



O Corpo Performativo: questões da cena contemporânea

Sylvie Roques

Centre Edgar Morin (EHESS/CNRS) – Paris, França
Université d'Évry – Évry, França

RESUMO – O Corpo Performativo: questões da cena contemporânea – O artigo coloca em perspectiva uma pesquisa de cerca de dez anos, cruzando um olhar sobre textos dramáticos que contêm representações do corpo, e o estudo de formas cênicas atuais nas quais a presença do corpo é evidente. Considerando que é impossível limitar o teatro ao texto, afirmamos que também é impossível evitá-lo. A primeira parte do artigo coloca em perspectiva uma análise textual de um corpus de textos contemporâneos europeus que apresentam diversas representações corporais. A segunda parte questiona o aspecto carnal das palavras, pois a fala é uma materialidade tangível, portadora de uma originalidade particular. A terceira parte trata das performances emergentes nas cenas europeias nas quais o corpo assume completamente sua densidade e sua força.

Palavras-chave: **Semiótica Teatral. Análise Textual. Corpo. Representação. Performance.**

ABSTRACT – Performative Body: the stakes in the contemporary stages – This article presents a research for decade making cross the look on the expanding dramatic text of physical representations and the examination of current scenic forms where the presence of the body is undeniable. If it is impossible to limit the theater to the text, our position is that it is also impossible to escape it. The first part puts in perspective a textual analysis of a corpus of revealing contemporary texts a number of physical representations. The second part questions the flesh of the words because the word is a tangible materiality, a carrier of a particular originality. The third part is dedicated to the forms emerging performances on the European stages where the body acquires all its density and its strength.

Keywords: **Semiotics Theatrical. Textual Analysis. Body. Representation. Performance.**

RÉSUMÉ – Le Corps Performatif: les enjeux des scènes contemporaines – Cet article présente la mise en perspective d'une recherche d'une dizaine d'années, faisant croiser le regard sur le texte dramatique porteur de représentations corporelles, et l'examen de formes scéniques actuelles où la présence du corps est indéniable. S'il est impossible de limiter le théâtre au texte, notre position est qu'il est aussi impossible d'y échapper. La première partie met en perspective une analyse textuelle d'un corpus de textes contemporains européens révélant nombre de représentations corporelles. La seconde partie interroge la chair des mots car la parole est une matérialité tangible, porteuse d'une originalité particulière. La troisième partie est consacrée enfin aux formes performances émergentes sur les scènes européennes où le corps acquiert toute sa densité et sa force.

Mots-clés: **Sémiotique Théâtrale. Analyse Textuelle. Corps. Représentation. Performance.**

Primeiramente, o teatro é corpo e é justamente aí que se encontra sua especificidade (Ubersfeld, 2001, p. 224). Ele também é linguagem, representação, acumulação de signos discursivos. Em um palco, o texto é encarnado pelo corpo do ator e percebido pelo espectador em sua totalidade ou em sua fragmentação. Mas esse corpo em cena já estava presente anteriormente, no texto teatral, à espera de ser encarnado ou proferido. Meu objetivo será de questionar tanto sobre a maneira como ele pode ser movido pela palavra, quanto sobre a maneira como ele pode prevalecer apesar da ausência dela. Este artigo baseia-se em uma análise de pesquisas universitárias realizadas em dez anos, e que cruzam um olhar sobre o texto dramático que contém representações corporais e o estudo de formas cênicas atuais nas quais a presença do corpo é evidente.

De fato, sob um ponto de vista clássico, a materialidade do teatro reside primeiramente na linguagem (*phoné*). Os estudos sobre o ato teatral voltam-se, então, a seu sentido, a seu valor como signo, destacando seus recursos de evocação, seu papel no drama ou na narrativa. Este ato de colocar o corpo em palavras merece nossa atenção. Contudo a linguagem teatral é mais do que isso. Através da fala e sua declamação, a linguagem já é materialidade, potência evocadora, realidade carnal. Sabemos, a partir dos trabalhos de Patrice Pavis, que o discurso teatral pode ser analisado como “[...] *uma performance discursiva produzida por um sujeito enunciador* [...]” (Pavis, 1978, h1)¹. Ele torna-se, então, textura semiológica, emanção sonora e encarnada. Ele atinge o espectador tanto por um efeito físico quanto emocional. Isso deve ser considerado de maneira bastante precisa. Esse tipo de questionamento também pode se inserir em uma distanciação do texto entendido como única referência central do evento teatral e considerado como um dos elementos do trabalho crítico sobre a cena.

No entanto, ainda permanece outra dimensão desse *valor do corpo* no teatro: aquela na qual o físico projeta seu sentido fora de qualquer linguagem, fora de qualquer signo discursivo. Gestos e expressões carnis adquirem aqui uma potência específica. Isso ocorre em muitas tentativas performativas atuais. Tomarei o termo “performance”, não no sentido estrito como vindo das artes plásticas, mas como “forma performance” de acordo com a expressão de Christian Biet (Biet, 2013, p. 23). Esse termo vem das distinções propostas por Richard Schechner entre “being”, que sugere a existência de um corpo ou de uma coisa e “doing”, que representa a atividade dessa coisa e/ou desse corpo que existem. Nesse sentido, a performance é considerada como “showing doing”: “[...] o que faz com que esta atividade seja destacada, organizada, vista,

privilegiada” (Biet, 2013, p. 24)². Tais processos ocorrem nas propostas cênicas estudadas aqui e às quais assistimos. A ação corporal tem um lugar central nelas. A performance, no sentido amplo, reside na tentativa de fazer existir um sentido de origem carnal, algo *oculto*, na tentativa de transformar os modos comuns de sentir e experimentar, de perturbar qualquer conformismo na *sensação* do corpo. Ela amplia os valores exclusivos do corpo. Nosso projeto consiste em tentar abordar os três valores de sentido nomeados a seguir, mostrando tanto sua força quanto sua especificidade no teatro: 1/ a linguagem como signo, 2/ a linguagem tornada corpo, 3/ o próprio corpo tornado signo, único e triunfante. Sobretudo, trata-se de mostrar como esta última categoria, o *corpo signo* (o fato de que ele manifesta uma expressão precisa), deve ser objeto de uma análise bastante específica sobre os diversos modos de expressão bem como dos tipos de ação mobilizados por ela.

O Corpo tornado Palavra

O texto dramático, na maioria dos casos, preexiste à representação e aos ajustes da cena. Ou seja, o texto aparece primeiro. Aristóteles já mencionava que a obra trágica pode efetivar-se com a leitura, sem precisar de um hipotético tornar-se cênico como único resultado possível. Ela pode ser compreendida e vivenciada apenas pelo texto. Isto é exatamente o que Michel Corvin (2002, p. 203) propõe ao evocar a ideia de uma “[...] legibilidade projetiva do texto teatral”³. Tal legibilidade existe no sentido estrito do termo, imprescindível e cujo pré-requisito é a leitura do texto antes de pensar na representação: “Ou seja, um texto teatral não deveria ser medido tendo como referência uma dramaturgia qualquer, mas – primeiramente – a longa e paciente degustação de um leitor, instalado em seu espaço mental e sua temporalidade livre. Alimento dos modelos de representações” (Corvin, 2002, p. 204)⁴. O texto, neste caso, prevalece e preexiste ao espetáculo que será feito dele. Mais precisamente, convém distinguir um “texto primário” que é o “texto a ser dito” ou lido e que é diferente de um texto “secundário”, que corresponde aqui à sua atualização cênica, resultado do trabalho de cena (Biet; Triau, 2006, p. 546), modificado pela experiência do palco que vai enriquecê-lo e ajustá-lo.

No entanto, o fato de o teatro deixar de estar apenas no campo da literatura conduziu à recusa em tratar o texto teatral como um texto literário e contribuiu para uma perda de interesse no texto ao longo dos últimos cinquenta anos. Nesse período, as pesquisas focaram-se na especificidade do evento tea-

tral e da encenação do texto (Pavis, 2001, L1). De qualquer forma, como destaca Fernando de Toro, a complexidade permanece (Toro, 2008, p. 109). O problema fundamental é que o teatro não se limita nem somente ao texto, nem somente à encenação. Deve-se ultrapassar essa dicotomia e considerar o contexto social e cultural no qual ele se insere.

Mesmo que seja impossível limitar o teatro ao texto, consideramos que também é impossível evitá-lo. O texto teatral, sendo lacunar, aberto à representação e objeto cultural, pode mostrar certa *visão do mundo* e ser percebido como suscetível de explorar *o corpo em língua*: ele é a *enunciação* do corpo. O estudo das representações especificamente textuais do corpo na literatura contemporânea pode revelar preocupações bastante atuais. Tal iniciativa produz muitas interrogações. O conteúdo das representações do corpo na literatura dramática geralmente faz referência a registros muito diferentes, que vão do texto à dramaturgia e suas escolhas. A palavra, por sua vez, é tão carregada de sentido quanto de *poiesis* e matéria carnal. Este ato da obra teatral, de colocar o corpo em palavras, merece nossa atenção. O estudo de um corpus de quarenta e quatro peças de teatro contemporâneo europeu revelou um espectro completamente característico da cultura corporal. Meu projeto consistia em, através dos enunciados dos personagens, apreender seus traços linguísticos, que refletiam tanto o ato de enunciação no qual eram baseados quanto um sentido mais genérico, vetor de cultura e sensibilidade. Nesses traços de linguagem podem ser encontradas as representações do corpo. Isso justifica a aplicação de uma semiótica baseada em uma análise do discurso das peças estudadas.

Os resultados obtidos no final da análise textual revelaram uma tipologia atualizada de representações do corpo (Roques, 2011). O vocabulário e os itens identificados mostraram a que ponto estava presente a sensibilidade em relação ao corpo. Algumas categorias gerais de imagens puderam ser repertoriadas: por um lado, aquelas que sugerem representações de um corpo ferido (relacionado ao contexto da guerra), de um corpo sensível à dor ou à doença e de um corpo não orgânico que se assemelha a um corpo glorioso e, por outro lado, aquelas que indicam um corpo submetido aos poderes socioeconômicos. Corpo violentado, corpo sensível, corpo glorioso, corpo dependente. Trata-se de quatro aspectos diferentes, de maneiras de ser e também de representações. O discurso teatral deveria, aqui, ser colocado em correspondência com nossa época.

O *corpo violentado*, evocado nos textos dramáticos estudados, designa sem ambiguidade a sensibilidade atual, ávida por segurança, preocupada por qualquer ferida, qualquer agressividade, construindo mil defesas para proteger-se melhor. Repetem-se regularmente aqui as palavras *guerra*, *inimigo*, *gritar*, *odiar*, as fronteiras corporais foram, portanto, prejudicadas. A peça de Philippe Minyana⁵, *Les guerriers* [Os guerreiros] (1988), é uma das mais representativas desse contexto.

O *corpo sensível* constitui outro tema. Ele se apresenta como uma resposta aproximada ao *mal* sofrido, um *reduito* praticamente personalizado em nossas sociedades individualistas. Trata-se daquele do qual os autores citam todos os componentes com insistência, sugerindo seu valor, sua forma possível de encarnar a força e a afirmação: a *boca*, o *corpo*, o *rosto*, a *pele*, a *respiração*, o *músculo*. Partes feitas tanto para resistir quanto para afirmar. Corpo ainda inquietante, já que frágil e precioso, e mesmo vulnerável, do qual as partes internas também são citadas às vezes, o *dentro* como espaço obscuro e perturbador.

O *corpo glorioso* é caracterizado por um universo lexical bastante diferente dos dois precedentes. Ele deixa de ser fragmentado, para ser enaltecido. Tão importante que ele dá a impressão de se carregar inteiro no sopro das palavras do texto. É o que parece afirmar Valère Novarina⁶: “[...] nosso espírito que és, diga se nós somos! [...] Nós também gostaríamos agora de despir-nos das palavras ao falar. Ajuda-nos, eterno, esteja presente no meu lugar! Eu não consigo!” (Novarina, 1997, p. 105-106)⁷. Os itens *fala*, *matéria*, *glória*, “nada” são representativos dessa temática. As representações do corpo que surgem daí parecem explorar a negação e o vazio para melhor atingir um corpo glorioso que se tornou um corpo inteiramente espiritualizado. Corpo tão presente que sua instantaneidade às vezes corresponde à sua desaparecimento.

O *corpo dominado* dá a sensação de que existem forças, cujos efeitos são físicos, restringindo e submetendo cada um de nós. Esse corpo se inscreve no espaço regulamentado do trabalho, sugerindo uma visão implacável de um mundo econômico no qual às vezes pode ser percebida a catástrofe e a autodestruição. Os processos impiedosos da concorrência e da busca de vantagens podem atingir aqui seu paroxismo. Junte-se a isso a sensação de asfixia e controle sobre os corpos.

Concentrar-me-ei, mais especificamente, na identificação de dois tipos de representações do corpo que emergem desta análise textual e que possuem

alguns pontos comuns: trata-se dos encontrados nas peças de dois autores contemporâneos, Philippe Minyana e Valère Novarina, que têm uma grande cobertura midiática desde os anos 1990 e que faziam parte do *corpus* estudado, ganhando destaque durante a análise textual. A escolha desses dois autores me pareceu pertinente, pois eles pareciam particularmente reveladores de uma corrente marcante atualmente, que concede um lugar primordial à *fala* e a sua *proferição*: a de um teatro da fala. Escolha ainda mais importante em razão do interesse indiscutível de ambos pelo corpo. E por seu realismo incontornável: o corpo é antes de tudo *matéria*. Ele pode ser vivenciado dessa forma.

As representações de um corpo *de tipo orgânico* parecem ser comuns aos dois autores. Em Novarina, as referências anatômicas ou fisiológicas chamam particularmente a atenção, como na peça *Carta aos atores* (Novarina, 1989, p. 22)⁸

O corpo que está no jogo não é um corpo que exagera (seus gestos, suas mímicas), o ator não é um 'comediante', não é um agitado. O jogo, não é uma agitação a mais dos músculos sob a pele, uma gesticulação de superfície, uma tríplice atividade das partes visíveis e expressivas do corpo (amplificar as caretas, revirar os olhos, falar mais alto e com mais ritmo).

Essas referências induzem a uma geografia do corpo mesclando órgãos e orifícios, humores e músculos, como se o autor quisesse esgotar todas as possibilidades do corpo humano e instaurar uma nova circulação. Esse corpo de tipo *orgânico*, que revela seu interior, também pode ser encontrado na dramaturgia de Minyana. No entanto, neste último, sem ser esquecida, a organicidade também se combina com o fantástico e o imaginário. Sangue, odores, secreções corporais parecem adquirir uma autonomia própria e fugir à simples vontade do personagem, como em *Volcan* [Vulcão] ou *Les Guerriers* [Os guerreiros].

A Matéria Carnal das Palavras

O interesse destes dois últimos textos se encontra no fato de serem mais evocadores. Acrescenta-se a este ato de colocar o corpo *em palavras* uma consideração necessária e de uma complexidade maior: a de colocar a própria palavra *em corpo*, através do triunfo da fala. A fala, nessa compreensão, é mais complexa do que as palavras. Ela tem uma força. Ela se torna carnal. Essa materialidade é palpável em Valère Novarina: “Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual a fala: ela é o estofado, a textura, o tecido, a matéria do nosso espírito” (Novarina, 1999, p. 16)⁹. Derrida, aliás, demonstra isso à sua maneira: a oralidade é portadora de uma originalidade particular, que não poderia

reduzir a fala à escrita. Essa fala é carnal, o que lhe confere uma ressonância específica. Ela é matéria, tonalidade, tremor, emoção. Derrida o diz em uma formulação aparentemente complexa, sendo que, uma vez que o princípio é aceito, esta outra formulação é límpida: “O privilégio que tem não somente a linguagem, mas a linguagem falada (voz, escuta, etc.) consoa com o motivo da presença como presença a si” (Derrida, 1972, p. 160)¹⁰. Deve-se acrescentar que essa transcrição não esgota a originalidade intrínseca da fala.

Em especial porque não se pode esquecer que o texto teatral não é apenas lido, mas falado, ele é *situado*, o que inevitavelmente lhe confere um aspecto particular. Como se interroga Michel Corvin (2008, p. 126)¹¹: “Como, então, podemos ver as palavras?”. Uma resposta é levantada: esta operação torna-se possível se transformarmos as palavras “[...] em elementos sensíveis, ou seja, em voz e em corpos moventes”. Michel Corvin continua: “[...] o que, após Novarina, poderíamos chamar ‘a teatralidade respiratória da página’” (Corvin, 2008, p. 126)¹². A voz assume, então, o controle, tornando palpáveis pensamentos e afetos. Ela traz uma espécie de tradução metafórica do que se encontra geralmente no centro do teatro ocidental, a saber, a exposição de um conflito interno ou externo. A fala torna-se, então, verdadeiramente ação. Artistas, como Vincent Barras (2013)¹³, entenderam isso e utilizaram esse processo, baseando-se em formas de performances verbais, levando-as até o paroxismo. Uma exploração sistemática do corpo a partir de seus ruídos peculiares, seus balbucios, e outros lapsos ou parasitas pode, por exemplo, ser proposta.

Essa função do *logos* como práxis não é nova, ela comprova uma herança. Ela já foi destacada especificamente por Roland Barthes quando ele mencionava *Fedra*, a tragédia de Racine:

Dizer ou não dizer? Eis a questão. Aqui, é o próprio ser da fala que é levado ao teatro: a mais profunda das tragédias de Racine também é a mais formal; pois a questão trágica é, nela, menos o sentido da fala do que sua aparição, muito menos o amor de Fedra do que sua confissão. Ou mais exatamente ainda: a nomeação do Mal o esgota inteiramente, o Mal é uma tautologia, Fedra é uma tragédia nominalista (Barthes, 1963, p. 115)¹⁴.

Falar é agir, como já havia afirmado o abade de Aubignac no século XVII, e, a ação cênica traduzida na fala, é assim “[...] a metáfora de uma ação que não será vista” (Corvin, 2008, p. 126)¹⁵. Passar das palavras à sua proferição, sua encarnação e à sua ação em um palco de teatro, foi a reviravolta de paradigma que ilustrou minha pesquisa.

De um Corpo Agido a um Corpo sem Palavras

Se, atualmente, o texto perdeu sua preeminência, a consideração com relação ao corpo cresceu, como também se deslocaram os estatutos do jogo e de um artista que se tornou *ator-performer*. O artista se faz *performer*, pois o papel supostamente encarnado é colocado a distância e o ator torna-se aquele que, “[...] em um tempo efêmero e um espaço particular, age e fala, canta e dança, de forma ostensiva e em seu próprio nome” (Biet, 2013, p. 25)¹⁶. Desse modo, é ele mesmo que é encenado de maneira palpável. Tal distanciamento crítico do ator vem acompanhado de outras mudanças. Muitos estudos recentes destacam isso: o teatro ocidental, considerado como lugar de representação, está em crise (Bougnoux, 2006, p. 8). Hans-Ties Lehmann (2002) identificou um “teatro pós-dramático”, que marcou o que ele considera ser uma ruptura. É importante especificar a mudança de paradigma que se estabeleceu. O dramático não se tornou obsoleto, mas aparece como deslocado. Percebe-se, então, uma transformação, “a hegemonia do drama sobre o teatro” está suspensa (Guenoun, 2011, p. 651)¹⁷. A representação emancipada, da qual fala Bernard Dort, parece ter chegado, o texto torna-se um simples elemento do espetáculo. O corpo participa dessa renovação realizando *efeitos de presença* (Féral, 2011) impressionantes e sem distância. Estes efeitos estão relacionados à *qualidade de presença do ator* (Féral, 2011). Um aspecto central da performance teatral encontra-se aí: expressar o *todo* em um imediato sem distância, dar à presença carnal, à sua densidade mais palpável, o valor de um *dizer* sem a fala. Nessa perspectiva, ocorre uma possível confusão de fronteiras no plano da recepção. O distanciamento realizado pela catarse é enfraquecido. Na cena contemporânea, várias propostas cênicas buscam identificar justamente esse processo.

Durante muito tempo, nos anos 1960-1970, essa emergência intempestiva do corpo esteve a serviço de uma contestação, através de gestos e pulsões. Ela ocorreu nas performances ou *happenings* que contribuía “[...] a um movimento de contestação contra valores tradicionalmente ligados à arte e que tinha a intenção de impulsionar um movimento de rejeição da obra artística como objeto” (Féral, 2011, p. 222)¹⁸. Mesmo que essas performances tenham tido um papel fundamental de transgressão e uma função particular na crítica e na denúncia contra a sociedade e a opressão exercida sobre o indivíduo, atualmente, ocorre um deslocamento. Os espetáculos de forma performativa, concebidos como *apresentações* e não mais como *representações*, são acompanhados

de uma redução do impacto crítico sobre a sociedade, e isso apesar de todas as formas lúdicas e novas que foram inventadas. Elas mostram outra coisa e, nesse sentido, são decisivas. Uma preeminência do indivíduo é expressa e acompanha-se por uma insistência sobre o que ele sente de forma carnal. O que justifica esse domínio de longas fases cênicas dedicadas às aparências e *acidentes* da pele, aos contatos e toques dos corpos, à pressão entre os corpos, às suas manifestações orgânicas, como na peça *Et Balancez mes cendres sur Mickey* [E Joguem minhas cinzas sobre o Mickey] (2006), na qual os atores cobertos de mel reproduzem “quadros magníficos da pintura flamenga” (Tackels, 2016, p. 15)¹⁹. No entanto, novas formas são inventadas, dando lugar ao coletivo tanto quanto ao indivíduo. O teatro de Rodrigo Garcia²⁰ é um bom exemplo de tal fato. Ele retoma práticas de contestação, mas de forma revisitada, repensada, dando um lugar de destaque para o performer. Ele inscreve-se, assim, na linha de um Peter Handke (Handke, 1993) e inspira-se na postura de interpelação deste autor ao propor muitos monólogos que são, em maior ou menor grau, insultantes – espetáculos que também fazem parte da desconstrução ativa da ilusão teatral e de seus avatares. Todos os pilares do que constitui o drama ocidental são destruídos nesses espetáculos. Ascensão do indivíduo, sem dúvida, mas igualmente reivindicação coletiva, o que é original. A própria contestação também mudou. A estigmatização não se dirige apenas às *velhas* alienações contestadas no passado, mas à estandardização imposta pelo consumo, à uniformização oriunda de novos dispositivos, e também à obsessão do sexo, um vazio para Rodrigo Garcia, feito de um *demais* inútil e superficial. A originalidade desse artista é ultrapassar os velhos modelos contestadores dos anos 1960, centrados no questionamento das proibições e da autoridade, para se concentrar em estigmatizar uma sociedade de consumo que destrói os indivíduos através de uma cultura do *mais* que acaba por tornar-se uma cultura do *vazio*. Cada uma de suas cenas, de suas peças, é uma obstinada desconstrução do *demais*.

Finalmente, nos espetáculos de Rodrigo Garcia, tudo contribui para nos colocar em estado de imersão: atacados de todos os lados pelos símbolos do consumo massificado, a comida em excesso, uma tela sobressaturada por uma profusão de imagens hipnóticas ou transgressivas. Tudo isso permite, precisamente, dar lugar ao corpo de forma intensa. Assim, em um de seus últimos espetáculos, que causou polêmica em razão das referências antirreligiosas, *Golgota Picnic* (2011), o palco é coberto de pãezinhos e é organizada uma espécie de

piquenique improvisado, enquanto uma câmera filma os atores em *close up*, em discussões infinitas. Não há ficção nem personagens, mas pode ser identificada a incorporação de ações de tipo performativas. Descrevo algumas delas: um dos atores-performers engole um hambúrguer que ele acaba de preparar e regurgita imediatamente após cada mordida. A câmera observa e nos mostra sua regurgitação em *close up*. Outra sequência, igualmente desestabilizadora, ocorre mais tarde quando os atores-performers despem-se e realizam *pirâmides* improváveis, utilizando tanto suas pernas e braços quanto seus cabelos e outros pelos. Também é feita uma sessão de *Body-painting*: uma tinta azul é utilizada, certamente como referência às antropometrias de Yves Klein. Misturam-se, então, cores e secreções corporais. *Teatro*, sem dúvida, mas bastante infiltrado pelo *fazer* em detrimento do discurso, amplamente focado no espontâneo, mais do que na narrativa, centrado no *choque* físico, no dispositivo espacial, mais do que em qualquer retórica ou discurso. Esses tipos de cenas *extremas*, imersas em um envolvimento carnal, parecem caracterizar uma via importante do teatro contemporâneo.

Minha reflexão também se dirigiu a dispositivos utilizados por uma duração limitada nos mais variados espetáculos, eventos curtos, realizados na presença de espectadores, com uma apresentação frequentemente livre de narrativa, de *trama* dramatizada, sendo que os seus contextos, seus *palcos*, parecem ser *teatralizados*. Tais dispositivos ganham cada vez mais importância, fórmulas híbridas nas quais os corpos se expressam, o espetáculo ocorre, a *cena* é presente, mas sem que exista um diálogo ou qualquer explicação discursiva.

Assim, as práticas estéticas e as experimentações artísticas de Yann Marussich²¹ *inquietam* a percepção do espectador ao estabelecer com ele uma relação particular que foge à categorização de ilusão e/ou distanciamento. Em regra geral, elas buscam revelar à percepção aquilo que o espectador não percebe habitualmente, contornando os códigos das artes cênicas. Muitas dessas performances são características dessa perspectiva.

Na instalação performativa intitulada *Bleu Remix* [Azul Remix] (2007), o espectador aproxima-se o máximo possível do performer, colando-se ao vidro para assistir Yann Marussich transpirar um suor azul em sua caixa de acrílico. Os efeitos são tangíveis: a distância crítica é reduzida e os efeitos massivos da presença produzem a captação visual. O corpo do performer parece ganhar densidade e força. Graças ao dispositivo visual e sonoro da instalação, a percepção desestabiliza os aspectos habituais da recepção, como o espaço e o tempo, e

joga com os paradoxos entre próximo e afastado, com os efeitos de captação e mesmo de sideração e de distância.

Nesse trabalho, o corpo é central em sua dimensão mais real. Surgem efeitos de presença, relacionados à proximidade do artista, que provocam empatia. Nesse mesmo movimento do próximo e do afastado, uma distância tênue persiste: a separação frágil entre o artista e o espectador cria uma barreira e se concretiza através das paredes da caixa na qual ele se encontra, através do dispositivo no qual ele se insere a título individual.

Em *Autoportrait dans une fourmilière* [Autorretrato em um formigueiro] (2003) os espectadores circulam em torno do caixão de vidro de Marussich, no interior do qual ele está deitado, imóvel, em meio de formigas. O dispositivo utiliza câmeras para examinar minuciosamente a imobilidade do artista em meio à agitação das formigas, enquanto fones de ouvido ficam à disposição dos espectadores, permitindo que ouçam uma trilha sonora. Eles podem acompanhar o performer, cuja imobilidade é impressionante e assemelha-se a de um cadáver (Marussich, 2013). Acrescentam-se, aos movimentos de circulação do público, murmúrios e palavras ou músicas que ilustram sua compaixão, sua crítica ou mesmo seu humor. A imobilidade intensa do performer confunde ainda mais o espectador, em razão do sofrimento que pode ser claramente imaginado ou mesmo visto.

Em *Traversée* [Travessia] (2004), o dispositivo assemelha-se a uma tortura: um cabo envolve o pescoço de Yann Marussich. Apenas o corpo do performer, em sua nudez extrema, é oferecido ao olhar crítico do espectador, sem distância. O artista se submete ao arbítrio dos espectadores, que tomam partido escolhendo apertar ou afrouxar o laço. Expressam-se, então, as lutas conscientes ou inconscientes, as pulsões e as paixões mais inconfessadas que parecem mover o público. O espetáculo torna-se interativo e toma conta da sala. O olhar não está mais focalizado apenas no artista, que é distanciando, mas aos que estão à sua volta e que participam, fragmentando a atenção, desdobrando-a em um jogo que movimenta as consciências.

Nesses exemplos, o corpo performativo introduz *efeitos de realidades*. No centro da cena, ele modifica os usos e convenções. Tendências podem ser identificadas: trabalhar sobre a percepção, a imersão e a desconstrução. Certo número de experiências artísticas faz da experiência perceptiva, de sua perturbação e de sua ativação, uma questão essencial. Isso é importante em épocas, co-

mo a nossa, nas quais as certezas comuns parecem ser colocadas em causa e onde se atenua o sentimento de poder dominar tudo, e aumenta a necessidade de interrogar-se, e mesmo de preocupar-se.

Para concluir, certos textos dramáticos que se inscrevem em um teatro de fala, específico de um determinado período na Europa, tiveram sua especificidade atualizada. Muitas representações corporais peculiares surgem disso. No entanto, o que pode ser compreendido no dizer dos personagens, como no caso de Novarina, ultrapassa o simples sistema comunicacional habitual. A linguagem torna-se carnal, torna-se corpo. Essa emergência do corpo além das palavras é ainda mais palpável se nos situarmos sob a perspectiva das cenas contemporâneas. Surge um paradoxo, destacando os limites e as fronteiras de um corpo que se deixa ver, exibido em sua realidade mais concreta e em sua materialidade fisiológica, e que se encontra, a partir de agora, no núcleo do drama.

Notas

- ¹ Nota do tradutor: no original em francês “[...] *une performance discursive produite par un sujet énonciateur* [...]”.
- ² N. do t.: no original em francês “[...] ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée”.
- ³ N. do t.: no original em francês “[...] lisibilité projective du texte de théâtre”.
- ⁴ N. do t.: no original em francês “Autrement dit un texte de théâtre ne serait pas à jauger en référence à quelque dramaturgie que ce soit, mais au trébuchet. – d’abord – de la longue et patiente dégustation d’un lecteur, installé dans son espace mental et sa temporalité libre. Foin des modèles de représentations”.
- ⁵ Philippe Minyana é o autor de cerca de trinta peças, encenadas por diretores como Edith Scob, Catherine Hiégel e Alain Françon. Ele foi ator e diretor de atores. Ele foi autor associado do *Théâtre Ouvert* e do centro dramático de Dijon, dirigido na época por Robert Cantarella. Ele representa “[...] a tendência própria ao teatro europeu dos anos 1980, do trabalho sobre a memória e da narrativa de vida” cf. *Philippe Minyana* (Abirached, 2011, p. 680). N. do t.: no original em francês “[...] la tendance propre au théâtre européen des années 1980, du travail sur la mémoire et du récit de vie”.
- ⁶ Valère Novarina é escritor, pintor e fotógrafo. Ele aborda a escrita dramática no início dos anos 1970. Suas peças são montadas por Jean-Pierre Sarrazac e Marcel Maréchal. André Marcon faz um grande sucesso em 1986 no teatro *Bouffes du*

Nord com a peça de Novarina *Le Discours aux animaux*. Mais tarde, o autor passa a encenar seus próprios textos. Cf. Valère Novarina (Abirached, 2011, p. 683).

- ⁷ N. do t.: no original em francês “[...] notre esprit qui êtes, dites si nous sommes! [...] Nous voudrions nous aussi maintenant nous dépouiller des mots en parlant. Au secours, éternel, sois présent à ma place! J’y arrive pas!”.
- ⁸ N. do t.: no original em francês “Le corps en jeu n’est pas un corps qui exagère (ses gestes, ses mimiques), l’acteur n’est pas un ‘comédien’, pas un agité. Le jeu, c’est pas une agitation en plus des muscles sous la peau, une gesticulation de surface, une triple activité des parties visibles et expressives du corps (amplifier les grimaces, rouler des yeux, parler plus haut et plus rythmé”. A versão brasileira é de Angela Leite Lopes.
- ⁹ N. do t.: no original em francês “Notre chair physique c’est la terre mais notre chair spirituelle la parole: elle est l’étoffe, la texture, le tissu, la matière de notre esprit”.
- ¹⁰ N. do t.: no original em francês “Le privilège reconnu non seulement au langage mais au langage parlé (voix, écoute, etc...) consonne avec le motif de la présence comme présence à soi”.
- ¹¹ N. do t.: no original em francês “Comment, alors, peut-on voir les mots?” e “[...] en éléments sensibles, c’est à-dire en voix et en corps mouvants”.
- ¹² N. do t.: no original em francês “[...] ce que, à la suite de Novarina, on pourrait appeler ‘la théâtralité respiratoire de la page’”.
- ¹³ Vincent Barras é artista performer e professor de história da medicina no *Institut universitaire d’histoire de la médecine et de la santé publique*, na faculdade de biologia e medicina da *Université de Lausanne* e do *Centre Hospitalier Universitaire Vaudois*.
- ¹⁴ N. do t.: no original em francês “Dire ou ne pas dire? Telle est la question. c’est ici l’être même de la parole qui est porté sur le théâtre: la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle; car l’enjeu tragique est ici moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l’amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore: la nomination du Mal l’épuise tout entier, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste”.
- ¹⁵ N. do t.: no original em francês “[...] la métaphore d’une action qu’on ne verra pas”.
- ¹⁶ N. do t.: no original em francês “[...] dans un temps éphémère et en un lieu particulier, agit et parle, chante et danse, ostensiblement et en son nom propre”.
- ¹⁷ N. do t.: no original em francês “l’hégémonie du drame sur le théâtre”.

- ¹⁸ N. do t.: no original em francês “[...] d’un mouvement de contestation des valeurs traditionnellement attachées à l’art et se voulait l’éperon d’un mouvement de rejet de l’œuvre artistique comme objet”.
- ¹⁹ N. do t.: no original em francês “magnifiques tableaux de la peinture flamande”.
- ²⁰ Rodrigo Garcia é um autor e diretor espanhol. Suas peças são frequentemente encenadas nos palcos franceses e em festivais.
- ²¹ Yann Marussich é artista performer, coreógrafo e reside em Genebra.

Referências

- ABIRACHED, Robert (Ed.). **Anthologie de l’Avant-Scène Théâtre Le Théâtre Français du XXe Siècle**. Paris: l’avant scène théâtre, 2011.
- BARRAS, Vincent. Parole performée. **Revue Communications [Performance]**, Paris, Le Seuil, n. 92, p. 253-261, 2013.
- BARTHES, Roland. **Sur Racine**. Paris: Le Seuil, 1963.
- BIET, Christian. Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e –XXI^e siècle). **Revue Communications**, Paris, Le Seuil, n. 92, p. 21-35, 2013.
- BIET, Christian; TRIAU, Christophe. **Qu’est ce que le Théâtre?**. Paris: Gallimard, 2006.
- BOUGNOUX, Daniel. **La Crise de la Représentation**. Paris: La Découverte, 2006.
- CORVIN, Michel. L’Écriture Théâtrale contemporaine entre modèles de représentation et illisibilité. **Études Théâtrales [Ecritures dramatiques contemporaines [1980-2000]]**, Louvain, n. 24-25, p. 202-204, 2002.
- CORVIN, Michel. Pour une réception musicale du théâtre contemporain. **Revue Communications [Théâtres d’aujourd’hui]**, n. 83, p. 123-130, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **Marges**, Paris. Editions de Minuit, 1972.
- FÉRAL, Josette. **Théorie et Pratique du Théâtre. Au-delà des limites**. Montpellier: l’Entretemps, 2011.
- GUENOUN, Denis. La représentation en débat. In: ABIRACHED, Robert (Ed.). **Le Théâtre Français du XX^e Siècle**. Paris: 2011. P. 649-657.
- HANDKE, Peter. **Outrage au Public et Autres Pièces Parlées (Prédiction, Introspection, Appel au secours) (1964-1965)**. Traduites par Jean Sigrid. Paris: L’Arche, 1993.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Post-Dramatique**. Traduites par Philippe-Henri Ledru. Paris: L’Arche, 2002.



MARUSSICH, Yann. Voyage(s) dans l'Immobilité. **Revue Communications**, Paris, Le Seuil, n. 92, p. 239-251, 2013.

NOVARINA, Valère. **Le Théâtre des Paroles**. Paris: P.O.L., 1989.

NOVARINA, Valère. **L'Espace Furieux**. Paris: P.O.L., 1997.

NOVARINA, Valère. **Devant la Parole**. Paris: P.O.L., 1999.

PAVIS, Patrice. Remarques sur le discours théâtral. **Degrés [Théâtre et sémiologie]**, Bruxelles, v. 13, h1-h10, 1978.

PAVIS, Patrice. Thèses pour l'Analyse du Texte Dramatique. **Degrés**, Bruxelles, n. 107-108, L1, 2001.

ROQUES, Sylvie. Le corps mis en mots dans le théâtre contemporain. **Sémèion**, Paris, Editions Universitaires de la Sorbonne, n. 8, p. 63-70, sept. 2011.

TACKELS, Bruno. Notes de cuisine/Notes de salle. **Théâtre Public**, Montreuil, n. 220, p. 10-15, avril-mai 2016.

TORO, Fernando de. The end of theatre semiotics? A symptom of an epistemological shift. **Semiotica**, 168-1/4, p. 109-128, 2008.

UBERSFELD, Anne. **Lire le Théâtre**. Paris: Belin, 2001.

Sylvie Roques é pesquisadora associada do *Centre Edgar Morin (Centre National de la Recherche Scientifique/Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales)* desde 2006. Após a defesa de uma tese em Estéticas, Ciências e Tecnologias das Artes, opção *teatro*, em 2005 na *Université de Paris 8*, dedicada ao corpo e suas imagens na escrita dramática contemporânea, suas pesquisas se voltaram ao teatro pós-dramático e ao teatro performativo. Em 2014, ela defendeu uma habilitação para dirigir pesquisas na *Université de Paris 10*, com o título *Auctorialité et spectacularité XIX-XXe siècles* [Autorialidade e espetacularidade séculos XIX-XX].

E-mail: sroques@noos.fr

Este texto inédito, traduzido por André Mubarak, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

Recebido em 31 de março de 2016

Aceito em 5 de setembro de 2016