNPq. Professora Adjunta na Universidade do Estado de Santa Catarina, onde leciona Metodologia do Ensino do Teatro na Graduação e Prática como Pesquisa na pós-graduação. Diretora de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Catarina.

imediate manifestação de rua. A contenção foi conseguida com um 'poderá vir a seguir', após um necessário *experimento* em sala, caracterizado como uma 'investigação de possibilidades em quatro encontros'. O caráter de investigação e a delimitação do tempo direcionaram a energia do grupo para a busca de formas de atuação.

O processo de investigação cênica adquiriu a forma de um fluxo de incorporações sensíveis – alguns grupos conseguiram se organizar com pesquisa, revisões e reconsiderações, de modo que a apresentação foi se formando e ganhando consistência; para outros, o jorro de ideias, e as diferenças de percepção entre os membros do grupo, causaram mudanças radicais entre os encontros de criação. Quatro alunos optaram por introduzir e costurar as apresentações dos manifestantes nos papéis de apresentadores e jornalistas.

O que é pensar sem subordinar a diferença à identidade, pergunta Roberto Machado ao introduzir recente tradução de Gilles Deleuze (2010). Repetir um texto, argumenta Machado, não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença; é pensar em seu próprio nome usando o nome de um outro, organizar seu texto a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que faz o objeto estudado sofrer pequenas ou grandes torções. Para Deleuze, o teatro é crítico quando opera amputando, subtraindo alguns dos elementos do texto original, para fazer aparecer algo diferente. Não é apenas a matéria do texto, a história original que é modificada; é também sua forma, que cessa de ser *representação*.

As 'pequenas e grandes torções' que amputam e subtraem elementos do texto original para fazer aparecer a diferença, caracterizam o jogo do texto. Para Wolfgang Iser (1979), o jogo produz diferença – como processo de transformações das posições e do material pré-dado pelo texto. Iser acrescenta três dimensões do jogo no texto que refletem as interações observadas entre os estudantes e os 'textos' dos manifestos: o jogo da performance para uma suposta ou real plateia, ou seja, o jogo do que se

encena para o suposto ou real leitor, que é imaginado nos procedimentos da encenação; o jogo da apropriação da experiência, onde jogar com o texto consiste na obtenção da experiência, através da qual nos abrimos para o não-familiar; o jogo do prazer, derivado do exercício incomum de nossas facilidades e habilidades (2002, p.105-118).

As dimensões do jogo do texto, apresentadas por Iser, permitem associar a distinção feita por Deleuze entre teatro da representação e teatro da repetição ao processo performático com os manifestos. "No teatro da repetição", segundo Deleuze, "experimentamos forças puras, traços de dinâmicas no espaço que, sem intermediários, agem sobre o espírito (...) experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens ..." (2009, p. 31). Os *manifestos em performance*, como um 'teatro de repetição', ressaltaram a energia posta em cena e o advogar político dos participantes, o movimento em oposição ao conceitual e à sua representação.

A forma encontrada por cada grupo, o estilo, vista como uma sobreposição de afetos, agenciada por um coletivo, contaminou ou subverteu os projetos e o imaginário individual. Mesmo que concebida como identidade de grupo, os manifestos permitiram perceber diferenças internas. Se o contexto foi coletivo e o estilo foi negociado, se houve um acordo, o discurso foi livre e individual. Foi isto intencional ou decorrência dos manifestos em si?

Para Deleuze, extrapolar a compreensão de uma ideia ou um conceito e chegar à pulsação e plasticidade caracteriza o teatro de repetição, oposto ao de representação – um movimento necessário para que o conceito vá se formando e ganhando força, ressoando: repetição como composição, buscando ritmo e movimento; criando fluência entre fragmentos do texto; repetição como refrão, significado como fluxo que retorna, circular, pela incorporação do sensível.

É possível considerar aqui que o trabalho físico e mental de descobrir e criar conexões, ressonâncias e narrativas a partir da justaposição e reordenação do cruzamento *espaço – corpo – fragmentos* fez emergir significados abertos a múltiplos níveis de interpretação. O potencial da re-significação do espaço e do texto de cada manifesto expandiu os limites da subjetividade. O coletivo, ao depender das contribuições de muitos sujeitos, passou a criar um novo referencial e a influenciar o desenvolvimento de ações posteriores dos indivíduos participantes e do próprio coletivo. Assim, é possível considerar que se os manifestos, pela ótica dos estudos culturais são história, eles também são movimentos que expõem relações sociais assimétricas, são ações que apelam para a emoção, o sonho e a imaginação, mobilizando um encontro afetivo que é tanto mais eficaz quanto mais inconsciente. Assim, embora o espaço singular do teatro na estética de Deleuze, segundo Vasconcellos (2005) não seja pensar uma teoria do julgamento ou a experiência do sujeito, e sim as formas de enfrentamento do senso comum e dos clichês, foi possível observar neste experimento como a repetição - como composição e como refrão - inseridas no texto coletivo da performance, revelou a presença do subjetivo na criação do grupo.

De Nostalgias Futuras à Performance

A tradução de uma linguagem ou forma de arte à outra, para Derrida (1992), é tanto impossível, quanto necessária - impossível por tratar-se de uma falha inevitável de transferência semântica, decorrente do diferencial da linguagem, necessária porque é uma prática da diferença.

No que se refere à impossibilidade de transferência semântica, o evento aqui analisado inclui um agravante - a tradução de resumos de diferentes manifestos para outra língua e outro

contexto, pode ter o efeito de remover as palavras de um momento de intensa emoção; as motivações que deram origem aos manifestos não estão presentes hoje.

Mas, conclui Derrida, a tradução é necessária enquanto prática da diferença. Aqui, os resumos dos manifestos e a opção de escolha trouxeram a *diferença*, estética e política, como ponto de partida. Os alunos se agruparam segundo sua identificação com as reivindicações de um dos manifestos, cuja apropriação e atualização passaram por um processo de investigação estético - política, que permitiu contextualizar o discurso dos manifestantes e criar analogias com questões locais. Assim, a impossibilidade da transferência semântica não se apresentou na tradução performática dos manifestos. O sentido de protestar, de pertencimento, de ser ouvido, prevaleceu, como contaminação; ficou o espírito do lugar, do objeto sob protesto, e o sentido de performance.

Que tipo de experiência um aluno tem ao vivenciar tal processo?

O engajamento do jovem com o fazer teatral através da interação com um texto que conduz à expressão física e verbal, e responde a ideias onde o artístico, o estético, o ético e o político coexistem, continua a fascinar e desafiar aqueles que o realizam. A interação entre experimentações, apreensão, apropriação e re-significação de uma manifestação pública de caráter artístico e político esteve presente no processo e nos depoimentos escritos.

A garra com que os estudantes abraçaram e defenderam seus pontos de vista, evidenciada no planejamento das performances e disposição para a pesquisa, apontou para a relação entre política e arte tal como colocada por Rancière ao discorrer sobre o encontro discordante das percepções individuais, e pontuar que a base da política e da estética não é o acordo e sim o conflito, o próprio desentendimento; desta forma, é essencialmente estética e está fundada sobre

o mundo sensível, assim como a expressão artística (1996; 2010). Este entendimento permite avaliar, *a posteriori*, o que foi comum no processo de criação performática dos manifestos, o que delimitou e configurou as vozes, conscientes ou não, que explicitaram as discordâncias subjacentes aos processos de criação em grupo – quem propõe as ações, quem as aceita, quem as nega; quem define a estética da apresentação, quem se rebela; o acordo e o desacordo na identificação de objetos de cena e na criação do figurino, que juntos evidenciaram as subjetividades em cena.

A tradução dos manifestos às performances revelou o ‘encontro discordante das percepções individuais’, que assim como na política, incluem momentos de consenso intercalados com momentos que exigem negociação. Se o impacto inicial com a identificação dos manifestos e levantamento de possibilidades de ação foram evidentes, a apropriação e re-significação do texto e sua experiência performativa, potencializou o engajamento com a causa e a percepção de alguma ressonância com o contexto atual – ao nível pessoal e coletivo. Houve grupos que estenderam sua pesquisa ao espaço externo, houve manifestações em espaços públicos (shopping center, McDonald, etc.), registro em vídeo, mas também houve grupos onde prevaleceu um sentido de que “poderia ter sido bem melhor”. Há razões para se envolver e engajar em uma situação – parafraseando David Best (1992), ‘o sentimento é racional em si; podemos explicar porque gostamos ou deixamos de gostar de alguma coisa’.

O que nos move?

No contexto do ensino de Arte, especialmente no de Teatro, é freqüente observar que envolvimento e engajamento podem diluir-se durante o processo de trabalho, pois seu desenvolvimento depende da articulação de desejos e empenho de cada integrante de um grupo com histórias de vida, formação e interesses distintos.

Brian Massumi, em *Parables for the Virtual* (2002), comenta como a sensação é um estado no qual a interação entre a ação, a percepção e o pensamento é intensa e performativa. De acordo com o filósofo, o potencial desta interação dinâmica da sensação e o reconhecimento de sua performatividade apontam para a importância de investigar os relacionamentos entre ação, percepção e emoção. Ele está interessado em capturar em eventos performáticos as formas pelas quais as sensações e sentimentos ligados a momentos do passado formam as possibilidades das coisas futuras. Na série *Technologies of Lived Abstractions*, Massumi e seu co-editor Erin Mannix, consideram o corpo e a mídia, tal como a televisão, o teatro, filmes e internet, processos que operam com múltiplos registros de sensações, além do alcance da leitura. Revisitando a filosofia da percepção de Henri Bergson através do filtro de Deleuze e Guattari, Massumi e Mannix associam a lógica cultural da variação a questões de movimento, afeto, e sensação.

O que moveu os jovens alunos neste experimento? O movimento? A energia da ação? O protesto? O advogar como forma de identificação?

O caráter de cada manifesto levou a distintas formas de performance. O espaço, face à possibilidade e presença da multiplicidade, respondeu aos desafios da diferença e heterogeneidade. O reconhecimento da espacialização e multiplicidade coexistiu para a identificação e articulação estética e política dos grupos. Porém os grupos não se restringiram a ações e movimentos – a investigação de referências, imagens e objetos de cena, sugere a força do manifesto como forma de apresentação.

Doreen Massey (1998), ao focalizar a construção espacial de culturas jovens, salienta dois aspectos que cabem ser aqui considerados: os jovens certamente pulam escalas geográficas em busca de referências, pois hibridismo é uma condição de todas as culturas, especialmente das jovens culturas. Ao mudar a conceituação de cultura - de *roots*

(raízes) para *routes* (caminhos) - chega-se a uma vasta complexidade de interconexões. A chamada cultura jovem 'local' deixa de ser um sistema fechado de relações sociais e passa a ser uma articulação de contatos e influências, originários de uma variedade de lugares espalhados de acordo com relações de poder, moda e hábitos através de diferentes partes do mundo.

É neste sentido que a contribuição teórica de Deleuze amplia as possibilidades de *leitura dos manifestos em performance*. Para o filósofo, as referências ao teatro ficam em um entre - lugar das estéticas do sentido e da sensação, e das estéticas dos atos e dos processos de criação. Sua atenção à associação entre referências políticas e plano subjetivo, explica a possibilidade em *um si mesmo* constituído como núcleo de resistência frente a poderes e saberes estabelecidos.

Um dos pressupostos no campo pedagógico é conhecer os alunos a fim de definir a abordagem metodológica e propor ações. Mas, os alunos 'são'? Em que caso? Onde? Quando? Como engajar 45 jovens alunos de uma primeira fase do curso de teatro com uma reflexão teórica sobre os princípios estéticos, éticos e políticos do fazer teatral? E ao mesmo tempo introduzi-los ao reconhecimento de convenções e regras da linguagem?

A linguagem dos manifestos, e o confronto das diferentes propostas e 'gritos de guerra' ao *status quo* foram além das 'falas' negociadas em cada grupo, produzidas através de suas interações. Se, por um lado, em alguns grupos mais que em outros, foi possível observar proposições de recursos linguísticos, explicações, associações, elaboração de palavras de ordem que pudessem levar à ação e à persuasão, por outro lado, o fracasso ou o êxito das interações também foram visíveis. O texto dos manifestos, tal como apresentado por Schechner, ativou imagens e associações que provocaram mergulhos e explorações em diferentes direções. O coletivo foi caracterizado como subversão do imaginário individual.

Deleuze confronta a visão essencialista do sujeito, dotado de uma identidade autônoma e privada a uma subjetividade em movimento, continuamente produzida. Em vez de subjetividade, formas de subjetivação, inseparáveis de novos *perceptos* (novas maneiras de ver e escutar) e de novos *afectos* (novas maneiras de sentir).² Doménech, Tirado e Gómez remetem a Braidotti (1995), para quem os processos de subjetivação são compreendidos através de dobramentos, "a dobra", conceito introduzido por Deleuze, para combater a primazia do verbo ser, que remete sempre a circunstâncias: Em que caso? Onde e Quando? Como? Nunca a essências.³ O conceito de *dobra* é utilizado por Deleuze para explicar a possibilidade, lançada por Foucault, de um si mesmo constituído como núcleo de resistência frente a poderes e saberes estabelecidos.

Esta reflexão sobre as performances dos manifestos que marcaram o século XX, como pré-textos para intervenções performáticas, recorreu à alternativa mais radical à imagem convencional da subjetividade como coerente, durável e individualizada. A observação do *experimento* com palavras, imagens e formas delimitadas por espaço e tempo; da *experiência* de descobrir e se apropriar de manifestos de resistências artística e política aos poderes e saberes estabelecidos; e da vivência de interações através de movimentos, fluxos, decomposições e recomposições, apontou para aquilo que é definido por Nikolas Rose (2001) como *você é mais plural do que pensa*:

A subjetivação é o nome que se pode dar aos efeitos de composição e de recomposição de forças, práticas e relações que tentam transformar - ou operam para transformar - o ser humano em várias

2 Vide DOMÉNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: Tomaz Tadeu (org.) *Nunca fomos humanos - nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

3 Deleuze cria conceitos, e não metáfora, porque a metáfora implica uma relação com algo que já existe, remete a um significado prévio, enquanto os conceitos atuam como imagens performativas. DOMÉNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 130.

formas de sujeito, em seres capazes de tomar a si próprios como os sujeitos de suas próprias práticas e das práticas de outros sobre eles (ROSE, 2001, p. 143).

A apropriação e apresentação dos manifestos levantaram questões em termos daquilo que os alunos podem fazer e não daquilo que eles *são*. No contexto de textos escritos com a intenção de provocar ações de afirmação e protesto, eles responderam com *performatividade em negrito* – expressão usada por Schechner para caracterizar as intensidades do sentido de exclusão presentes nos manifestos, assim como um ‘chamar às armas’. As performances, vistas como processos de subjetivação, mostraram formas dos jovens se relacionarem através das particularidades de protestos distintos – revelando capacidades de compreender e falar a si mesmos, julgar e colocar a si mesmos em ação.

Pela perspectiva da disciplina ‘Metodologia do Ensino do Teatro I’, oferecida na primeira fase do Curso de Teatro da UDESC para alunos que obterão diploma de bacharéis e licenciados, esta experiência permitiu refletir sobre a função da arte na escola e na sociedade. As ações de afirmação e protesto identificaram e aproximaram princípios artísticos, estéticos, éticos e políticos. Aqueles que temem e questionam sua futura atuação no espaço normatizado da instituição escolar visualizaram aquilo que De Certeau (1990, p.101) chama de “artes do fazer” – táticas e estratégias para enfrentar tanto a imobilidade quanto as micro - resistências.

Referências bibliográficas

- BEST, D. *The Rationality of Feeling: understanding the arts in education*. Londres: The Falmer Press, 1992.
- BRAIDOTTI, R. *Soggetto Nomade. Feminismo e crisi dela modernità*. Roma: Donzelli Editore, 1995.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro – Um manifesto de menos. O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DERRIDA, J. *The Amnesty lectures on human rights*. Channel 4 TV.
- DOMÉNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: TADEU, Tomaz (org.) *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FÉRAL, Josette. Teatro Performativo e Pedagogia. *Revista Sala Preta*, No 9. São Paulo: ECA/USP, 2009, p. 255-267.
- ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. In: *A Literatura e o Leitor – textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- MACHADO, Roberto. “Introdução” a Gilles Deleuze. *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MASSEY, Doreen. *For space*. London: Sage, 2005.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: Tomaz Tadeu (org.) *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. A associação entre arte e política. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana. *Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina*. n.15, Vol. 1., out. 2010.
- SCHECHNER, Richard. ‘Nostalgias Futuras’, *RiDE – Research in Drama Education – The Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol. 15, n. 3, p. 309-316, Londres: Routledge, 2010.
- VASCONCELLOS, J. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro: Publitt/Papel Virtual, 2005.