

Leandro Geraldo da Silva Acácio

O TEATRO PERFORMATIVO:
a construção de um operador conceitual

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2011

Leandro Geraldo da Silva Acácio

O TEATRO PERFORMATIVO:
a construção de um operador conceitual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes/Teatro.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2011

Acácio, Leandro Geraldo da Silva, 1975-

O teatro performativo [manuscrito] : a construção de um operador conceitual / Leandro Geraldo da Silva Acácio. – 2011.

92 f. : il. + 1 DVD

Orientador: Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Féral, Josette – Crítica e interpretação – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Representação teatral – Estudo e ensino – Teses. 4. Teatro – Teses. 5. Artes cênicas – Teses. I. Souza, Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028

*Para o Arthur e para todos aqueles que,
de alguma forma, contribuíram para a
construção deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa que financiou a pesquisa.

Ao programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, seu corpo docente, discente e funcionários, em especial a Zina Pavlowski.

Ao meu orientador, prof. Luiz Otávio Carvalho.

Às professoras Sara Rojo (FALE/UFMG), Antônia Pereira (UFBA).

Aos professores Fernando Mencarelli, Ernani Maletta, Antônio Hildebrando.

A Tarcísio Ramos Homem, Rita Gusmão, Denise Pedron, Nina Caetano, Clóvis Domingos, Luiz Carlos Garrocho, Guilherme Frossard.

À Central de Produção do ECUM (Encontro Mundial de Artes Cênicas), em especial a Guilherme Marques.

Aos amigos e companheiros do mestrado: Julia Guimarães, Michelle Braga, Letícia Castilho (Leca), João Valadares, Daniel Furtado, Raquel Castro.

Aos amigos de sempre: Roberson Nunes, Samiri Coelho (em especial, pela revisão do trabalho), Viviane Ferreira (Viva), Leonardo Santiago, Carlos Eduardo Guerra Silva (Cadu), Eliane Abreu, Rodrigo Fidelis, Wanderley Moreira, Rita Maia, Elenimar Acácio, Elisa Belém, Marúzia Morais Vieira, Fernanda Abreu, Daniel Borges, Bruno Cuiabano, Mônica Ribeiro, Jonnatha Horta Fortes, Escandar Alcici Curi, Henrique Mourão, Fábio Guimarães, Lúcio Honorato, Ricardo Augusto Carvalho, Eliette Aleixo, Thiago Franco, Cristiane Lima, Thales Bedeschi, Saulo Salomão, Lissandra Guimarães, Erica Vilhena, Matheus Silva, Joyce Malta, Davi Pantuzza, Ana Haddad, Adrilene Nunes, Gustavo Braga.

A minha mãe, Elizabete Conceição de Carvalho Acácio; meu pai, Jorge da Silva Acácio, e meus irmãos, Marcelo Henrique da Silva Acácio e Ricardo Augusto da Silva Acácio.

A Ione de Medeiros e ao Grupo Oficcina Multimédia (BH/MG).

Ao Ah! Coletivo.

Ao Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (BH/MG).

Agradecimento especial a Josette Féral.

RESUMO

O objeto desta dissertação é o operador conceitual *teatro performativo*, formulado pela pesquisadora franco-canadense Josette Féral. O *teatro performativo* é abordado como uma ferramenta de reflexão e análise sobre algumas práticas cênicas contemporâneas. Nosso objetivo é o de mapear a pesquisa de Féral, que ainda se encontra em processo de elaboração.

Para Féral, o conceito de performatividade está no centro da discussão da arte e do teatro contemporâneos. A autora faz uso de duas visões de *performance* para construir sua noção de performatividade. A primeira é cultural e antropológica e segue na esteira dos *Performance Studies*, difundidos pelo diretor e estudioso americano Richard Schechner. A segunda visão é mais voltada para a esfera artística/estética e tem como fonte o campo da *performance art*.

A dissertação apresenta, ainda, uma reflexão sobre uma das marcas do teatro performativo atual, que é trabalhar com o “recurso ao real”, instalando na cena a ideia de evento (acontecimento). Ao trazer o real para a cena, a obra pode gerar uma quebra momentânea com a ilusão (teatralidade), provocando um embaçamento nos paradigmas da representação tradicional no teatro.

Palavras-chave: Teatro Performativo. Performatividade. Teatralidade.

ABSTRACT

The object of this dissertation is the conceptual analyzer, *performative theater*, formulated by Franc-Canadian researcher Josette Féral. The *performative theater* is approached along this research as a tool of reflection and analysis of some scenic contemporary practices. In these circumstances, our goal is to systematize Féral's research, which is still in process of elaboration.

To Féral, the concept of performativity is the center of the debate about art and the contemporary theater. Féral uses two visions of performance to construct her notion of performativity. The first vision is cultural and anthropologic and follows a course by Performance Studies, divulged by the American director and intellectual Richard Schechner. The second vision is focused around artistic/aesthetic concepts, and it sources from the field of performance art.

The dissertation also shows a reflection of one of the hallmarks of the current *performative theater* which is working with features of the tangible—establishing the idea of event (occurrence). By bringing the tangible (real) to the scene, the performance can create a sudden break of illusion (theatricality), thus creating a disorder in the paradigms of the traditional representation in theater.

Key-words: Performative Theater. Performativity. Theatricality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1	Atos rituais e artísticos segundo Cohen (1989)	24
QUADRO 2	Áreas e respectivos conceitos relativos ao teatro performativo	59
QUADRO 3	Principais conceitos estudados durante o desenvolvimento desta dissertação	68

SUMÁRIO

Do percurso e das motivações	9
Do processo de pesquisa.....	10
Entrevistas	11
A estrutura do trabalho	11
CAPÍTULO 1.....	13
ESPECULAÇÕES SOBRE TERMOS NO CAMPO DA	
PERFORMATIVIDADE	13
1.1 Leituras sobre as noções de <i>performatividade</i>	13
1.2 O conceito de <i>performatividade</i> aplicado ao teatro	25
CAPÍTULO 2.....	30
ABORDAGENS TEÓRICAS SOBRE <i>TEATRALIDADE</i>	30
2.1 Breve histórico sobre a origem do termo <i>teatralidade</i>	30
2.2 Reflexões sobre acepções em torno do termo <i>teatralidade</i>	31
2.3 Teatralidade e <i>mimesis</i>	37
2.4 O “espaço potencial” como fundamento da <i>teatralidade</i>	39
2.5 Ideias relativas a teatralidade e ao sujeito <i>performer</i> , por Josette Féral.....	41
CAPÍTULO 3.....	50
DO <i>TEATRO PERFORMATIVO</i>: A POÉTICA PERFORMATIVA DE	
JOSETTE FÉRAL	50
3.1 O <i>teatro performativo</i> : aproximações e características.....	50
3.2 O <i>performer</i> e o ato performativo	56
3.3 A teatralidade e a <i>circunstância do real</i> no teatro performativo	61
... CONSIDERAÇÕES FINAIS?	69
REFERÊNCIAS	71
ENTREVISTAS.....	73
INTERNET	74
ANEXOS	75
ANEXO I Correspondência com Josette Féral.....	75
ANEXO II Entrevista com Josette Féral (Professora e pesquisadora)	77
ANEXO III Conferência de Josette Féral	84
ANEXO IV – DVD – Excerto de espetáculo	92

INTRODUÇÃO

Várias motivações podem levar à escolha de um tema e à delimitação de um feixe de interesses: motivações ideológicas, estéticas e até afetivas. Evidentemente existe uma combinação desses fatores, mas, talvez, o mais importante seja mesmo a identificação afetiva através da empatia com a obra e o processo criativo de alguns artistas.¹

Do percurso e das motivações

Não surpreende que grande parte das pesquisas acadêmicas esteja inevitavelmente inserida em processos passíveis de modificação. Seguramente, o trabalho aqui apresentado também não foge à regra: percalços, indagações, mudança do foco e da especificidade do objeto de pesquisa, recortes e mais recortes. Algo no sentido de *repetir, repetir, até ficar diferente*, como já disse o poeta Manoel de Barros. Contudo, desde o início do trabalho, um desejo se mostrava claro: o de pesquisar o trabalho do ator/*performer* em uma linha de teatro que tivesse aproximação com a *performance*.

Acredito que esse desejo vem ao encontro de minha trajetória no teatro – arte na qual mais me engajei –, em que me identifiquei com certo tipo de teatro conhecido como “teatro de pesquisa” ou “teatro experimental”.

A pesquisa de que resulta esta dissertação apoiou-se em alguns fundamentos estabelecidos no trabalho teórico da pesquisadora francesa radicada no Canadá, Josette Féral, em que ela apresenta a noção de *teatro performativo*. O trabalho de Féral tem-se difundido mundialmente no campo da pesquisa em teatro por meio de suas diversas publicações, bem como por suas palestras, cursos e conferências.

A sugestão do operador conceitual *teatro performativo* pode ser vista como uma tentativa de definição que dê conta das práticas teatrais contemporâneas. O que sustenta a essência do estudo de Féral é a reflexão de que um espetáculo se configura como um jogo de tensões entre teatralidade e performatividade, a depender de suas proporções e dosagens dentro de uma obra. Nesse viés, o teatro performativo coloca-se de forma distinta diante da questão da ilusão e da referencialidade, trazendo a característica de ‘evento’(acontecimento), ou seja, daquilo que acontece em cena com e sem mediações. O evento busca não se ater à ficcionalidade da narrativa e, por esse motivo, valoriza

¹ COHEN, 1989, p. 19.

mais a ação em si – realizada pelo *performer* e pelas máquinas performativas – do que o aspecto da representação, no sentido mimético do termo.

Do processo de pesquisa

Lidamos com algumas dificuldades ao pesquisar sobre o operador conceitual *teatro performativo*. Constatamos, desde o início da pesquisa, a existência de um vácuo teórico sobre o tema. Para conceituá-lo de forma mais apurada, utilizamos o artigo de Féral “*Performance et Théâtralité: le sujet désmeystifié*” (1985) – “Performance e Teatralidade: o sujeito desmistificado”, considerado pela própria autora como um dos primeiros passos que ela trilhou para chegar ao termo *teatro performativo*. Nesse texto, a autora aproxima e diferencia o teatro da *performance art*. Féral parte de três características fundadoras da *performance*: o corpo do *performer*, o trabalho/manipulação do corpo do *performer*, a construção do espaço.

Valemo-nos também da obra “Cuadernos de teatro XXI”, editada na Argentina, em 2003. Essa publicação traz uma coletânea de textos de Féral intitulada *Acerca de la teatralidad*, em que ela faz uma análise pormenorizada da questão da *teatralidade*. O estudo de Féral aponta para uma tentativa de definição do termo e, entre outros importantes tópicos, a autora comenta a relação entre *teatralidade* e *mímesis*.

Atenta para o estudo da teatralidade há mais de uma década, Féral é atualmente um dos principais expoentes do pensamento sobre essa questão. Como podemos perceber ao longo de sua obra, a teatralidade impulsiona a pesquisa de Féral a limites que extrapolam o teatro, já que, em seu estudo, encontramos a interlocução da teatralidade com aspectos da vida cotidiana, das artes (teatro, cinema, artes visuais), da linguagem artística da *performance*.

Para discutir a questão da “importação do real” para a cena, aspecto ligado de forma bem particular ao teatro performativo, recorreremos a outras duas valiosas fontes. A primeira foi a entrevista² que Josette Féral concedeu a mim e à jornalista e pesquisadora em teatro Julia Guimarães, durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira

² A entrevista com Josette Féral foi publicada na revista *Urdimento* (do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina), nº 16, em julho de 2011, período em que este trabalho estava em fase de finalização. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento>.

de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), na cidade de São Paulo, em novembro de 2010. A segunda foi a conferência “O real na arte: a estética do choque” (2010), ainda não publicada, proferida por Féral na mesma ocasião.

Entre os autores brasileiros, utilizamos como referência a pesquisadora Sílvia Fernandes, que também tem desenvolvido uma importante pesquisa sobre a questão da teatralidade. No livro *Teatralidades contemporâneas* (2010), ela também recorre à abordagem de Josette Féral.

Entrevistas

Durante a pesquisa, foram realizadas entrevistas com representativos artistas e pesquisadores, radicados em Belo Horizonte, que possuem em suas trajetórias um interesse (teórico ou prático) tanto pelo teatro quanto pela arte performática. O material resultante dessas entrevistas, embora não tenha sido abordado explicitamente nesta dissertação, certamente nos oferece informações e pontos de vista valiosos sobre conceitos, linhas de pensamento, processos criativos.

Os artistas entrevistados foram: Rita Gusmão (atriz performativa e professora da Escola de Belas Artes da UFMG), Denise Pedron (artista, pesquisadora e professora do Teatro Universitário da UFMG), Nina Caetano (dramaturga, pesquisadora, professora da Universidade Federal de Ouro Preto/MG e integrante do Agrupamento de Pesquisa Obscena/BH/MG), Clóvis Domingos (ator, pesquisador e integrante do Agrupamento de Pesquisa Obscena/BH/MG).

A estrutura do trabalho

O texto da dissertação está dividido em três capítulos e três anexos contendo a correspondência via e-mail que estabelecemos com Josette Féral, a transcrição da entrevista e de sua mais recente conferência realizada no Brasil, “O real na arte: a estética do choque” (2010).

Com o intuito de formular algumas reflexões que nos nortegassem antes de chegarmos ao termo cunhado por Féral propriamente dito, estudamos, no capítulo um, artigos e obras

que trazem noções sobre os termos *performativo* e *performatividade*. Buscamos, nas origens etimológica e teórica dos termos, uma sustentação conceitual, baseando-nos em artigos e obras dos seguintes autores: Richard Schechner (2003, 2006), Diana Taylor (2008), Giorgio Agamben (2009), Renato Cohen e Jacó Guinsburg (1992), Renato Cohen (1989), Hans-Thies Lehmann (2007).

Não nos comprometemos, entretanto, em nos aprofundar nas teorias apresentadas no primeiro capítulo. Nosso interesse foi levantar alguns aspectos das teorias que embasam os conceitos a partir dos quais Féral vai desenvolver sua pesquisa acerca do teatro performativo, já que esse sim constitui o objeto da dissertação.

No capítulo dois, focamo-nos nos pressupostos teóricos sobre o teatro performativo. Nele procuramos traçar um panorama do estudo de Féral sobre as questões da *teatralidade*.

No capítulo três, procuramos ressaltar as principais características e fundamentos do operador conceitual *teatro performativo*. Tomamos como referência principal o ensaio “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo” (FÉRAL, 2008). Além do ensaio, recorreremos aos seguintes autores: Richard Schechner (2006), Patrice Pavis (1999) e Sara Rojo (2010).

CAPÍTULO 1

ESPECULAÇÕES SOBRE TERMOS NO CAMPO DA *PERFORMATIVIDADE*

Segundo Austin, para que exista um ato performativo é necessário que sempre exista coincidência entre a palavra e a ação, como no enunciado “eu batizo”. Transladado ao teatro, trata-se, então, de uma palavra que designa uma ação ou de uma ação que “performativiza a palavra”. Qualquer outro emprego da noção de performatividade é uma extensão metafórica. É por isso que a incorporação desta noção nos “Estudos da Performance” é uma total alteração da noção original enunciada por Austin.³

Neste capítulo, realizamos apontamentos sobre os termos *performativo* e *performatividade*, que vão nortear nossas reflexões sobre o termo *teatro performativo*, sugerido por Josette Féral (1993, 2008). Não nos comprometemos em nos aprofundar nas teorias dos autores trazidos aqui. Essa iniciativa visa apenas tornar o estudo sobre o *teatro performativo* cada vez mais esclarecedor. Para isso, nos valem de artigos e obras dos seguintes autores: Richard Schechner (2003, 2006), Diana Taylor (2008), Giorgio Agamben (2009), Renato Cohen e Jacó Guinsburg (1992), Renato Cohen (1989), Hans-Thies Lehmann (2007).

1.1 Leituras sobre as noções de *performatividade*

Etimologicamente, o vocábulo *performativo* nasce da palavra inglesa *performative*, criada entre 1950-55, e do verbo *to perform*, no sentido de “executar, realizar, levar a cabo; desempenhar-se (como ator, como jogador, músico, dançarino etc.)”⁴. Assim, o termo *performativo* indica, por um lado, um adjetivo que qualifica o evento/espetáculo em que a *performance* possa ser identificada. Por outro, o termo possui uma conotação muito próxima do verbo “performar”, que sugere um sentido de “execução”, “desempenho”.

A forma objetiva e sintética como o vocábulo é apresentado no dicionário revela, porém, um sentido vernacular um pouco estreito, principalmente quando confrontado

³ TORO, 2010, p. 159.

⁴ PERFORM. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <www.uol.com.br/michaelis>. Acesso em 25/03/2010.

com os sentidos que os *Performance Studies/Cultural Studies*, difundidos mundialmente por Richard Schechner, atribuem ao termo.

Richard Schechner (2003, 2006), ao inserir o termo *performatividade* no campo dos *Performance Studies/Cultural Studies*, inclui nele os rituais, os esportes, o cinema, os eventos espetaculares, a política, a vida cotidiana, além de outras abordagens antropológicas.

Os *Performance Studies* ou *Cultural Studies* nasceram nos anos 70, das colaborações entre o então diretor de teatro Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner, e têm crescido como um campo de pesquisas acadêmicas. Atualmente esses estudos se integram a um conjunto de ciências sociais/humanas (sociologia, antropologia, linguística, filosofia, história) e também compõem, por si, uma disciplina. Para Schechner, “performances são ações”⁵. Ele acrescenta que os *Performance Studies* analisam seriamente tais ações em quatro diferentes campos: (1) Comportamento, (2) Recepção, (3) Arte, (4) Vida Social e Cultural.

Alguns se referem aos *Performance Studies* como uma “interdisciplina” ou como uma “pós-disciplina”, o que enfatiza a definição segundo a qual a *performance* se situa entre o teatro e a antropologia, e muitas vezes salienta a importância de serem estudadas *performances* interculturais (rituais indígenas, xamânicos, religiosos), *performances* terroristas (atentados, guerras), *performances* da vida diária (maneira como os sujeitos realizam os aspectos da vida cotidiana), entre outras manifestações do comportamento, como *performances* ou “como se fossem” *performances*.

Dentro desse amplo estudo de Schechner – considerado por muitos pesquisadores uma “disciplina de inclusões” –, o que nos interessa são os aspectos relativos à posição do autor acerca do termo performatividade, que contribuirá para a análise sobre a noção de *teatro performativo*.

⁵ SCHECHNER, 2006, p. 23.

Schechner, em *Performance Studies: an Introduction* (2006)⁶, obra ainda não traduzida integralmente para o português, dedica todo um capítulo ao estudo da performatividade. Ele evidencia que tanto esse vocábulo quanto seu termo irmão “performativo” “estão em todo lugar: no comportamento cotidiano [na vida cotidiana], nas profissões, na internet e nos *media* [TV, rádio, web, cinema, jornais, revistas], nas artes, [nos rituais], na linguagem”⁷.

A performatividade é um tema fundamental dos *Performance Studies*, por se tratar de um campo de pesquisa que forma elos com uma grande variedade de conceitos, teorias, termos, discussões. Tais conexões entre disciplinas são, tal como afirma Schechner, por vezes complementares, por outras antagônicas, por abranger e colocar lado a lado a ciência, as forças armadas, a questão dos gêneros (masculino e feminino), a questão das raças, a genética, a filosofia, a *performance art*⁸.

Nesse importantíssimo estudo, Schechner chama atenção para o fato de que, se quisermos entender o conceito de performatividade, precisamos nos debruçar sobre a *teoria dos atos da fala* segundo os linguistas J. L. Austin e Searle (1962); as diversas questões acerca dos *media* (TV, cinema, rádio, mídia escrita); a simulação; o pós-modernismo; o pós-estruturalismo/desconstrução; a construção de gênero (masculino e feminino); a construção de raça; e o que ocorre antes, durante e depois da *performance art*.

Começamos, então, por explicitar como Schechner se apropria dos temas “pós-modernismo” e “pós-estruturalismo/desconstrução”, pois, segundo esse autor, tanto o pós-modernismo quanto o pós-estruturalismo são “as bases para as teorias acadêmicas da performatividade”⁹. Ele diz que a prática do pós-modernismo encontra eco nas artes visuais, na arquitetura, na *performance art*, etc. O pós-estruturalismo, ou “desconstrução”, por sua vez, configura-se como uma resposta acadêmica ao pós-

⁶ Dessa obra, apenas o capítulo 2 foi, até o momento, traduzido para o português na revista *O Percevejo* (2003). São nossas as traduções dos trechos dos demais capítulos da obra de Schechner. Achamos conveniente transcrever, na língua original (em rodapé), apenas as citações mais longas.

⁷ SCHECHNER, 2006, p. 123.

⁸ A *performance art* é um movimento artístico que surge nos anos de 1960 - 70. Nascida do *happening* e de outras práticas conceituais, a *performance art* caracteriza-se como uma vertente que abarca um enorme guarda-chuva metodológico e prático, cujos limites com outras artes (música, pintura, escultura, cinema, vídeo, dança, literatura, fotografia, artes circenses, teatro, etc.) não se esgotam.

⁹ SCHECHNER, 2006, p. 141.

modernismo. Assim, tomados juntos, eles constituem “as práticas e teorias da performatividade”¹⁰. Schechner ainda ressalta que os estudiosos e artistas que criaram o pós-estruturalismo e praticaram o pós-modernismo foram enfaticamente antiautoritários. Eles reelaboraram as ideias de Austin sobre o conceito de performatividade em caminhos outros, que foram “filosófica, política e esteticamente anti-autoritários”¹¹. Para Schechner,

os pós-estruturalistas [Jacques Derrida, Félix Guatarri e Gilles Deleuze, Lyotard, por exemplo] consideram cada fenômeno como parte de um fluxo sem fim de repetições e destituído de uma “primeira voz” com autoridade máxima. Insistem no processo, pois [...] tudo está em fluxo. O fluxo da experiência e história é o campo de batalha para a luta de poder contínua. Quem tem a autoridade de falar na “voz do pai”? – a não ser que haja um pai.¹²

Ao mencionar a questão da antiautoridade, Schechner está fazendo uma alusão à perda da ideia da autoria. No caso dos pós-estruturalistas, por exemplo, essa é uma questão crucial, pois é característico desse pensamento não basear uma análise em “oposições binárias” entre os objetos analisados. Decerto, o grande mérito do pensamento pós-estruturalista é instaurar uma ideia de rede e de fluxo, onde não existe mais uma “voz originária” ou a “voz do pai”, daí a necessidade de se formular um pensamento antiautoritário. Schechner acrescenta que “hoje os pós-estruturalistas e pós-modernistas continuam esse trabalho de subverter a ordem das coisas já estabelecidas”¹³.

Especulando um pouco mais, o pesquisador considera o termo “performativo”, mutuamente, um substantivo e um adjetivo. Para explicar o performativo como substantivo, Schechner parte dos estudos do linguista e filósofo J. L. Austin, responsável por cunhar o termo *performative* em meados de 1955¹⁴, quando o conceito começa a se configurar como teoria, na época voltada somente às ações encontradas nos enunciados da expressão falada, como podemos perceber na própria definição de Austin para o termo:

¹⁰ SCHECHNER, 2006, p. 141.

¹¹ Tradução nossa de “ [...] philosophically, politically, and aesthetically anti-authoritarian.” (SCHECHNER, 2006, p. 141)

¹² Tradução nossa de “Poststructuralists regard each phenomenon as part of an endless stream of repetitions with no “first voice” of ultimate authority. [...] In their insistence on process [...] everything is in flux. The flux of experience and history is the battleground for ongoing power struggle. Who has the authority to speak in the “father’s voice” – except there is no father.” (*Ibidem*, p. 143)

¹³ Tradução nossa de “Today’s poststructuralists and postmodernist continue this work of subverting the established order of things.” (*Ibidem*, p. 141)

¹⁴ *Ibidem*, p. 123.

O termo [...] “performativo” é derivado, obviamente, do verbo “performar” [...]: isso implica que a emissão do enunciado é a execução de uma ação. [...] O ato de pronunciar as palavras é, de fato, o acontecimento principal na execução do ato.¹⁵

O interesse de Austin era o de pesquisar o performativo somente como conteúdo implícito no enunciado das palavras. Para o linguista, alguns enunciados, por si sós, já “fazem alguma coisa”, já “são ações”, como podemos observar nas frases lapidares citadas por Schechner: “Eu denomino esse navio de Rainha Elizabeth”, ou “Eu aposto com você 10 dólares que vai chover amanhã”¹⁶. Nesses exemplos, a ação já está implícita nos próprios enunciados. No entanto, outros enunciados precisariam ser confirmados ou se tornariam mais fortes por meio de ações complementares. Tal como o “sim” dito pelos noivos em uma cerimônia de casamento, que normalmente é seguido pela troca de anéis e pela assinatura do casal e de testemunhas para a confirmação do ato. De modo geral, tais enunciados estudados por Austin podem ser facilmente identificáveis nas “promessas, apostas, pragas, contratos e julgamentos”¹⁷. Importante observar que Austin já enfatizava a noção de “ação” como núcleo de sua ideia acerca do performativo, como elemento importante para seus estudos sobre os enunciados/atos da fala.

Ao aplicar a teoria dos atos da fala de Austin e Searle ao teatro, a discussão fica subordinada ao texto pronunciado pelos atores no momento da representação. No campo teatral, Austin considera falsos todos os enunciados ditos por atores/personagens. O linguista usava os termos *infelicitous* (“impróprio”) ou *unhappy* (“infeliz”) ao dizer sobre os atos performativos da fala no palco.

[...] todos os enunciados performativos no teatro eram infelizes. As personagens juram, apostam e casam; mas, sendo ficção, nada daquilo que eles fazem “realmente” acontece. De acordo com Austin, os enunciados performativos das personagens são “parasitas [...] definhamentos da linguagem”¹⁸.

¹⁵ Tradução nossa de “The term [...] “performativo” is derived, of course, from “perform” [...]: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action. [...] The uttering of the words is, indeed, usually a, or even the, leading incident in the performance of the act [...]” (AUSTIN, 1962, *apud* SCHECHNER, 2006, p. 124)

¹⁶ *Ibidem*, p. 123.

¹⁷ *Ibidem*, p. 123.

¹⁸ Tradução nossa de “Austin carried this reasoning further when He argued that all performatives uttered in theater were unhappy. Characters swear, bet, and marry; but, being fictions, none of what they do “really” happens. According to Austin, the performative utterances of characters are ‘parasitic [...] etiolations of language.’” (*Ibidem*, 2006, p.124)

Para Austin, os atos da fala no teatro tornam-se “verdade” por estarem dentro dos limites de uma convenção. Ele afirma que os atos performativos da fala seriam “manchados” quando aproximados dos limites do teatro. Entretanto, Schechner pergunta: “A necessidade de os atos performativos da fala serem auxiliados por ações aponta para um enfraquecimento ou incompletude deles próprios?¹⁹”. Além disso, ele afirma:

Austin não entendia, ou se recusava a apreciar, o poder único da imaginação teatral que se torna verdade cênica [...] O que acontece no palco tem consequências emocionais e ideológicas para atores e espectadores. Os personagens são reais dentro de seu próprio território e tempo. Tanto atores quanto espectadores identificam-se com as personagens, derramam lágrimas reais pelo destino deles, e ficam profundamente envolvidos com eles. Na medida em que as personagens compartilham suas realidades especiais, seus enunciados performativos são eficazes.²⁰

Por outro lado, a ideia do “performativo” como adjetivo é mais flexível, e se modifica de acordo com o(s) aspecto(s) de uma *performance* que o termo irá qualificar. Tais aspectos podem ser relativos tanto às questões conceituais, filosóficas, políticas que uma *performance* suscita por meio de suas ações, quanto às transformações ou atualizações que uma *performance* motiva em quem a realiza e/ou presencia.

Nem todo evento distribui programas ou libretos explicativos e autorreferenciais, porém subentende-se que o que é compartilhado entre artistas e espectadores foi previamente elaborado pelo artista. Por meio dessa elaboração prévia realizada pelos artistas, podemos também entender o performativo como adjetivo, que, para Schechner, se assemelha ao conceito de *performative writing* (escrita performativa), o qual, na visão de Peggy Phelan (1997)²¹,

¹⁹ Tradução nossa de “Does the need to have performative utterances backed up by actions point to a weakness or incompleteness in the performatives themselves?” (SCHECHNER, 2006, p.124)

²⁰ Tradução nossa de “Austin do not understand, or refused to appreciate, the unique power of the theatrical as imagination made flesh. [...] What happens on stage has emotional and ideological consequences for both performers and spectators. The characters are real within their own domain and time. Both actors and audiences identify with the characters, shed real tears over their fate, and become deeply involved with them. Insofar as the characters partake of theirs special reality, their performative utterances are efficacious.” (*Ibidem*, p. 124)

²¹ Peggy Phelan (EUA) é uma das fundadoras do *Performance Studies International*; ocupou uma cadeira na Universidade de Nova York (NYU), no Departamento de *Performance Studies*, de 1993 a 1996. Ela é também autora das obras *Unmarked* (1993), *Mourning Sex* (1997) e *Art and Feminism* (2001).

[...] é diferente de uma resenha crítica ou de um ensaio autobiográfico, embora ela deva muito a ambos os gêneros. A escrita performativa é uma tentativa de encontrar uma forma para “o que a filosofia, não obstante, deseja expressar”. Em vez de descrever o evento *performance* em uma “significação direta”, tarefa que eu acredito ser impossível e terrivelmente desinteressante, eu quero que essa escrita legitime novamente a força afetiva do evento *performance*, como ela tem sido autenticamente reconhecida há séculos, ativando-se pelos processos de alteração psíquica (repressão, fantasia e algazarra geral do inconsciente individual e coletivo), e revigorando-se pela força muscular da repressão política de toda violência que muda ao longo dos tempos. [...] A escrita performativa impressiona e é cheia de emoção até mesmo quando ela é enérgica e experimental. Alterna o ousado e o tímido, o controlador e o involuntário, essa escrita volta-se para si mesma e para as “cenas” que a motivam.²²

Dessa forma, estamos entendendo aqui que o performativo como adjetivo sugere, de um lado, sublinhar as ideias, as questões sobre as quais uma *performance* artística se sustenta, na tentativa de “dizer algo”, de “passar uma ideia” para os que participam da experiência. Nesse sentido, o performativo parece cumprir a tarefa de reafirmar e reforçar a *performance* enquanto evento e salientar, com essa reflexão, sua força afetiva por meio da relação do público e do artista com a obra. A pesquisadora americana Diana Taylor (2008), no breve e interessantíssimo artigo “*Hacia una definición de performance*”²³, compara as colocações de Austin com as de Judith Butler, a qual também escreve sobre o performativo como adjetivo:

Sin embargo, el marco en que se basa el uso del término “performativity” que hace Judith Butler – el proceso de socialización por el género de identidad sexual (por ejemplo) son producidos a través de prácticas regulatorias e citacionales – es difícil de identificar porque el proceso de normalización lo ha inviabilizado. Mientras que en Austin, lo performativo apunta al lenguaje que hace, en Butler va en dirección contraria, al subordinar subjetividad y acción cultural a la práctica discursiva normativa. En esta trayectoria lo performativo

²² Tradução nossa de “Performative writing is different from personal criticism or autobiographical essay, although it owes a lot to both genres. Performative writing is an attempt to find a form for “what philosophy wishes all the same to say.” Rather than describing the performance event in “direct signification”, a task I believe to be impossible and not terrifically interesting, I want this writing to enact the affective force of the performance event again, as it plays itself out an ongoing temporality made vivid by the psychic process of distortion (repression, fantasy, and the general hubbub of the individual and collective unconscious), and made narrow by the muscular force of political repression in all its mutative violence. [...] Performative writing is solicitous of affect even while it is nervous and tentative about the consequences of that solicitation. Alternately bold and coy, manipulative and unconscious, this writing points itself and to the “scenes” that motivate it.” (PHELAN, 1997, *apud* SCHECHNER, 2006, p.123)

²³ No caso das citações dos textos lidos em língua espanhola, optamos por transcrevê-las na língua original, traduzindo-as em rodapé.

deviene menos una cualidad – o adjetivo – de la performance que del discurso.²⁴

Há, também, o fato de que o termo assemelha-se à noção de *performance* difundida por Schechner em *Performance Studies: an Introduction*, mais exatamente no capítulo “O que é performance?”. Nesse texto, Schechner amplia o olhar sobre o conceito de *performance*, e então nos deparamos com um território de hibridismos. Tudo pode ser *performance*, ou melhor, tudo pode ser estudado “como se fosse” *performance*, conforme podemos perceber na seguinte passagem:

Alguma coisa é *performance* quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é *performance*. [...] Pelo ângulo de observação do tipo de teoria da *performance* que proponho, qualquer coisa é *performance*. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como *performances* e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro.²⁵

Nos *Performance Studies*, os termos performativo e performatividade são tratados como conceitos não sistematizáveis, que adquiriram um largo campo de significações. Um desses campos – de que Schechner nos dá indícios em sua *teoria da performatividade* – é a aproximação entre *arte e vida*. Essa aproximação tem fomentado um grande debate sobre o entendimento da arte e do comportamento humano no mundo contemporâneo²⁶.

²⁴ “Com certeza, o marco em que se baseia o uso do termo “performatividade” como faz Judith Butler – o processo de socialização pelo gênero de identidade sexual (por exemplo) é produzido através de práticas regulatórias e citacionais – é difícil de identificar, porque o processo de normalização tornou-o inviável. Enquanto em Austin o performativo aponta à linguagem que faz, em Butler vai em direção contrária, ao subordinar subjetividade e ação cultural à prática discursiva normativa. Nessa trajetória o performativo define menos uma qualidade – o adjetivo – da performance que do discurso.” – tradução nossa (TAYLOR, 2008, p. 31-32).

²⁵ SCHECHNER, 2003, p. 37.

²⁶ Já que estamos nos referindo à questão do contemporâneo, parece-nos pertinente, neste trabalho, trazer uma síntese sobre o que se tem discutido sobre o tema. Como referência para o assunto, temos o breve e denso ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009), do filósofo italiano Giorgio Agambem. Na tentativa de responder às perguntas “o que é o contemporâneo?”, bem como “o que significa ser contemporâneo?”, Agambem coloca em diálogo autores que, para nós, se encontram a certa distância temporal (Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michel Foucault, Walter Benjamin). Para o autor, somente podemos ver a temporalidade do presente de maneira imperfeita, suspensa. Nesse sentido, o contemporâneo configura-se como um eterno retorno que se repete interminavelmente. Esse repetir incessante nunca alcança uma origem e, com isso, se aproxima da noção de anacronismo. Agambem cita Roland Barthes, que resumiu a questão do contemporâneo com a sentença: “O contemporâneo é o intempestivo”. Com essa afirmação, Barthes nos lança a ideia do contemporâneo numa perspectiva do imprevisto, do súbito, do inoportuno. A colocação de Barthes ganha ressonância com as *Considerações intempestivas* de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, quando este quer ajustar-se ao seu tempo e posicionar-se diante dele. Para Agambem, Nietzsche reivindica sua “contemporaneidade”, sua “atualidade” em relação ao presente, mantendo-se ao mesmo tempo desconectado e dissociado deste. Desse modo, “é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e

Para ilustrar esse fenômeno, Schechner recorre a exemplos que podemos encontrar nos eventos ao vivo e nos eventos mediados pelos meios de comunicação, sobretudo a TV; à distinção entre digital e original e a toda a discussão científica sobre clones biológicos; a *performances* no palco e *performances* na vida diária. Com respeito a essas últimas, Schechner diz: “Toda a gama de experiências [‘lutas, revoluções, atos políticos’] compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudada como *performance*”²⁷. No contexto do pensamento de Schechner, a *performance* está também ligada às dimensões socioculturais e simbólicas do agir humano. Para ele, “decidir” se algo é ou não arte, ou se é ou não *performance*, irá depender, sobretudo, “de contexto, circunstância histórica, uso e convenções locais”²⁸. Como exemplo, o autor comenta sobre objetos ritualísticos que em determinada época eram tidos como sagrados e em outros contextos socioculturais foram tidos como obra de arte, tal como nos mostram atualmente os museus de artes visuais, repletos de objetos antes pertencentes a rituais religiosos ou sagrados.

Na proposta dos *Performance Studies*, “virtualmente tudo pode ser estudado como se fosse *performance*”²⁹. Porém, o fato de um objeto de estudo “ser *performance*” também “irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro”³⁰. Por isso, Schechner afirma que “rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia-a-dia são *performances* porque

é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEM, 2007, p. 58-59). Paradoxalmente, o “deslocamento” e o “anacronismo” citados por Agambem nesse trecho sugerem também um confronto entre o contemporâneo e o passado, para a exigência de enxergar o seu tempo. Contudo, o autor não quer propor nenhuma ideia de saudosismo ou nostalgia, mas, pelo contrário, sua investigação está ancorada numa visão que pressupõe um total pertencimento do sujeito que “não pode fugir ao seu tempo” (AGAMBEM, 2007, p. 59). Na discussão do filósofo, o sujeito que “experimenta contemporaneidade” é aquele que dirige fixamente o olhar no seu tempo para nele perceber “não as luzes, mas o escuro”. O escuro – ou “as trevas” – do tempo presente a que se refere o filósofo diz respeito ao sujeito contemporâneo e dele exige, além de coragem, um constante questionamento, para tentar perceber uma luz que teima em distanciar-se infinitamente.

Relacionando a discussão de Agambem com outras de pesquisadores brasileiros, podemos sublinhar uma reflexão de Christine Greiner, conceituada pesquisadora e professora do departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP, que, em palestra em Belo Horizonte, afirmou: “para ser contemporâneo é preciso não ter muita aderência ao seu próprio tempo. É preciso antever o futuro”. Renato Cohen reencontra a questão na obra *Work in Progress na cena Contemporânea* (1998, p. XXVII) e afirma que “o contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático, epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena”. Na mesma obra (p. 2), encontramos uma abordagem etimológica para o termo: “contemporâneo dá uma medida de sincronia de tempo: com (tempo) râneo = sincrônico”. Cohen ainda cita trecho da letra da canção “Tudo ao mesmo tempo agora”, da banda de rock brasileira Titãs.

²⁷ SCHECHNER, 2003, p. 27.

²⁸ *Ibidem*, p. 27.

²⁹ *Ibidem*, p. 37.

³⁰ *Ibidem*, p. 37.

convenções, contexto, uso e tradição dizem que são”³¹. Tomando como referência o teatro, Schechner lembra que a concepção que temos hoje dessa arte (performance teatral) não é a mesma que a da Grécia antiga, onde as tragédias eram encenadas em festivais religiosos e cerimônias competitivas. Até mesmo no contexto grego, as convenções sociais determinantes sobre o lugar do teatro foram se modificando, pois, ao longo do tempo, os aspectos do entretenimento foram se tornando mais fortes, em detrimento dos aspectos ritualísticos. Portanto, para Schechner, “ser ou não ser *performance* independe do evento em si mesmo, mas do modo como este é recebido e localizado num determinado universo”³².

Schechner aprofunda sua discussão e busca exemplos mais sutis, observados das “ações simples”, corriqueiras ou “ordinárias”, como “vestir-se, caminhar, conversar com um amigo” ou, ainda, o “modo como uma refeição é preparada, ou observando as pegadas deixadas por alguém ao caminhar no deserto”³³. Percebemos, aqui, ecos das ideias do americano Allan Kaprow³⁴ que, segundo Schechner, em meio à indefinição em que seu trabalho teria sido colocado, como “não sendo nenhuma forma de arte”, aproveitou o ensejo para falar de uma “arte-como-vida”, diferentemente de uma “arte-como-arte”. Se essa última segue a tradição da obra de arte, a outra tem por necessidade o interesse pelas sutilezas das pequenas ritualizações cotidianas, que podem formar, a partir dessas experiências possíveis, experiências estéticas.

A diluição dos limites entre *arte e vida* é uma importante questão trazida pelos estudos da *performance*. Encontramos, no século passado, uma explicação histórica para isso. Conforme observado por Schechner, ao longo do vigor artístico localizado no século XX, não faltaram esforços para tentar fazer desaparecer os limites entre o que era *performance* e o que provavelmente não era – uma tentativa que também buscou distinguir a arte da não-arte – e até mesmo os limites entre *vida e arte*.

Tal aproximação entre *arte e vida* procura ver a primeira em relação direta com a segunda. Por isso, podemos dizer que se trata de um desmoronamento das fronteiras,

³¹ SCHECHNER, 2003, p. 37.

³² *Ibidem*, p. 37.

³³ *Ibidem*, p. 37.

³⁴ Allan Kaprow (1927-2006) foi o criador e realizador dos primeiros *Happenings* em 1959. Os *Happenings* de Kaprow são considerados os precursores da *performance art*.

que, trazido para o mundo contemporâneo, possibilita uma nova visão da arte como também uma nova visão da vida. Esse novo olhar desencadeia, como consequência, uma interpenetração desses limites. “De um lado desse espectro, está muito claro o que é uma *performance*, o que é uma obra de arte; do outro essa clareza não existe”³⁵, escreve Schechner. Nessa colocação, o autor nos lança um problema, pois, se tudo é *performance* e se todos nós temos a capacidade (como *performers*) de transformar nossas ações cotidianas em *performances*, corremos o risco de enfraquecer nossos parâmetros de análise.

Schechner enfrenta, ainda, o problema por outra variação e diz: “Na arte, ‘performar’ é atuar em um show, num espetáculo de teatro, numa dança, num concerto”, e acrescenta: “Na vida cotidiana, ‘performar’ é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem”³⁶. O pesquisador se refere ao fato de que “ser exibido ao extremo”, na vida cotidiana, tem se mostrado um forte traço comportamental dos indivíduos, ou até mesmo uma estratégia cotidiana cada vez mais comum em um mundo globalizado. Decerto, o acesso crescente aos aparatos tecnológicos (*webcams*, máquinas fotográficas digitais, celulares multifuncionais), usados em “parceria” com as ferramentas que os *media* proporcionam (internet, TV), contribuem para fortalecer esse tipo de estratégia comportamental/performativa. Por toda essa abrangência de áreas e interesses, criou-se um amplo leque de significados para a ideia de performatividade, o que leva Schechner a caracterizá-lo como “um termo difícil de definir”³⁷.

O artista e pesquisador Renato Cohen também aborda a discussão sobre arte e vida em *Performance como linguagem* (1989). Para Cohen, a “aproximação entre arte e vida” é uma “ontologia da *performance*”³⁸. A direção para a qual o termo “ontológico” aponta nos dá a dimensão da relevância que a discussão sobre os limites entre arte e vida impõe, sobretudo no campo da arte da *performance*. Ao voltar-se para o termo “ontologia”, Cohen parece propor uma reflexão a respeito do sentido abrangente do ser humano, ou daquilo que torna possível nossas múltiplas existências. O autor nos dá um breve panorama crítico e reflexivo sobre a questão dos limites entre *arte* e *vida* no seguinte trecho:

³⁵ SCHECHNER, 2003, p. 39.

³⁶ *Ibidem*, p. 25.

³⁷ SCHECHNER, 2006, p.123

³⁸ COHEN, 1989, p. 37.

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam arte e vida.³⁹

Podemos relacionar essa passagem de Cohen com alguns aspectos já mencionados acima, a partir das colocações de Schechner, principalmente no que se refere a uma valorização de situações cotidianas antes não tidas como arte. Cohen encara essa valorização também como um “movimento dialético” que quer tirar “a arte de uma posição sacra e vai buscar a ritualização dos atos comuns – dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água”⁴⁰ –, que passam a ser analisados como “atos artísticos”.

Para além da *performance art*, Cohen recorre a exemplos que perpassam a dança, a música, a literatura, as artes visuais. Cada linguagem artística, a seu modo, incorpora ao seu processo de criação elementos inspirados no cotidiano, que possibilitam um aumento de seus potenciais criativos. Organizamos os exemplos dados por Cohen⁴¹ em cada campo específico, no quadro a seguir:

QUADRO 1
Atos rituais e artísticos segundo Cohen (1989)

Linguagens artísticas	Dança	Música	Literatura	Artes visuais/plásticas	Teatro/Artes Cênicas
Elementos incorporados do cotidiano	Andar, parar, trocar de roupa. Personagens diárias (e não míticas) passam a fazer parte das coreografias (operários, guardas, mulheres gordas). Referências: Isadora Duncan, Merce Cunningham.	Silêncio, ruídos passam a ser vistos como formas musicais. Aleatoriedade. Referências: Eric Satie, Stockhausen, John Cage.	Experiências tais como a proposta surrealista da escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo e não a construção formal. Referência: James Joyce.	Relação modificadora com o objeto representado. Referências: Movimentos da arte moderna (cubismo, dadaísmo, abstracionismo, etc.).	Quebra com o formalismo, com as convenções que “amarram” a linguagem. Referências: Happening, Living Theatre.

Também em artigo posterior, “Do Teatro à Performance: aspectos da significação da cena” (1992), Cohen, junto ao professor e pesquisador brasileiro Jacó Guinsburg, examina tais limites entre *arte e vida*. Nesse artigo, os autores apontam, como

³⁹ COHEN, 1989, p.38.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁴¹ *Ibidem*, p. 38-39.

características desses territórios, a sobreposição das ideias de “ato de vida” e “ato artístico”. Eles partem da análise de conceituação mínima do ato teatral, sintetizado pela frase “um ser atuando num espaço/tempo”. Com isso, ressaltam o tempo, o espaço como elementos matriciais das Artes Cênicas, que entrelaçam o tênue limite entre arte e vida, pois “um ser atuando num espaço/tempo” tanto pode referir-se a um “ato de vida”, como uma pessoa andando na rua, quanto a um “ato artístico”: um ator caminhando no palco. Para eles, a diferença se dará na natureza da intenção⁴².

Parece-nos bastante útil a ideia de intencionalidade trazida por Guinsburg e Cohen, pois, por trás de uma “intenção”, pressupõe-se um propósito de *algo* que o artista queira alcançar, um objetivo, um desejo, uma escolha. Assim, pensamos que a intenção do artista de colocar em diálogo fragmentos de sua vida e o processo de criação da obra contribui com a escrita cênica sob múltiplos aspectos: a representação, a dramaturgia, a encenação. Nesse caso, podemos dizer que o artista cênico pode lançar mão de materiais de seu cotidiano e de sua própria vida (habilidades, técnicas, sentimentos, ritualizações do cotidiano) e usá-los como estratégia para tentar fazer disso argumento, fazer disso linguagem, fazer disso arte.

Podemos dizer que esse artista cênico parte de seus elementos autobiográficos, contudo ele também pode ir além. O que dizer das grandes questões abstratas que perpassam a vida do homem contemporâneo em torno das quais nossa existência é obrigada a girar: a Velocidade, a Família, o Poder, a Autoridade, etc.? Nesse sentido, arriscamos dizer que a performatividade *quer* unir arte e vida, pois o ato criativo, ao instaurar poéticas a partir do cotidiano, é singular – o *eu* artista passa a ser, simultaneamente, sujeito e matéria-prima de sua obra.

1.2 O conceito de *performatividade* aplicado ao teatro

Para Féral (1993), em “*La performance y los ‘media’: la utilización de la imagen*”⁴³ (“A performance e os “media”: a utilização da imagem”), com a aproximação da

⁴² COHEN; GUINSBURG, 1992, p. 227- 236.

⁴³ Esse artigo foi escrito por Féral originalmente em francês. Utilizamos como referência a tradução em espanhol publicada em PICAZO, 1993, p. 197-219. Optamos por transcrever na língua original as citações dos textos estudados em espanhol e traduzi-las em rodapé. A tradução é nossa, assim como a de

performance, ocorre uma ruptura entre as fronteiras dos gêneros e, consecutivamente, na relação entre arte e vida. A pesquisadora argumenta que

toda *performance* rompe las fronteras entre los géneros e instituye una continuidad entre zonas consideradas irremediabilmente exclusivas de cada género; el arte y la vida; las artes mayores y las artes menores, los géneros nobles y los géneros vulgares; de igual modo que rompe las distinciones, en otro tiempo juzgadas como indiscutibles, entre la música y el ruido, la poesía y la prosa, la realidad y la imagen, el movimiento y la danza. Rehusando la ruptura y los comportamientos estancos, la *performance* hace suyo lo que el siglo XIX afirma en su totalidad: que la progresión de un nivel a otro, en el seno de la misma disciplina, es continua y se hace sobre el modo analógico y no digital; afirma que de la danza al andar no hay más que un paso (cf. el trabajo de Pina Bausch), que el sonido de la voz, el martilleo del metal son/tienen componentes musicales fundamentales (cf. Meredith Monk).⁴⁴

Féral destaca duas questões sobre a vasta noção de *performance* proposta por Schechner nos *Performance Studies*. A primeira delas é: “Por tanto querer abarcar, não nos arriscamos a diluir a noção [de *performance*] e sua eficácia teórica?”⁴⁵. A autora defende que a intenção de incluir a ideia de *performance* no território da cultura reflete aspectos de uma ideologia originada nos Estados Unidos na década de 80 e que ainda hoje é mantida. Essa ideologia – sociológica e antropológica – quer, sobretudo, investir radicalmente contra a separação binária entre cultura popular e cultura de elite, ou cultura nobre e cultura de massa. Para além da arte, os interesses dessa ideologia visam o político, o cotidiano, o “comum”, o real. Segundo essa perspectiva artística, o afastamento que ocorre entre a cultura popular e seu contexto político e social deve-se a “uma visão elitista da arte e da cultura popular e que é igualmente responsável pelo afastamento da arte das esferas política, econômica e social”⁴⁶. Os questionamentos sobre a divisão entre cultura popular e cultura de massa são retomados posteriormente,

todos os outros textos citados em língua estrangeira. As traduções foram feitas com o intuito de facilitar a leitura.

⁴⁴ “Toda *performance* rompe as fronteiras entre os gêneros e institui uma continuidade entre zonas consideradas irremediavelmente exclusivas de cada gênero; a arte e a vida; as artes maiores e as artes menores; os gêneros nobres e os gêneros vulgares; de igual modo que rompe as distinções, em outro tempo julgadas como indiscutíveis, entre a música e o ruído, a poesia e a prosa, a realidade e a imagem, o movimento e a dança. Recusando a ruptura e os comportamentos estancos, a *performance* faz seu o que o século XIX afirma em sua totalidade: que a progressão de um nível a outro, no seio da mesma disciplina, é contínua e se faz sobre o modo analógico e não digital; afirma que da dança ao andar não há mais que um passo (cf. o trabalho de Pina Bausch), que o som da voz, o martelo de metal são/têm componentes musicais fundamentais (cf. Meredith Monk).” – tradução nossa (FÉRAL, 1993, p. 203)

⁴⁵ FÉRAL, 2008, p. 199.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 199.

mais exatamente no fim dos anos 80. Dessa vez, as bases que sustentam a reflexão serão estéticas e filosóficas.

Para Féral, essa noção expandida de *performance* anuncia, ou pelo menos quer anunciar, a morte de um “certo teatro”, principalmente o teatro dramático. Daí, Féral lança a segunda questão: “Mas esse teatro está realmente morto, apesar de todas as declarações que afirmam seu fim?”⁴⁷. Para a pesquisadora, a questão merece ser colocada, mesmo que ainda não haja resposta para ela. A implicação do teatro dramático estar morto ou não toca em uma questão já anunciada por Lehmann (2007). Para ele, essa relação entre teatro pós-dramático e dramático não ocorre somente dentro de uma postura de negação. Para o pesquisador, considerar o “teatro pós-dramático” é considerar a “presença, a readmissão e a continuidade de velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a idéia dramática no plano do texto ou do teatro”⁴⁸. Assim, o conceito de *performance* aplicado ao teatro pressupõe uma des-codificação/desconvenção dos elementos teatrais.

Na verdade, o que realmente nos interessa compreender não é a suposta morte do teatro dramático, mas o “tipo específico de relação” que as colocações sobre o “teatro performativo” (Féral) mantêm com o teatro dramático.

A noção de *teatro performativo*⁴⁹ apresentada por Josette Féral desenvolveu-se principalmente a partir de uma pesquisa que trabalha com duas visões de *performance*. A primeira abarca uma perspectiva antropológica e intercultural, fundamentada nos *Performance Studies*, de Richard Schechner, que levam em conta aspectos como competência, experiência, política, comportamento. A segunda visão, estética e artística, preserva o legado dos movimentos de vanguarda e da *performance art*. A partir daí, Féral propõe o operador conceitual *teatro performativo*, com o objetivo de “redefinir o teatro que se faz hoje”, que, segundo a autora, “carrega em seu cerne estas duas noções”⁵⁰: *teatro e performatividade*.

⁴⁷ FÉRAL, 2008, p. 199.

⁴⁸ LEHMANN, 2007, p. 34.

⁴⁹ FÉRAL, 2008, p. 197-210. (Tal abordagem foi também apresentada na conferência realizada na 6ª edição do Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) - nas cidades de Belo Horizonte e São Paulo, em 20 e 27 de março de 2008, respectivamente.)

⁵⁰ *Ibidem*, p. 197.

Para Féral, muitas das características apresentadas por Hans-Thies Lehmann como “pós-dramáticas”, na obra *Teatro pós-dramático*, são, sem dúvida, “performativas”. A ensaísta não se opõe à análise de Lehmann, apesar de a palavra-conceito “pós-dramático” parecer, para ela, inadequada.

Por certo, o foco da pesquisa de Féral não é o de desqualificar o esforço de Lehmann em discutir e analisar o teatro contemporâneo. No entanto, pareceu-nos relevante trazer, em linhas gerais, o ponto de divergência conceitual entre os dois teóricos, para, talvez, elucidar melhor o operador conceitual proposto por Féral.

A inadequação apontada por Féral sobre o conceito de “teatro pós-dramático” começa pela própria definição dada por Lehmann para o termo. Citando o pesquisador, a autora afirma: “O teatro pós-dramático é um teatro que ‘exige um evento [acontecimento] cênico que seria, a tal ponto, pura representação, pura presentificação do teatro, que ele apagaria toda idéia de reprodução, de repetição do real’”⁵¹. Na argumentação de Féral, torna-se “evidente que não pode existir ‘pura representação do teatro’, não mais no teatro pós-dramático que no teatro performativo”⁵². A ensaísta defende que “o epíteto ‘pós-dramático’ aplica-se a um teatro a operar para além do drama; isto é, que o drama nele subsiste como ‘estrutura do teatro normal, numa estrutura enfraquecida e em perda de crédito (...)’”⁵³. A crítica de Féral à tese sobre o conceito “pós-dramático” parte, a princípio, da insistência de Lehmann em considerar a ideia do drama (como norma dramaturgica) como elemento definidor das rupturas que ocorrem nos meios teatrais a partir de 1900. Dessa forma, podemos dizer que o pós-dramático está pautado em outro conceito anterior a ele (drama), ou seja, na ideia de ler/pensar a cena a partir de seu deslocamento do texto.

No diálogo entre os dois teóricos, encontramos linhas de pensamento comuns, como confirma Féral, sobretudo no que diz respeito à discussão de Lehmann sobre a aproximação entre *performance* e teatro. Entretanto, apesar das aparências, para Féral a ideia de um teatro “pós-dramático” ainda está por vir, pois ela “constitui um horizonte de espera mais que uma realidade, na medida em que é impossível, para uma forma

⁵¹ FÉRAL, 2008, p. 208n.

⁵² *Ibidem*, p. 208n.

⁵³ *Ibidem*, p. 208n.

teatral, qualquer que seja, escapar à narratividade e, de fato, à representação”⁵⁴. Por isso, Féral sugere um conceito menos amplo e mais efetivo – o de teatro performativo –, que abarque algumas das práticas cênicas contemporâneas.

⁵⁴ FÉRAL, 2008, p. 208n.

CAPÍTULO 2

ABORDAGENS TEÓRICAS SOBRE *TEATRALIDADE*

*En el teatro dos por dos son tres o bien cinco en función del grado más o menos grande de la teatralidad puesta en obra.*⁵⁵

Neste capítulo, procuramos traçar um panorama do estudo de Féral sobre as questões da *teatralidade*. Utilizamos como fontes principais a obra “*Cuadernos de teatro XXI*” (2003) – de que faz parte a transcrição de um seminário intitulado “*Acerca de la teatralidad*”, ministrado por Josette Féral na Argentina, em 2001 –, além de outros artigos. O estudo de Féral aponta para uma tentativa de definição do termo *teatralidade* e, entre outros importantes tópicos, a autora comenta sobre a relação entre *teatralidade* e *mímesis*.

2.1 Breve histórico sobre a origem do termo *teatralidade*

O conceito de *teatralidade* tem presença constante na pesquisa de Josette Féral. Boa parte do material dessa investigação – fonte essencial para quem quer estudar o assunto – foi compilada em um seminário de cinco dias, ministrado pela própria pesquisadora na Argentina, intitulado “*Acerca de la teatralidad*” (“*Acerca da teatralidade*”). Nessa ocasião, o esforço de Féral foi o de buscar uma definição mais precisa para o termo *teatralidade*, tendo em vista um modo de compreender melhor o teatro (e também as artes) na atualidade. Para isso, ela utilizou-se tanto de abordagens teóricas (filosofia, antropologia, artes) quanto de exemplos práticos oriundos de áreas como teatro, cinema, *performance art*. A transcrição desse seminário foi publicada em 2003, na edição “*Cuadernos de Teatro XXI*”, na *Facultad de Filosofía y Letras* de Buenos Aires (UBA). A origem do conceito de *teatralidade* é atribuída a textos dos encenadores russos Nicolas Evreinov e Vsévolod Meyerhold, do final do século XIX. Cada um deles, porém, utilizou o vocábulo com um significado diferente, conforme consta na investigação de Féral⁵⁶. Posteriormente, o vocábulo também foi utilizado nos escritos de

⁵⁵ “No teatro dois mais dois são três, ou melhor, cinco, em função do maior ou menor grau de *teatralidade* presente na cena” (DOSTOIEVSKI *apud* FÉRAL, 2003, p.106).

⁵⁶ Segundo Féral, a questão da *teatralidade* como é entendida hoje surge nos anos de 1980. A criação da palavra teria se inspirado na literatura, que, a partir dos anos de 1950, começou a utilizar a palavra *literaturalidade*. De todos os modos, a noção de *teatralidade* está menos definida que a de *literaturalidade*. Buscava-se diferenciar o teatro de outros gêneros e mostrar sua especificidade, para diferenciá-lo de outro tipo de espetáculo – como a dança, a ópera, o circo, o carnaval. O objetivo era encontrar parâmetros que foram compartilhados por todas as formas teatrais (*Ibidem*, p. 46).

Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Adolph Appia. Segundo Féral, nas obras de Constantin Stanislavski, nunca foi encontrada alguma referência ao termo.

A procedência do conceito está atrelada a um processo de mudança na maneira de se trabalhar a questão da imagem no teatro. No início do século XX, houve um interesse em rediscutir a especificidade do teatro, pois suas “bases”, assim como as de outras artes⁵⁷, sofreram mudanças consideráveis.

No caso do teatro, um dos motivos da mudança foi a interferência progressiva das artes visuais na cena. Féral afirma que, de fato, “la cuestión de la *teatralidad* está vinculada con la disolución de los géneros, porque los límites se hicieron borrosos”⁵⁸. Assim, da dificuldade de determinar o que é realmente específico do teatro, surge a necessidade de cunhar um termo globalizante (teatralidade), que ajude o teatro a “definir-se a si mesmo”.

En la medida que se tornó más difícil determinar la especificidad del teatro, se intentó aún más definirla. No solamente porque la *teatralidad* puede ser encontrada en otros géneros, sino también porque otras prácticas pueden ser incluidas en el teatro. De manera que el teatro se vio obligado a definirse a si mismo.⁵⁹

A retomada da importância do termo teatralidade, principalmente no decorrer do século XX, se deu pela necessidade de reexaminar as práticas teatrais do século anterior, pautadas sobretudo no texto, num momento em que, após as experiências teatrais herdadas dos movimentos de vanguarda (futurismo, dadaísmo, construtivismo), a teatralidade passa a ser vista como um “fenômeno visual”, ou seja, um fenômeno oriundo mais de uma estilização do que de uma imitação ou cópia da realidade. Féral afirma que foram os encenadores Gordon Craig e Meyerhold que defenderam que o teatro “se convertiría en arte a través de la imagen”⁶⁰, sendo os anos de 1930/40 um momento importante para se pensar a questão da teatralidade após o século XIX.

2.2 Reflexões sobre acepções em torno do termo *teatralidade*

⁵⁷ A aparição da fotografia obriga a pintura a redefinir-se, assim como o advento do cinema (e, junto com ele, um novo modo de reproduzir a realidade), exige uma redefinição do teatro.

⁵⁸ “[...] a questão da teatralidade está vinculada com a dissolução dos géneros, porque os limites ficaram misturados.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p.47)

⁵⁹ “Na medida em que se tornou mais difícil determinar a especificidade do teatro, se tentou ainda mais defini-la. Não somente porque a *teatralidade* pode ser encontrada em outros géneros, mas também porque outras práticas podem ser incluídas no teatro. De modo que o teatro se viu obrigado a definir-se a si mesmo.” – tradução nossa (*Ibidem*, p.47)

⁶⁰ “[...] se converteria em arte através da imagem” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 49)

Féral parte de algumas questões preliminares para aprofundar a discussão sobre a teatralidade. Seria a teatralidade um fenômeno específico do teatro ou também existiria fora dele? Ou, ainda, seria a teatralidade “algo que permite que el teatro exista o, por el contrario, si es precisamente porque hay teatro que existe la teatralidad”⁶¹?

A ensaísta explica que, certamente, o termo teatralidade possui como “referência contínua” a noção de teatro como lugar de onde se olha. O teatro, dessa forma, carrega a noção de teatralidade em seus domínios, quer seja no sentido figurado quer seja no sentido literal do termo. Assim, o fenômeno da teatralidade engloba “los rituales, el carnaval, las cerimônias religiosas, las celebraciones nacionales, las coronaciones, los cumpleaños, los desfiles de moda, los deportes, la religión”⁶², extrapolando os limites específicos do teatro, devido à amplitude de sua aplicabilidade.

Devido a essa abrangência, o termo vem sendo utilizado com sentidos muitas vezes imprecisos, confusos, em acepções rasteiras, fáceis. Daí a dificuldade de Féral (e de todos os teóricos que se debruçam sobre o assunto) em definir precisamente a teatralidade; trata-se de um conceito amplo e pode ser facilmente confundido com outros termos próximos, tais como *teatral* e *teatralização*.

Tomando como base escritos de filósofos, antropólogos, teóricos del teatro, nos preguntaremos acerca del concepto mismo de teatralidad, tratando de percibir si es una calidad en sí misma, si es algo que podemos definir con tales o cauales categorías, o si es una cosa distinta a una categoría – tal vez una serie de categorías -, o tal vez un proceso de alguien que trabaja en arte. [...] Es decir, cuáles son los aspectos que se califican con la palabra *teatralidad* en la representación teatral. Si es el decorado, la escena, el vestuário, la actuación, el uso del espacio, etc. Entonces, un aspecto que vamos a estudiar es la teatralidad como producto.⁶³

Observando-se aspectos como ornamentação, figurino, atuação, uso do espaço, a teatralidade estará sendo analisada enquanto “produto”, isto é, como resultado do que é

⁶¹ “[...] algo que permite que o teatro exista, ou, ao contrário, se precisamente porque há teatro é que existe a teatralidade.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 49)

⁶² “[...] os rituais, o carnaval, as cerimônias religiosas, as celebrações nacionais, as coroações, os aniversários, os desfiles de moda, os esportes, a religião.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 11)

⁶³ “Tomando como base escritos de filósofos, antropólogos, teóricos do teatro, nos preguntaremos acerca do conceito mesmo de teatralidade. Tratando de perceber se é uma qualidade em si mesma, se é algo que podemos definir com tais ou quais categorias, ou se é uma coisa distinta a uma categoria – talvez uma série de categorias – ou, talvez, o processo de alguém que trabalhe com arte. [...] Quer dizer, quais são os aspectos que se qualificam com a palavra *teatralidade* na representação teatral. Se é a ornamentação, a cena, o figurino, a atuação, o uso do espaço, etc. Então, um aspecto que iremos estudar é a teatralidade como produto.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 10)

mostrado/visto em cena. Mas, para Féral, a teatralidade deve ser estudada não somente como “produto”, mas também como *processo*. Para isso, “tendríamos que estudiar dónde se inicia y hacia dónde se va y cómo trabajar desde el principio hasta al final del proceso teatral”⁶⁴, o que nos possibilita refletir sobre o teatro tanto no aspecto de *produção* quanto no de *recepção*, conforme iremos discutir mais adiante.

Féral aponta duas perspectivas, uma negativa e outra positiva, que comumente são lançadas sobre a noção de teatralidade. Na visão negativa, a teatralidade se refere a uma “imagem teatral”, ou ainda a pessoas que fazem “teatro na vida cotidiana”⁶⁵. Aqui, a teatralidade é vista como uma atitude de desprezo/desdém. Outra visão negativa do termo é a sobrestimação, ou seja, a valorização da teatralidade como uma “manera de actuación que ‘no es natural’ – adecuada para formas de teatro que son muy teatrales, como a *Commedia dell’Arte*”⁶⁶. Ou seja, na visão negativa, ou há desprezo/desdém, ou há sobrestimação, e a teatralidade é entendida como pouca naturalidade, afetação, fingimento, ou ainda é associada a uma imagem “teatral” com apelo ao exagero, ao falso, ao caricatural. No entanto, ainda vale perguntar se, no extremo oposto, a cena que opta pelo pouco (pelo vazio) estaria se distanciando da teatralidade.

O grande problema dessa visão de teatralidade é que nela está embutido um “juízo de valor” sobre a cena observada. Por que a *Commedia dell’Arte* é mais “teatral”? O que faz com que um personagem seja mais “teatral”, nesse sentido pejorativo? Pensando dessa forma, “tendríamos que tener algo para medir la intensidad y ¿cómo podemos entonces definir los grados de *teatralidad*?”⁶⁷. E, aqui, Féral está fazendo uma crítica ao usual entendimento de teatralidade, ancorado no século XIX, que carrega uma acepção antiquada e primeira da palavra, imbuída de velhos parâmetros, que, no fundo, querem dizer sobre uma imitação, uma cópia malfeita, um “teatrão”.

Pela visão positiva, o conceito de teatralidade é examinado desde sua concepção “como algo estático hacia una idea dinámica de la misma”⁶⁸. Nessa perspectiva, a teatralidade

⁶⁴ “Teríamos que estudar onde se inicia e até onde vai e como trabalhar desde o princípio até o final do processo teatral.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 10)

⁶⁵ Féral alerta para um cuidado com as palavras. Pessoas histriônicas (Salvador Dali, por exemplo) possuem aspecto teatral, mas, para esse caso, existem outras palavras como *teatralização*.

⁶⁶ “[...] maneira de atuação que ‘não é natural’ – adequada para formas de teatro que são muito teatrais, como a *Commedia dell’Arte*.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 12)

⁶⁷ “[...] teríamos que ter algo para medir a intensidade, e como podemos então definir os graus de teatralidade?” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 15)

⁶⁸ “[...] como algo estático até uma idéia dinâmica da mesma.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 11)

passa a ser vista, então, como “estrutura, ação, movimento”, inserida em um jogo de relações no qual entra a figura do espectador, e o sentido de artificialidade é colocado em segundo plano. Ou seja, para entender a teatralidade como processo, seria necessário levar em conta aspectos intrínsecos ao teatro, tais como o olhar do espectador, a intenção de se fazer teatro, a convenção, a representação, a ação construída sobre a cena.

Definir la cuestión de la *teatralidad* no nos informa sobre la *teatralidad* misma, pero nos permite lograr el análisis de los cambios que afectaron al sujeto y al teatro a través de los siglos. En otras palabras, nos permite hacer un recorrido, la *teatralidad* aparece como un hilo conductor para estudiar el teatro y su historia.⁶⁹

A maneira como Féral se refere ao conceito nessa passagem nos leva a perceber que só é possível estudar a *teatralidade* levando em conta os aspectos sociais, culturais, éticos e políticos de uma época. A teatralidade não deve ser considerada, nesse sentido, como um conceito universal e imutável. Talvez daí venha certa dificuldade em captá-lo, em defini-lo com mais precisão. Féral ainda argumenta que, se se muda a noção de sujeito, a noção de teatralidade também muda. “La noción de *teatralidad* nos va a permitir ante todo definir nuestra posición como sujetos”⁷⁰. E, no caso do teatro, tal afirmativa está diretamente relacionada com a maneira como o vemos, com os nossos parâmetros sociopolítico-culturais, e com a ligação que existe entre todas essas questões. Essa constatação nos leva a refletir sobre a existência de uma gramática teatral ancorada na questão da convenção, que se relaciona com a maneira de ver/codificar/decodificar o que se está vendo no palco.

Para que uma convenção se torne efetiva, é preciso que haja consenso entre os sujeitos nas mais diferentes esferas das “atividades sociais”. Féral explica que “la vida social es el resultado de convenciones, de la misma manera que lo es el teatro, significa que los

⁶⁹ “Definir a questão da teatralidade não nos informa sobre a teatralidade em si mesma, mas nos permite obter uma análise das mudanças que afetaram ao sujeito e ao teatro através dos séculos. Em outras palavras, nos permite fazer um trajeto; a teatralidade aparece como um fio condutor para estudar o teatro e sua história.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 17)

⁷⁰ “A noção de *teatralidade* nos permitirá, antes de tudo, definir nossa posição como sujeitos.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 17) (Féral se refere ao sujeito no sentido psicanalítico.)

individuos se ponen de acuerdo sobre las convenciones como en el teatro”⁷¹. As convenções sociais são classificadas por Féral em três tipos principais:

- Convenções que autenticam/legitimam: o casamento, a primeira comunhão na religião católica, as arguições, etc. Esse tipo de convenção é “autêntica” perante a Igreja (religião), o Estado, as instituições.

- Convenções retóricas: cerimônias de entrega de prêmios em olimpíadas ou jogos, o ritual de ficar em pé quando entra o juiz no tribunal, a tradição de vestir toga e capelo em cerimônias acadêmicas, etc.

- Convenções como ações: engloba todos os tipos de tratados, sejam eles econômicos, militares, de matrimônio, etc.

Dessa maneira, o estudo das convenções também nos fala dos “papéis” que desempenhamos em nossa vida social, de nossas representações, e, por essa razão, podemos dizer que tanto o teatro quanto a teatralidade podem ser pensados não “como sendo a vida”, mas como uma “metáfora da vida”. No caso do teatro, estamos nos referindo a uma representação duas vezes exercida (representação da vida encenada), que assim possibilita gerar a ilusão. Féral, refletindo sobre a convenção no teatro de Bob Wilson, cita o exemplo de um ator que falava enquanto realizava “gestos estranhos”, sem conexão com o que estava sendo dito. Essa ação também consiste numa convenção, pois o que está sendo mostrado não deixa de ser uma artificialidade. Nesse caso seria uma forma de entender o teatro como um lugar aberto para uma experiência relacional da sensorialidade. E é nesse sentido que “la teatralidad no tiene que ver solamente con la historia del teatro, sino que tiene que ver con la historia y con la cultura”⁷². A teatralidade vai depender da forma como ela é vista, bem como da forma e do meio pelos quais é mostrada:

[...] necesitamos una mínima brecha para construir la *teatralidad* entre la realidad y la ilusión. Esta división es fundamental. Donde quiera que la encontremos, cualquiera sea su dimensión y su importancia, es un principio básico del teatro y de la *teatralidad*. Ahora podemos plantearnos una pregunta: ¿se debe a que existe esa brecha que existe el teatro, y entonces la *teatralidad*? ¿O es que porque existe la brecha

⁷¹ “[...] a vida social é o resultado de convenções, da mesma maneira ocorre com o teatro, significa que os indivíduos se põem de acordo sobre as convenções como no teatro.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 21)

⁷² “O que significa que a teatralidade não tem a ver somente com a história do teatro, mas com a história e com a cultura.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 16-17)

es que existe la teatralidad y luego el teatro? El espectáculo mismo es que crea la división entre la realidad y la no realidad. Esto me lleva a una idea de la cual todavía no hemos hablado: la *teatralidad* presupone un acuerdo entre el actor y el espectador.⁷³

O acordo entre ator e espectador ao qual a autora se refere é mais importante para a criação da ilusão no teatro do que qualquer técnica ou procedimento (de atuação ou estético) utilizado no palco. Féral cita uma estudiosa americana, Elizabeth Burns, que, ao abordar a teatralidade como um estudo das convenções no teatro e na vida social, em 1972, traz à tona o conceito de *situación*. Podemos compreender a *situación* como “la creencia compartida de que nuestras acciones tendrán consecuencias y resultados precisos”⁷⁴. Essa ideia de *situación* pode ser aplicada da mesma maneira no teatro e na vida cotidiana. Portanto, é essa “crença compartilhada” entre o ator e o público que permite ao espectador voltar sua atenção para uma determinada ação realizada em cena. Por meio da *situación*, podemos definir um contexto, um enquadramento.

La situación en el teatro es algo totalmente claro. Sabemos que hay normas, que hay reglas. Lo interesante es que también se aplica a la vida real. En ésta lo que crea la situación es la doble conciencia de la emergencia de la realidad social y de su relatividad. De manera que la situación en la vida real también es en parte ilusión, lo mismo que en el teatro.⁷⁵

E é dessa forma que a *situación* também está “ligada” ao *proceso*. Havíamos mencionado a teatralidade vista em seu sentido comum, como resultado ou produto (cenário, figurino, maquiagem, corporeidade e gestos dos personagens). Agora, considerando o problema da *situación*, podemos compreender a teatralidade como um *proceso*, tal como proposto por Féral, que consiste fundamentalmente em “darle un marco a la acción, hecho por el cual concentramos la atención en una situación

⁷³ “[...] necesitamos de una mínima brecha para construir a *teatralidade* entre a realidade e a ilusão. Essa divisão é fundamental. Onde quer que a encontremos, qualquer que seja a sua dimensão e sua importância, é um princípio básico do teatro e da *teatralidade*. Agora podemos fazer uma pergunta: Seria por causa dessa brecha que existe o teatro, e então a *teatralidade*? [ou vice versa]”. [...] “O espetáculo mesmo é que cria a divisão entre a realidade e a não realidade. Isso me leva a uma ideia da qual ainda não havíamos falado: a *teatralidade* pressupõe um acordo entre o ator e o espectador.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 34)

⁷⁴ “[...] a crença compartilhada de que nossas ações terão consequências e resultados precisos.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 34)

⁷⁵ “A *situación* no teatro é algo totalmente claro. Sabemos que existem normas, que existem regras. O interessante é que isso também se aplica à vida real. Nesta, o que cria a *situación* é a consciência dupla da emergência da realidade social e de sua relatividade. De modo que a *situación* na vida real também é em parte ilusão, tal como no teatro.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 35)

específica”⁷⁶, o que nos permite considerar a teatralidade também como um “denominador comum” da equação cultura/convenções sociais/ teatro/espectador. Por esse motivo é que Féral, citando Elizabeth Burns (1972), fala de uma “teoria da teatralidade” que deveria ser lida como uma “teoria da percepção”. Uma percepção do sujeito que olha a cena, sabendo que ali vai haver/há teatro. A teatralidade representa também o aspecto lúdico do teatro, pois

La teatralidad es el resultado del trabajo poético del artista. Ella es juego de ilusiones y de aparências para el espectador que es llamado a centrar su atención sobre la relación sujeto/objeto, sobre el desplazamiento de los signos que tal relación presupone.⁷⁷

2.3 Teatralidade e *mímesis*

Féral estabelece em seu estudo uma aproximação entre os conceitos de teatralidade e *mímesis*, esse último tomado em seu sentido de “imitação”, conforme a acepção que o termo ganhou no campo teórico ocidental. Dessa forma, nosso entendimento de *mímesis*, conforme explica Féral, determina a forma como vemos e pensamos a noção de representação, conceito que será importante para nosso estudo a partir deste ponto. Não iremos nos deter profundamente na questão da *mímesis* propriamente dita, porém parece importante apresentar aqui algumas características compartilhadas pela *mímesis* e pela teatralidade, segundo a argumentação de Féral:

1) A abrangência dos conceitos de *mímesis* e teatralidade, que extrapolam o campo das artes, obriga-nos a refletir também sobre aspectos culturais de uma dada sociedade.

2) Os dois conceitos exigem um aprofundamento sobre a ideia de sujeito: a *mímesis* pressupõe um sujeito que “representa ou interpreta”; a teatralidade, um sujeito “que vê”.

3) Tanto na tradição teórica filosófica quanto na teatral, *mímesis* e teatralidade são consideradas como pertencentes à essência humana ou ainda como elementos fundamentais no “modo de funcionamento” do ser humano. Em textos antigos,

⁷⁶ “[...] dar um enquadramento à ação, por meio do qual concentramos a atenção em uma determinada situação específica.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 35)

⁷⁷ “A teatralidade é o resultado poético do trabalho do artista. Ela é um jogo de ilusões e de aparências para o espectador, que é chamado a centrar sua atenção sobre a relação sujeito/objeto, sobre o deslocamento dos signos que tal relação pressupõe.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 75)

menciona-se o *instinto mimético* (que fala de nossa “tendência” a imitar ou a representar) e também o *instinto teatral* (que fala de nossa “tendência” a nos transformar). Esse nosso prazer pela representação é uma das típicas diferenças entre os humanos e os outros animais.

4) *Mímesis* e teatralidade, devido a sua amplitude conceitual e à abrangência de campos em que esses conceitos podem ser aplicados, são ferramentas de análise de quaisquer discursos da representação cênica: texto, iluminação, cenografia, figurino, atuação.

5) A forte relação entre as duas noções com o conceito de representação no teatro ocorre por duas vias: a primeira é a ideia da representação “sustentada” pela tríade “texto, atuação, história”; a segunda, a ideia de *antropomorfismo do ator*, já que este, conforme explica Féral, faz alusão ao “homem em geral”, o que não permite ao teatro libertar-se da representação.

Apesar dessa evidente “aproximação” entre os conceitos de *mímesis* e teatralidade, Féral também indica as principais diferenças entre eles, que se dão tanto historicamente quanto em relação ao funcionamento de cada um dentro do procedimento teatral. Uma dessas diferenças está “centrada” na questão do sujeito, pois

en efecto, la *teatralidad* no es otra que una de las modalidades del acto mimético, una modalidad centrada ya no sobre el objeto, sino sobre el sujeto: a la vez *sujeto* de la *mímesis*, y *sujeto que percibe*. La *teatralidad* necesariamente implica un juego de representación, un desplazamiento de los signos, pero esta representación juega con ella, y muestra lo que está detrás de ella.⁷⁸

Interessa-nos destacar dessa colocação de Féral o que ela chama de “jogo de representação”, com o intuito de reconhecer nesse jogo o “papel” do atuante e sua relação com a teatralidade. Nesse sentido, ainda de acordo com Féral,

[...] decir que hay *teatralidad*, es identificar en el actor un juego de fricciones entre códigos y flujos, entre simbólico y semiótico, entre caos y orden con los cuales el actor actúa. Son estos frotamientos,

⁷⁸ “Com efeito, a teatralidade não é outra coisa senão uma das modalidades do ato mimético, logo uma modalidade centrada não sobre o objeto, mas sobre o sujeito: ao mesmo tempo sujeito da *mímesis* e sujeito que percebe. A teatralidade necessariamente implica um jogo de representação, um deslocamento dos signos, mas essa representação joga com ela, e mostra o que está por detrás dela.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 74)

fricciones, alternancias de donde actores y espectadores encuentran el placer del teatro.⁷⁹

No estudo da teatralidade, o ator é aquele que “faz”, ou o responsável pela “produção” da teatralidade, aquele que se inscreve na representação. “Él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso, explorando su interior, doble, su otro, a fin de hacerlo hablar”⁸⁰. O olhar do espectador apropria-se desse “fazer” do ator, tem a consciência da intenção da execução do ato teatral, do enquadramento ficcional. Resumindo, a teatralidade é um “acto performativo del que mira y del que hace” (ato performativo de quem olha e de quem faz), que prevê dois sujeitos em seu processo: o observador e o observado.

2.4 O “espaço potencial” como fundamento da *teatralidade*

Féral defende o conceito de “espaço potencial” como um dos principais aspectos da teatralidade. Segundo ela, o termo “espaço potencial” ou “espaço transicional” foi criado pelo psicólogo inglês Winnicott no livro *Juego y realidad* (1973). Em Winnicott, “espaço potencial” surgiu a partir de sua observação de crianças e da relação destas com o reconhecimento da realidade. Para o psicólogo, nos primeiros anos de vida, a criança não consegue reconhecer a diferença entre o seu próprio corpo e o corpo da mãe. Aos poucos, começa a romper com isso e a compreender o limite desses territórios, num processo gradual de distinção entre o corpo da mãe e o seu. Para isso, a criança “cria” para si os “objetos transicionais”, representados por brinquedos, como carrinhos, bonecas, etc. Esses “objetos transicionais”, nessa fase da vida, são os primeiros passos que permitem à criança identificar a realidade que a cerca, pois tais objetos não pertencem totalmente nem à realidade (mundo exterior), nem ao seu próprio corpo. Os “objetos transicionais” criados pelas crianças pedem, como consequência, a criação de um “espaço” onde se torna possível o surgimento de um jogo. Um jogo pressupõe a ideia de “regras”, ou, ao menos, de certa “ordem”. No caso das crianças, essas regras são fundamentais para que elas possam “sair de seu mundo” para “entrar em outro”.

⁷⁹ “Dizer que há teatralidade é identificar no ator um jogo de fricções entre códigos e fluxos, entre simbólico e semiótico, entre caos e ordem com os quais o ator atua. Dessas fricções, alternâncias é que atores e espectadores encontram o prazer do teatro.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 45)

⁸⁰ “Ele a codifica, a inscreve sobre a cena, em signos, em estruturas simbólicas trabalhadas por suas pulsões e seus desejos enquanto sujeito, sujeito em processo, explorando seu duplo, seu outro, a fim de fazê-lo falar.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 99)

Féral explica que, quando uma criança entra em um jogo, normalmente o primeiro passo é perguntar quais são as regras, pois, sem esse acordo prévio entre os participantes, o jogo pode ser interrompido. E uma criança sabe, continua Féral, como os outros brincantes podem ficar ofendidos se o jogo tiver de ser interrompido pela quebra de uma regra.

Para Féral, por analogia, o “espaço potencial”, segundo Winnicott, é “um espaço virtual”, pois ele não precisa ser “físico”, mas pode ser “mental”, ou seja, a “produção” desse espaço leva em conta o processo criado pelo olhar do espectador. Esse olhar solicita a instauração de um “espaço outro” que se torna o “espaço do outro” – espaço virtual, espaço de criação – que, por sua vez, dá lugar diferenciado aos sujeitos atuantes e ao surgimento da ficção. Ela explica que, com base nessa análise, Winnicott expõe sua ideia de que a cultura também “cria seu espaço potencial” por meio da arte.

Para que exista arte tiene que haber espacio potencial. [...] esta visión nos permite entender por qué a veces hay teatro y otras veces no. En la medida en que el actor es capaz de crear ese espacio potencial, es capaz de actuar. Si él como sujeto está demasiado presente, fracasa. Si la realidad está demasiado presente, también fracasa.⁸¹

Com essa observação, podemos entender como o espaço potencial preserva o ator e o espaço destinado à representação. Isso explica, de certa maneira, como pode ser desagradável, e até mesmo violento, quando é quebrada a continuidade de um espetáculo, seja quando acontece algum acidente grave, como cair um refletor ou parte do cenário, por exemplo, seja quando algum espectador interrompe a cena por algum motivo. Nesses casos, o espaço potencial deixa de estar visível, ele “desaparece” levando consigo toda a aura da mágica teatral; em seu lugar fica, para os espectadores, até mesmo certa angústia frente à realidade.

Um exemplo emblemático desse espaço potencial discutido por Féral é o *teatro do invisível*, técnica muito utilizada por Augusto Boal no Teatro do Oprimido, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970. Essa técnica serviu como uma ferramenta de luta e resistência para a transformação da sociedade. O *teatro do invisível* consiste na

⁸¹ “Para que exista arte tem que haver espaço potencial. [...] Essa visão nos permite entender por que às vezes há teatro e outras vezes não. Na medida em que o ator é capaz de criar esse espaço potencial, ele é capaz de atuar. Se ele como sujeito está demasiadamente presente, fracassa. Se a realidade está demasiadamente presente, também fracassa.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 42)

apresentação de determinados conflitos sociais, normalmente dentro de um enquadramento real (um metrô, um ônibus, um restaurante), com o objetivo de provocar entre os participantes (atores e transeuntes/espectadores) a discussão sobre questões de ordem pública. A grande questão trazida pelo *teatro do invisível* é o fato de que os transeuntes/espectadores não têm consciência de estarem vivenciando uma ação teatral. Dessa forma, a intenção é que os participantes tornem-se, também, protagonistas da ação. No exemplo do *teatro do invisível*, Féral observa que há teatralidade para os atores, porém ela desaparece para os transeuntes/espectadores. “Si el espacio potencial del actor y el del espectador no se encuentran, si no se reconocen no hay teatro”⁸².

A partir dessa ideia de “espaço potencial”, podemos trazer um comentário detalhado de Féral sobre a teatralidade:

[...] no es una cualidad [...] que pertenezca al objeto, al cuerpo, a un espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas, no está a la espera de ser descubierta y no tiene una existencia autónoma, solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, especularidad, encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto – este sujeto es el espectador – como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente.⁸³

2.5 Ideias relativas a teatralidade e ao sujeito *performer*, por Josette Féral

No ensaio “*Performance et Théâtralité: le sujet démystifié*”⁸⁴ (“*Performance e Teatralidade: o sujeito desmistificado*”), Josette Féral (1985) destaca e analisa algumas características e modos de funcionamento essenciais da *performance*. Um dos objetivos da autora nesse ensaio é aproximar tais características aos limites do teatro para, em seguida, refletir sobre as questões da teatralidade e do sujeito em relação à cena. Parece-

⁸² “Se o espaço potencial do ator e do espectador não se encontram, se não se reconhecem, não há teatro.” – tradução nossa (FÉRAL, 2003, p. 43)

⁸³ “[...] não é uma qualidade [...] que pertença ao objeto, ao corpo, a um espaço ou a um sujeito. Não é uma propriedade preexistente nas coisas, não está à espera de ser descoberta e não tem uma existência autónoma. Somente é possível entendê-la e captá-la como processo. Possui algumas características: espaço potencial, conhecimento da intenção, especularidade, enquadramento. Tem que ser concretizada por meio do sujeito – esse sujeito é o espectador – como um ponto inicial do processo, mas também como seu final. É o resultado de uma vontade definida de transformar situações ou retomá-las fora de seu entorno cotidiano para fazê-las significar de maneira diferente.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 44)

⁸⁴ As citações retiradas dos textos em francês foram traduzidas por mim com supervisão do professor Guilherme Frossard. Utilizamos um documento eletrônico não paginado como referência, o que nos impossibilita citar as páginas. Os trechos originais que foram traduzidos seguem em rodapé.

nos útil e importante abordar esse estudo, pois ele representa uma primeira etapa da pesquisadora antes de aprofundar sua investigação e propor o conceito de *teatro performativo*.

O pesquisador Marvin Carlson⁸⁵ identifica no referido ensaio de Féral uma forte influência da teoria francesa pós-estruturalista. Segundo o autor, no início dos anos 80, ocorre uma “não raro agressiva” divisão entre os teóricos semióticos e os pós-estruturalistas. Por um lado, os semióticos procuravam analisar “os códigos teatrais e sua transmissão”, por outro, os pós-estruturalistas, como Féral, “ocupavam-se dos fluxos não discursivos de energia e dos deslocamentos de libido, trabalhando nas direções sugeridas por Lyotard, Deleuze e Guattari”⁸⁶.

Carlson ainda observa que a atenção ao espectador é um importante foco de pesquisa dos anos 80, pois os teóricos também se preocupavam em discutir a relação do espectador com o espetáculo, fato que leva teóricos a defender que o teatro deva ser estudado como uma “teoria relacional”, que “leve em conta o vínculo entre palco e auditório”⁸⁷. Ele insiste que, nessa perspectiva, o “ato ‘performativo’ implícito é, portanto, algo como: ‘Convido você a interpretar-me’, sendo o ‘você’ um ‘a-quem-possa-interessar perfeitamente indeterminado’”⁸⁸.

Outro ponto importante destacado por Carlson diz respeito à terminologia utilizada pela ensaísta. Segundo ele, quando Féral lança mão de conceitos-chave como “sujeito” e “desejo”, como veremos adiante, ela faz clara referência ao psicanalista neofreudiano francês Jacques Lacan. Sobre esse ponto, Carlson diz que

para Lacan, tanto o consciente quanto o inconsciente são linguisticamente estruturados, com o sujeito sempre irrealizado envolvido numa dialética com o Outro primal ou empenhado em sua “busca” (ou “desejo”). Como os românticos alemães, Lacan considera essa assustadora, mas irreparável divisão, o preço que a humanidade paga pela consciência de si mesma.⁸⁹

⁸⁵ CARLSON, 1997, p. 489-517.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 496.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 490.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 490.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 494.

É, portanto, nesse viés (pós-estruturalista/lacanian) que Féral, no ensaio “*Performance e teatralidade: o sujeito desmistificado*”, reitera uma diferenciação entre teatro e *performance*. Em sua distinção, o teatro está normalmente inscrito numa estrutura narrativa e representacional, ao colocar o sujeito (ator) no simbólico, nas convenções, no enquadramento dos “códigos teatrais”. A *performance*, por outro lado, “decifra” esses “códigos”, promovendo uma diluição das convenções e permitindo que falem os “fluxos de desejo” do sujeito. Outro ponto distintivo entre teatro e *performance* está no caráter de evento que o gênero da *performance* instaura, apostando no espaço e no *aqui e agora* de sua ação, pela hipótese da não repetição. Nessa perspectiva, podemos pensar que, enquanto o teatro constrói estruturas (narrativas, representacionais, de convenção), a *performance* procura desconstruí-las.

Féral se baseia na visão de *performance* segundo a linha de pesquisa da norte-americana Roselee Goldberg (1979), a qual entende a *performance* situada no cruzamento de diversas linguagens artísticas, como “a dança, a música, a pintura, a arquitetura, a escultura”⁹⁰ e a *performance art*.

Ao discutir sobre o teatro, Féral busca referência no *Teatro Formalista*⁹¹ (*Formalist Theater*) de Michael Kirb e Richard Foreman, no teatro de imagens de Robert Wilson (Bob Wilson), além de citar alguns aspectos do trabalho de diretores e encenadores ocidentais: Constantin Stanislavski, Meyerhold, Jerzy Grotowski, Edward Gordon Craig, Adolph Appia, Antonin Artaud, entre outros. A partir daí, Féral elege três características constitutivas e essenciais que, segundo ela, passam pela diversidade de práticas de toda *performance*. Tais características consistem:

[1] De uma parte, **da manipulação a que a performance submete o corpo do performer**, elemento fundamental de todo ato performativo, [2] de outra parte, **da manipulação do espaço que o performer esvazia** pelo recorte e habita nos seus menores cantos e dobras, e, enfim, [3] **da relação que a**

⁹⁰ Tradução nossa de “[...] la danse, la musique, la peinture, l'architecture, la sculpture” (FÉRAL, 1985)

⁹¹ Trechos da obra “*Formalist Theater*” de Michael Kirb: A) Formalist: 1 – de estrutura ou forma externa, mais do que natureza ou conteúdo; 2 – feito ou construído ordenadamente, modelo regular; metódico. B) Análise concentrada na forma externa, antes de seu conteúdo ou significado em uma peça. A maior parte dos teatros é ensinada e entendida em termos de seu significado, seu conteúdo interno. Teatro nessa acepção é o sentido. No teatro formalista, o teatro é aproximado não como sentido, mas como experiência. C) A aproximação da forma faz clara a diferença entre teatro como literatura e teatro como forma. D) Todo teatro é performance, mas nem toda performance é teatro (KIRB, 1987, p. XI).

performance institui entre o artista e os espectadores, os espectadores e a obra de arte, a obra de arte e o artista.⁹²

Ao falar sobre o corpo e sobre o espaço na *performance*, Féral utiliza a ideia de manipulação. Não é à toa. Em sua análise, o sujeito *performer* é um “artista plástico dele mesmo, que manipula/trabalha seu corpo como “o pintor a seu pincel”⁹³. Féral acrescenta que o corpo do *performer* é um objeto manipulável, que pode ser dividido em partes, cada parte tendo sua autonomia, mas todas elas remetendo ao todo. Nessa manipulação do corpo, o *performer* “o explora, o manipula, o cobre, o descobre, o pinta, o fixa, muda-o de lugar, o corta, o isola, lhe fala como um objeto que lhe é estranho”⁹⁴.

A imagem que esse corpo gera busca recusar a ilusão, principalmente a ilusão teatral, por visar um tipo de exposição “nua e crua”, muitas vezes fragmentada, de acordo com os desejos do *performer*. Para isso, com frequência ele recorre aos diferentes *medias* (câmera, tela de vídeo, fotografia, televisão, microfone), que funcionam como lentes de aumento que recortam o corpo em pedaços e atraem arbitrariamente a atenção do espectador para determinadas partes. “É a *mise en scène* [encenação] de um corpo parcelado, fragmentado, e, contudo, um corpo como lugar de desejo, lugar de flutuações”⁹⁵. Pelo fato de a *performance* lançar mão de recursos que acentuam o elemento presencial, Féral acredita que ela seja fonte de muitos dos aspectos profetizados e evocados pelo novo teatro artaudiano.

O sujeito, no contexto da *performance*, é então questionado, desarticulado e desmistificado enquanto “sujeito social”, já que a *performance* não intenciona, a princípio, representar um personagem. Féral fala sobre a “pulsão de morte”⁹⁶ inscrita na *performance*:

⁹² Tradução nossa de “la **manipulation à laquelle la performance soumet le corps du performeur**, élément fondateur et indispensable de tout acte performatif, d'autre part, de la **manipulation de l'espace que le performeur vide pour le découper** et l'habiter dans ses moindres replis et recoins, et enfin de la **relation** qu'institue la **performance entre l'artiste et les spectateurs**, les spectateurs, les spectateurs et l'oeuvre d'art, l'oeuvre d'art et l'artiste.” [Grifos da autora] (FÉRAL, 1985)

⁹³ Tradução nossa de “[...] le peintre avec sa toile.” (*Ibidem*)

⁹⁴ Tradução nossa de “Il l'explore, le manipule, le peint, le couvre, le découvre, le fige, le déplace, le coupe, l'isole, lui parle comme un objet qui lui est étranger.” (*Ibidem*)

⁹⁵ Tradução nossa de “C'est la mise en scène d'un corps parcellaire, fragmenté et pourtant un, corps perçu et rendu comme lieu du désir, lieu de déplacement et de fluctuations [...]” (*Ibidem*)

⁹⁶ Tradução nossa de “La performance comme phénomène travaillé par la pulsion de mort.” (*Ibidem*)

Essa pulsão de morte que fragmenta os corpos do sujeito e os faz operar como objetos fragmentados reaparece ao fim da performance em sua fixação sobre a tela de vídeo. É interessante notar nesse efeito que toda performance encontra em seu último degrau a tela do vídeo onde o sujeito desmitificado se fixa e morre e onde a performance encontra novamente essa representação à qual ela queria a todo preço escapar e que marca ao mesmo tempo seu acontecimento e seu fim.⁹⁷

A *performance* anuncia, então, a “morte do sujeito” (social), por colocar em cena um jogo (com tendência para o não representacional e não ilusório) que desarticula o corpo do *performer*. Conforme exemplifica Féral, esse “sujeito social” é entendido aqui como um ator estudado em um enquadramento específico de teatro. Dessa forma, “podemos pensar no teatro do século XIX, no teatro naturalista ou nos primeiros papéis de Sarah Bernhardt”⁹⁸.

Para conseguir um efeito de desarticulação do corpo, o *performer* recorre e explora procedimentos diversos, tais como gestos que se repetem incessantemente, ora em movimentos lentos, muito lentos, ou, ao contrário, muito rápidos, *closes* de partes do corpo capturados por uma câmera, reproduzidos e fixados em telas de vídeo. Tais procedimentos querem desestabilizar os sentidos do espectador e revelar o sujeito desmistificado.

A performance não visa um sentido, mas ela faz sentido na medida em que atua precisamente em seus lugares de articulação extremamente fluidos, de onde acaba por emergir o sujeito. Nesse sentido, ela questiona o sujeito, tanto o constituído quanto o social, para o desarticular, para o desmistificar.⁹⁹

O que nos parece precioso nesse estudo é a percepção de que a ligação do artista *performer* com sua *performance* não é mais a mesma que a de um ator com seu papel, sua personagem. Por trás da ideia de “sujeito desmistificado”, existe toda uma tentativa

⁹⁷ Tradução nossa de “Cette pulsion de mort qui fragmente le corps du sujet et le fait opérer en autant d'objets partiels réapparaît au terme de la performance en sa fixation sur l'écran vidéo. Il est en effet intéressant de noter que toute performance retrouve en son degré ultime l'écran vidéo où le sujet démystifié se fixe et meurt et où la performance retrouve cette représentation à laquelle elle voulait à tout prix échapper et qui signe à la fois son accomplissement et sa fin.” (FÉRAL, 1985)

⁹⁸ Tradução nossa de “[...] et l'on pense au théâtre du XIXe siècle, au théâtre naturaliste ou aux premiers rôles de Sarah Bernhardt.” (*Ibidem*)

⁹⁹ Tradução nossa de “La performance ne vise pas un sens mais elle fait sens dans la mesure où elle travaille précisément en ces lieux d'articulation extrêmement flous d'où finit par émerger le sujet. En ce sens, elle le requestionne en tant que sujet constitué et en tant que sujet social, pour le désarticuler, pour le démystifier.” (*Ibidem*)

de rever a questão da representação, que, nesse caso, nos parece interessada em ressaltar aspectos da corporeidade e da presença física e real dos *performers*.

Para Féral, assim como o corpo, outra forte característica da *performance* é a manipulação do espaço realizada pelo trabalho do *performer*. Segundo ela, o espaço torna-se, também, “existencial”, ao ponto de vir a ser inexistente como enquadramento [*cadre*] e como lugar [*lieu*]. Ao dizer que o espaço se torna “existencial”, podemos pensar que Féral sugere a ideia de “existência” enquanto “realidade vivida”. Nesse caso, uma “realidade vivida” e compartilhada pelos *performers* e pelos espectadores no momento da ação. Quem “opera”, quem se relaciona com esse espaço é, portanto, o sujeito *performer*. Dessa relação entre espaço e corpo surge, conforme apontado por Féral, uma “identidade de funcionamento”, uma simbiose. A autora afirma que o espaço “é a *performance*”, pois

ele [o espaço] não fecha, não cerca a *performance* mas a imagem do corpo, e o faz intimamente ao ponto de não se poder distinguir um do outro. A *performance* só pode ser feita em um espaço e para um espaço. Ela [*performance*] é ligada a ele [espaço] indissolivelmente.¹⁰⁰

A relação do *performer* com o corpo e o espaço, ou seja, o modo como o *performer* se coloca nesse espaço é fundamental para a relação da *performance* com o tempo. Esse “modo como” o *performer* opera no espaço será então guiado pelos movimentos, pelos gestos, pelas ações que ali se realizam. Nesse sentido, a manipulação dos corpos no espaço se refletirá diretamente no tempo colocado em cena.

O tempo se alonga, se dissolve ao mesmo tempo que os gestos “dilatados, repetitivos, exasperados” (Luciano Inga-Pin) que parecem frequentemente matar tempos [...]. E o gesto, a *performance* o mostra, o mostra de novo ao ponto de saturar o tempo, o espaço e a imagem e às vezes até de provocar a náusea, a fim de que não subsista mais que o cinetismo do gesto, até que tenha desaparecido o sentido, todo o sentido.¹⁰¹

¹⁰⁰ Tradução nossa de “Il n'entoure pas, n'enclôt pas la performance mais, à l'image du corps, il en fait étroitement partie au point de ne plus pouvoir en être distingué.” (FÉRAL, 1985)

¹⁰¹ Tradução nossa de “Le temps s'allonge, se dissout au fur et à mesure que les gestes "dilatés, répétitifs, exaspérés" (Luciano Inga-Pin) semble souvent tuer le temps [...]. Et ce geste, la performance le montre, le remontre au point d'en saturer le temps, l'espace et l'image et parfois jusqu'à la nausée, afin que ne subsiste plus que le cinétisme du geste alors qu'a disparu le sens, tout sens.” (*Ibidem*)

Na *performance*, diz Féral, o *performer* não “joga” (atua, interpreta), nem “representa” a si mesmo. Ele é apenas “o lugar de passagens de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais/eróticos, etc.), que ele atravessa sem se fixar em um sentido ou em um significado preciso e único”¹⁰². Ele atua para poder fazer operar tais fluxos que fazem “revelar o corpo, tanto do *performer* quanto do espectador, da anestesia assustadora que os assombra”¹⁰³.

O sujeito, para a *performance*, caracteriza-se como um sujeito “anônimo”, que, ao contrário do teatro clássico, não pretende esconder a duplicidade que o habita (ator/personagem). Dessa forma, ao desmistificar o sujeito, a *performance* coloca em cena o artista mesmo, “artista que se mostra como sujeito desejante e performante, sujeito anônimo jogando ele mesmo sobre a cena. [...] Ele é a fonte de produção, de transferência (dos fluxos de desejo)”¹⁰⁴. Nessa perspectiva, no teatro clássico o sujeito será visto enquanto forma dentro de uma estrutura fixa, ou seja, representando um personagem, um papel. Na *performance*, o “sujeito desmistificado” (desmascarado, nu daquilo que o mistifica) será entendido como um corpo manipulável, conectivo e perceptivo, interessado em seus fluxos autobiográficos, em seu corpo-objeto, corpo-plástico. Para Féral, é sobre a questão do sujeito que o teatro “tenha talvez qualquer coisa a aprender da *performance*”¹⁰⁵.

Nesse sentido, por lançar mão de um caráter que visa o não-representacional e não-narrativo, marcado pela ampliação dos aspectos da presença, por um novo modo de atuação no espaço onde ocorre a ação, bem como por um modo peculiar de articular o tempo, para Féral, a *performance* oferece a “escassez” de certa teatralidade. Assim, a *performance* “explora” o teatro “de modo submerso, oferecendo ao público uma visão de seu inverso, seu reverso, sua face escondida”¹⁰⁶. Tendo em vista essa análise, Féral indica que as relações entre *performance* e teatro parecem “relações de exclusão”.

¹⁰² Tradução nossa de “Devenu le lieu de passage de flux énergétiques (gestuels, vocaux, libidinaux...) qui le traversent sans jamais s'immobiliser en un sens ou en une représentation donnée, il joue à faire opérer des flux, à saisir des réseaux.” (FÉRAL, 1985)

¹⁰³ Tradução nossa de “et ce faisant à réveiller le corps, celui du performeur comme celui du spectateur, de l'anesthésie menaçante qui les hante.” (*Ibidem*)

¹⁰⁴ Tradução nossa de *Ibidem*. “l'artiste lui-même, artiste qui se pose comme sujet désirant et performant mais sujet anonyme se jouant lui-même sur la scène”. [...] “Il est plutôt source de production, de déplacement.” (*Ibidem*)

¹⁰⁵ Tradução nossa de “[...] le théâtre a peut-être quelque chose à apprendre de la performance.” (*Ibidem*)

¹⁰⁶ Tradução nossa de “[...] les dessous, offrant au public un aperçu de son envers, son revers, sa face cachée.” (*Ibidem*)

Em ensaio posterior, *La performance ou le refus du théâtre*¹⁰⁷ (“A performance ou a recusa do teatro”), Féral reafirma sua diferenciação entre os gêneros teatro e *performance* (a *performance* aqui é tomada também como um gênero próprio, em constante transformação). A esse respeito, a ensaísta concorda com o teórico americano Michael Fried, que afirmou, em 1968, o seguinte: (1) “O sucesso, mesmo a sobrevivência das artes, chega a depender da maneira como colocam o teatro em xeque.” [...] ou, ainda, (2) “A arte degenera à medida que se aproxima do teatro”¹⁰⁸. A partir dessa desconfiança de que fala Fried, Féral enumera algumas noções que estão na base dessa recusa/rejeição da *performance* ao teatro:

[...] a da teatralidade antes de tudo (a *performance* não deve apelar ao teatral, sob pena de cair na exageração, na encenação, no falso); A de jogo em seguida (o *performer* não deve interpretar, senão ele se instala na mentira, já que não é mais ele mesmo). Ora, “interpretar” implica necessariamente em devir outro, estando à escuta do outro em si; [...] A de representação finalmente (noção fundamental da *performance* desde suas origens, hoje longínquas, insistia sobre o aspecto da “presença” de toda manifestação.¹⁰⁹

Entretanto, nesse texto Féral atenua sua posição sobre a ausência de teatralidade na *performance*, e justifica: “eu não diria que elas (as *performances*) são teatrais, mas talvez a teatralidade não esteja ausente”¹¹⁰. Dessa vez, a autora não fala de *performance* de maneira geral, fato que poderia prejudicar uma análise das relações entre teatro e *performance* por falta de “parâmetros comuns”. Contudo, Féral coloca certas *performances* também ao lado do teatro, principalmente pela observação de certas características em particular, tais como “sua escritura cênica, sua relação com o corpo do *performer*, com o tempo da representação, com o real, com o espaço”¹¹¹. Por isso a

¹⁰⁷ FÉRAL, 1989. (Documento eletrônico não paginado, publicado pela primeira vez na coletânea *Protée*, vol. 17, p. 60-66.)

¹⁰⁸ Tradução nossa de “1) Le succès, même la survie des arts en est venue à dépendre de manière accrue de mettre le théâtre en échec [...]. 2) L'art dégénère au fur et à mesure qu'il se rapproche du théâtre [...]. (*Ibidem*)

¹⁰⁹ Tradução nossa de “[...] celle de théâtralité tout d'abord (la performance ne doit pas faire appel au théâtral, faute de quoi elle sombre dans l'exagération, la mise en scène, le faux); celle de jeu ensuite (le performeur ne doit pas jouer, sinon il s'installe dans le mensonge puisqu'il n'est plus lui-même. Or jouer implique nécessairement de devenir autre en étant à l'écoute de l'autre en soi); celle de représentation enfin, notion fondamentale ici dans la mesure où la performance dès ses origines, devenues maintenant lointaines, insistait sur l'aspect "présence" de toute manifestation.” (*Ibidem*)

¹¹⁰ Tradução nossa de “[...] je ne dirais pas tout de suite qu'elles sont théâtrales, mais plutôt dont la théâtralité n'est pas absente.” (*Ibidem*)

¹¹¹ Tradução nossa de “[...] leur écriture scénique, leur rapport au corps du performeur, au temps de la représentation, au réel, à l'espace.” (*Ibidem*)

autora classifica a *performance* em duas “grandes categorias”: uma que se coloca ao lado do teatral e outra que se coloca ao lado das tecnologias.

As chaves que levam Féral a “apreender” a teatralidade na *performance* estão, sobretudo, relacionadas com as questões do espaço e do espectador, conforme podemos constatar no trecho a seguir: “Ao criar um espaço em si, um lugar em si, a performance cria ao mesmo tempo um espaço do outro, o meu, aquele do espectador, e paradoxalmente ela (a *performance*) coloca/põe a base de toda teatralidade”¹¹². Ou seja, a *performance* submete o desenvolvimento de uma ação dentro de um enquadramento espacial. Esse enquadramento, por sua vez, “solicita” a atenção do espectador. “O enquadramento cria um espaço, espaço do especulário que se recusa a vir a ser espetacular”¹¹³.

Com essa observação, podemos notar que é a junção dessa dinâmica criada entre o corpo exposto do *performer*, o espaço e o enquadramento com o olhar do espectador que nos permite dizer sobre a presença da teatralidade na *performance*. Assim, quando o sujeito *performer* inscreve sua presença no espaço e solicita a atenção e a receptividade do espectador, cria-se também uma separação, na qual reside toda a base da teatralidade. Nesse sentido, podemos refletir sobre a diferença entre o teatro e a *performance* em relação à teatralidade. A diferença é que, no teatro, a teatralidade é responsável por “criar” um quadro de códigos, convenções culturais e referências, normalmente habituais e cognoscíveis pelo espectador. A *performance*, por sua vez, não “cria” um enquadramento, ela “instala”. A diferença pode estar nessa medida. A receptividade que a *performance* solicita do espectador se dá no nível das sensações, do sensorial, do “à flor da pele”. O teatro cria a teatralidade e instala o espetáculo. A *performance* instala a teatralidade e cria o evento.

¹¹² Tradução nossa de “En créant un espace à soi, un lieu à soi, la performance crée en même temps l'espace de l'autre, le mien, celui du spectateur, et paradoxalement elle pose la base de toute théâtralité.” (FÉRAL, 1989)

¹¹³ Tradução nossa de “Ce cadrage crée un espace, espace du spéculaire qui refuse de devenir spectaculaire.” (Ibidem)

CAPÍTULO 3

DO *TEATRO PERFORMATIVO*: A POÉTICA PERFORMATIVA DE JOSETTE FÉRAL

[...] se há uma arte que se beneficiou da *performance*, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos que abalaram o gênero[...] ¹¹⁴

Neste capítulo, procuraremos mapear, caracterizar e justificar, até onde é possível, uma vez que a pesquisa sobre o assunto ainda está em andamento, o operador conceitual *teatro performativo*, proposto por Josette Féral. Esse tema foi abordado por ela no artigo “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, publicado em 2008 na Revista Sala Preta/USP.

Outras fontes que utilizamos foram a conferência realizada por Féral em São Paulo/SP (2010), durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), intitulada “O real na arte: a estética do choque”, e a entrevista que a pesquisadora nos concedeu nessa ocasião.

3.1 O *teatro performativo*: aproximações e características

O ensaio em que Féral lança a noção de *teatro performativo* é intitulado “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. Queremos chamar atenção para a palavra “poética” utilizada por Féral nesse título. Reconhecemos a amplitude do conceito de *poética*, que “extrapola” a esfera do teatro e ganha o interesse de outros gêneros, sobretudo a literatura e, de forma muito especial, a poesia. Féral menciona o conceito sem, no entanto, desenvolvê-lo em seu artigo. Fazendo isso – colocar lado a lado os conceitos de *poética* e *performatividade* –, a ensaísta nos lança o desafio de pensar sobre as seguintes questões: Que sentido é atribuído ao termo *poética* quando associado a *teatro performativo*? Ou, ainda, o que seria uma *poética da performatividade* a partir da pesquisa de Féral sobre o *teatro performativo*?

¹¹⁴ FÉRAL, 2008, p. 198.

O conceito de *poética* aplicado ao teatro nos remete, inevitavelmente, à Grécia antiga, mais exatamente à “mais célebre das poéticas (das artes poéticas), a de ARISTÓTELES (330 a.C.)”, como explica o pesquisador Patrice Pavis no verbete “poética teatral” de seu *Dicionário de Teatro*¹¹⁵. Ele acrescenta que a *Poética* de Aristóteles era fundamentada especialmente no teatro: “na definição de tragédia, nas causas e consequências da catarse e em inúmeras outras prescrições correntes nas artes poéticas”, como *representação*, *mimesis*, *ação*, *fábula*, etc. Um fato curioso é que, mesmo já tendo ganhado um largo distanciamento temporal e histórico, a *Poética* de Aristóteles ainda continua servindo de referência para a pesquisa teatral.

A partir daí, podemos refletir sobre alguns pontos. Primeiramente, Féral se coloca em uma situação de “busca”, ou seja, a pesquisadora, que até agora apresentou sua investigação sobre o teatro performativo em um único ensaio, dedica-se ao esforço de tentar achar ou descobrir “algo”. Por meio de seu percurso teórico, tendo como base um olhar atento sobre algumas experiências cênicas contemporâneas, Féral projeta a gênese do conceito de teatro performativo.

Assim sendo, especulamos que o conceito de *poética* aplicado ao *teatro performativo* quer promover uma revisão, ou melhor, uma atualização de paradigmas fundamentais relacionados ao teatro, como “representação”, “*mimesis*”, “ação”, “teatralidade”, além de trazer à tona outras discussões que se colocam como um contraponto a esses paradigmas: a adoção do real para a cena, a simultaneidade, o caráter de evento/acontecimento, a rediscussão sobre a fronteira entre *arte* e *vida* a partir do viés contemporâneo, a performatividade.

Portanto, uma *poética da performatividade*, no nosso entendimento, se propõe a investigar os componentes envolvidos no *ato performativo*, bem como atentar-se para o resumo de uma teoria que, desde a visão antropológica dos *Performance Studies* até a linguagem da *performance art*, considerou os temas da *performatividade* e da *performance*: a ação, o *performer*, o espaço, o acontecimento, a relação entre arte e vida, os *media*, a teatralidade, a simultaneidade. Consequentemente, essa *poética da performatividade*, dentro dos limites do *teatro performativo*, vai além de uma análise

¹¹⁵ PAVIS, 1999, p. 295-297.

puramente estética, colocando-se também interessada em discutir/refletir sobre o *processo* colocado em cena, mais que sobre o resultado, por meio da circunstância dos efeitos de “presença” que a obra performativa exerce sobre o público. Desse modo, o operador conceitual *teatro performativo* se configura como uma das possíveis formas de refletir sobre algumas manifestações do teatro contemporâneo.

O que sustenta o estudo de Féral é a reflexão de que um espetáculo se configura enquanto um jogo de relações/tensões entre teatralidade e performatividade. Recordemos que a teatralidade, para Féral, é o que permite ao espectador reconhecer, por meio de convenções e referências socioculturais, que está diante de uma ficção. Já a performatividade, intrincada com os elementos da *performance*, tem a intenção de desarticular esses “acordos” prévios, colocando o espectador, mesmo que por instantes, *dentro* da ação (ou, ao menos, *entre* o acontecimento e a ficção). Como veremos, seria limitador falar desse jogo de relações/tensões entre teatralidade e performatividade de maneira generalizada. Assim sendo, para além do teatro, outras expressões artísticas como a dança, o circo, a ópera, o desfile de escola de samba, o ritual, as artes visuais e até mesmo o cinema podem também ser analisados a partir do entrelaçamento entre teatralidade e performatividade. “O que varia é exatamente o grau de preponderância de uma ou outra”¹¹⁶, conforme já evidenciou a pesquisadora e professora de teatro brasileiro contemporâneo Sílvia Fernandes.

Para Féral, alguns “elementos fundadores” constituem e caracterizam o teatro performativo, tais como:

[...] a transformação do ator em *performer*, a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, o espetáculo centrado na ação e na imagem e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...].¹¹⁷

Nesse trecho, além da transformação do ator em *performer*, Féral sublinha dois aspectos centrais que caracterizam a obra performativa: o caráter de “descrição dos acontecimentos da ação cênica”, ou “descrição dos fatos”, e “as ações que o *performer*

¹¹⁶ FERNANDES, 2009, p. 37- 48.

¹¹⁷ FÉRAL, 2008, p. 198

realiza”. Como podemos observar, os “elementos fundadores” e constitutivos do *teatro performativo* propostos por Féral foram “adotados” da *performance* (a questão do *performer*, a valorização da *ação* e da imagem, a natureza da *receptividade* do espectador). Queremos, a partir deste ponto, refletir sobre as consequências de tomar esses elementos da *performance* para o operador conceitual proposto pela autora, o teatro performativo.

O teatro performativo não visa construir a ilusão cênica para o espectador, mas “descrever” os acontecimentos da ação cênica. O ato de “descrever” está no nível do mostrar em cena, sem mediações, o que é visto pelo espectador. Conforme lembrado por Féral, Schechner já havia mencionado a importância da ideia de “descrição dos fatos” nos *Performance Studies*. “*It happens*”¹¹⁸, disse ele, no sentido de que “*as obras performativas não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem*”¹¹⁹. Na pesquisa de Féral, isso abre um caminho para refletir sobre outra característica fundamental presente na obra performativa: o caráter de “evento” ou “acontecimento”.

Uma das marcas da *performance* é seguramente a característica de “evento”, de um ato que “acontece” no momento presente. A noção de evento nos permite pensar em ações que interfiram no *aqui e agora* de sua execução, atualizando e/ou transformando esse instante por meio de ações inusitadas (eventualidade), de acontecimentos subsequentes (que sobrevivem) e, por isso, inesperados, imprevistos. Nesse sentido, entendemos o “evento” no contexto do teatro performativo como uma sucessão de acontecimentos motivados por um planejamento prévio, colocado em diálogo com as situações *in loco* e, finalmente, elaborados em ação ou imagem diante do espectador.

Estudando a etimologia do termo “evento” (*eventness, événementiel*), Féral explica que essa noção traz em si dois sentidos: um de “referência”, outro de “descontinuidade, ou seja, ruptura de continuidade (...)”¹²⁰.

O ponto de partida epistemológico da questão da *événementialité* cria um espaço de reflexão e de emergência de e sobre o conhecimento; ele se inscreve, no entanto, neste duplo movimento: como *referência*

¹¹⁸ “Ela [a performance] acontece.” (SCHECHNER *apud* FÉRAL, 2008, p.203)

¹¹⁹ SCHECHNER *apud* FÉRAL, 2008, p.203 (grifos da autora).

¹²⁰ FÉRAL, 2008, p. 203n.

[*repère*] temporal e como *significante* (parâmetro agindo) de uma ruptura produtora de sentido [...].¹²¹

Dessa forma, nas circunstâncias de uma obra performativa, a característica de evento possibilita uma abertura da referencialidade da obra, por esta não se ater (ou, ao menos, se distanciar) a uma ficcionalidade da narrativa. Assim, podemos dizer que a obra performativa tem as propriedades do acontecimento, pois trabalha a simultaneidade, a materialidade/corporeidade dos objetos e dos *performers*, que “tomam o lugar” da ficção e da narrativa, estabelecendo suas próprias regras, criando uma autorreferencialidade. A noção de evento sugere também, dessa forma, uma ampliação dos “aspectos lúdicos” dos elementos colocados em cena (corpo, espaço, objetos, ação, máquinas performativas: vídeos, cinema, arte visual).

Ela [a performance] coloca em cena, com esse fim, o *processo*. Ela amplifica o *aspecto lúdico* [foge do mimético] dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (*performers*, objetos, máquinas). Existe um risco real para o performer [sucesso ou malogro].¹²²

O *performer*, ao colocar em cena ações não mediadas por uma referencialidade, joga com os códigos e convenções teatrais habituais ao espectador. Nesse jogo, o espectador é convidado a encontrar, por si próprio, o sentido do que está sendo oferecido ao seu olhar: ele também performa. Sobre esse ponto, Féral, a partir da reflexão do filósofo francês Jacques Derrida, afirma que “a ação contida no enunciado performativo pode ou não ser *efetiva*”. Nesse sentido, o “‘valor do risco’, o ‘malogro’ tornam-se também princípios constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei”¹²³.

Féral ressalta que, mesmo que essa reflexão de Derrida esteja ao lado do campo da escrita, é possível deslocá-la para o contexto cênico de uma obra performativa. A autora quer, com isso, mostrar o “redirecionamento” que Derrida aplicou ao conceito de performatividade, a partir das primeiras definições desse termo por Austin e Searle. Isto é, a obra performativa pode cumprir os objetivos visados e, assim, produzir efeitos sobre o espectador, mas também pode não produzir nenhum. Sobre esses aspectos, Féral ainda explica:

¹²¹ FÉRAL, 2008, p. 203n (grifos da autora).

¹²² *Ibidem*, p. 203.

¹²³ *Ibidem*, p. 203.

Nesta forma artística, que dá lugar à *performance* em seu sentido antropológico, *o teatro aspira a produzir evento, acontecimento*, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações possa não ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma *mimesis* precisa, a uma ficção narrativa constituída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação.¹²⁴

Com base nessa passagem, podemos notar que, para Féral, o operador conceitual teatro performativo carrega em si muitos dos aspectos herdados da *performance*, que irão contribuir na composição de uma nova escritura cênica. O evento/acontecimento, a descrição dos fatos, uma lógica interna responsável pelo sentido da obra, a não dependência de uma ficção narrativa linear e de uma *mimesis*, etc. são, segundo a autora, alguns desses elementos adquiridos do teatro pela *performance*. Ainda nessa passagem, notamos também que o teatro performativo, ao adotar elementos oriundos da *performance*, sofre abalos na questão da representação. Como foi visto, a *performance* e, seguindo em sua direção, o teatro performativo, distancia-se, afasta-se da lógica da representação no sentido de uma ilusão mimética. Dessa forma, o teatro performativo empreende mais ênfase na ação realizada pelo *performer* (presença) do que em uma representação. Contudo, Féral questiona: “Mas é realmente possível escapar a toda referencialidade e, assim, à representação? A questão permanece aberta”¹²⁵.

Assim, a relação do *performer* com o ato performativo pode ser caracterizada por procedimentos que transitam de um sistema representacional a outro (“jogo com a representação”), tendendo a escapar de uma estrutura linear, em contraponto com a ilusão e, portanto, mais baseada na intensificação da presença e na valorização da ação realizada e compartilhada entre artistas e espectadores. Ou seja, tomando emprestada uma expressão de Féral, uma “performatividade em ação”, que não intenciona representar nada além de si mesma.

Uma das consequências que emergem desse olhar é o alargamento do conceito de “ação”, que aqui não é entendido como uma sucessão de acontecimentos relativos a um personagem, provenientes de um texto dramático, ou como as modificações psicológicas, morais ou intelectuais sofridas por ele. O personagem no teatro

¹²⁴ FÉRAL, 2008, p. 209 (grifos da autora).

¹²⁵ *Ibidem*, p. 208.

performativo pode, sim, existir, porém não será o definidor de um estado real de presença. Nesse teatro, o sujeito *performer* tenta escapar à representação mimética.

Uma forma de representação que se nega a si mesma (ela age como se estivesse na dianteira e encena sua vitória) [...] tentando por vezes operar nos limites do simbólico, na descrição pura dessas ações, ou na falta de referencialidade por trás dele.¹²⁶

Dessa forma, podemos caracterizar a “ação” no teatro performativo como concreta, direta, podendo ser captada pelos sentidos do espectador. Arriscamos dizer que a ação do *performer* surge paralela à ideia de *processo*, pois tanto uma ação quanto o processo são construídos em cena. Concentrando-se ainda mais sobre a “ação” no ato de *performar* (que está no centro do ato performativo), Féral recorre novamente a Schechner. Seguramente podemos dizer que, nesse momento, entramos no ponto de encontro ou no “centro nevrálgico” da confluência das pesquisas de Féral e Schechner, pois, como veremos, a discussão girará em torno de um eixo fundamental para a performatividade/*performance*: a questão do “fazer” executada pelo *performer*.

3.2 O *performer* e o ato performativo

Segundo Féral, as reflexões de Richard Schechner sobre o *performer* implicam ao menos três operações¹²⁷, reconhecíveis em seu processo de criação, quer o termo *performer* seja entendido segundo a visão antropológica de *performance*, quer seja entendido segundo as pesquisas e criações da *performance art*:

1. Ser/Estar (‘being’), ou seja, se comportar (‘to behave’);
2. Fazer (‘doing’). É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* (subpartículas atômicas) aos seres humanos;
3. Mostrar o que faz (‘showing doing’), ligado à natureza dos comportamentos humanos. Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).¹²⁸

¹²⁶ FÉRAL, 2008, p. 206.

¹²⁷ Tais operações foram publicadas no capítulo “*What’s performance?*” (“O que é performance?”), da obra *Performance Studies: an introduction*, de Richard Schechner. No texto, ele também nos apresenta uma quarta operação não citada no artigo por Féral: *Explicar ações demonstradas*. Essa operação compreende o trabalho dos *Performance Studies* e, segundo o autor, “explicar ações demonstradas” é “um esforço reflexivo para compreender o mundo da *performance* e o mundo como *performance*. Esse tipo de compreensão é o trabalho dos críticos e acadêmicos. Todavia, no teatro brechtiano, em que o ator se afasta de seu personagem para comentar suas ações, e nas *performances* construídas através de uma perspectiva crítica [...] a *performance* se dá de forma reflexiva” (SCHECHNER, 2003, p. 26).

¹²⁸ FÉRAL, 2008, p. 200.

Tais verbos, que “representam ações”, “estão em jogo em qualquer *performance*. Por vezes separados, por outras combinados, eles não se excluem jamais. Muito pelo contrário, eles interagem com frequência no processo cênico”¹²⁹. Portanto, para Féral, no sentido schekneriano, o “*performer* evoca a noção de performatividade (antes mesmo da de teatralidade)”¹³⁰. Ela ainda observa que “essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo”¹³¹. Nessa perspectiva, podemos dizer que, para o *performer* em cena, a ação passa a ter uma função mais valorizada como tarefa (‘fazer’) do que como função mimética, interpretativa. O desempenho do *performer* é colocado em primeiro plano, em detrimento da interpretação da personagem, que passa a não ser mais a única fonte das ações. “Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente”¹³². Féral caracteriza a colocação em primeiro plano da *execução das ações* como *performatividade em ação*, mesmo que, na cena contemporânea, essas funções – função representacional (mimética) e função performativa – tendam a não se excluir. Por não se excluírem, elas se tornam complementares. Sua aplicabilidade dependerá do modo como são dosadas e levadas para a cena.

Essa discussão sobre uma ação no sentido de “fazer” nos coloca um problema, pois, conforme nos diz Féral, esse “fazer” é intrínseco a toda forma teatral. Torna-se necessário, por isso, localizar precisamente o *modus operandi* da forma teatral a que estamos nos referindo. Portanto, o diferencial do “fazer” em outras obras que não sejam performativas, como o teatro com tendência ao representacional, por exemplo, talvez esteja no caráter de ilustração de situações e circunstâncias. Nesse teatro representacional, estamos considerando o conceito de *representação* num contexto em que há um grau de referencialidade reconhecível, ou seja, podemos identificar claramente códigos e convenções reconhecíveis por um quadro sociocultural.

Por outro lado, ao analisar o “fazer” no teatro performativo, entramos na esfera da *apresentação*, pois tais convenções e códigos socioculturais serão reconfigurados pelos aspectos da performatividade. Trata-se de uma questão de “enquadramento”, de destaque, de uma ênfase desse “fazer”. Ao valorizar a ação na perspectiva do “fazer”,

¹²⁹ FÉRAL, 2008, p. 200.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 200.

¹³¹ *Ibidem*, p. 201.

¹³² *Ibidem*, p. 202.

esse teatro performativo sugere um deslocamento dos aspectos narrativos para os aspectos performativos do corpo, do espaço, dos objetos, das “máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte visual, simulação”¹³³. “A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se met en place*)”¹³⁴.

Daí podermos falar do *processo*, que, no teatro performativo, importa mais que o resultado e possibilita uma abertura dos significados, dos significantes, da manifestação da fisicalidade, da corporeidade, da simultaneidade e das potencialidades expressivas desses elementos. Ainda sobre a “ação” no teatro performativo, acrescenta Féral:

[...] quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação”, na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance.¹³⁵

Considerando as passagens citadas acima e relacionando-as com o artigo de Schechner intitulado “*What’s Performance?*” (“O que é *performance*?”), em que ele distingue as ações de ‘fazer’ e ‘mostrar-se fazendo’, nos certificamos de que as operações *ser/estar*, *fazer*, *mostrar o que faz*, compreendem o ato de performar, ou seja, “apontar, sublinhar e demonstrar a ação”¹³⁶. Dessa forma, podemos entender a ação como um comportamento do *performer* manifestado a partir de um estímulo dado. Realizar uma ação é, portanto, agir. Nesse sentido, a ação executada em cena no teatro performativo apresenta-se ao espectador como física, visível, concreta. Ela não visa contar, narrar, dizer (como no teatro narrativo), mas, ao entrar em contato com a *performance* enquanto linguagem, a ação executada em cena quer também “provocar relações sinestésicas de sujeito a sujeito”¹³⁷, tal como explica Féral.

Assim, para Féral, esse teatro performativo

¹³³ FÉRAL, 2008, p. 208.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 209.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 201.

¹³⁶ SCHECHNER, 2006, p. 28-51.

¹³⁷ FÉRAL *apud* ARAÚJO, 2008, p. 256.

[...] procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados, colagens-montagens, intertextualidade, citações, *ready-mades*. Encontramos a noção de desconstrução, disseminação e deslocamento de Derrida. A escrita cênica [aqui inserido o *performer*] não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento (*événement*), *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena: [Tadeuz] Kantor praticava já a antecipação da obra sendo feita. Lepage a coloca no centro de sua conduta de criador.¹³⁸

Algumas áreas e conceitos-chave que estão lado a lado no conteúdo sobre o teatro performativo podem ser dispostos como no quadro a seguir. Importante observar como esses conceitos são oriundos de linguagens e áreas de estudo distintas.

QUADRO 2
Algumas áreas e respectivos conceitos relativos ao teatro performativo

artes plásticas/ artes visuais	filosofia pós-estruturalista, linguística, <i>Performance Studies</i>	<i>performance art</i> / teatro	temas recorrentes da arte contemporânea
Colagens-montagem, Ready mades Teatrais (obras prontas)	desconstrução, deslocamento, acontecimento	processo, escrita cênica	Fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados, intertextualidade, citações, caos.

A professora, pesquisadora e diretora de teatro Sara Rojo¹³⁹, em artigo que discorre sobre os desafios para uma nova crítica teatral, relaciona aspectos teóricos do ensino e da prática teatral ao redor de três principais temas: o conceito de *performance* aplicado ao teatro, a relação atual entre teatro e política, as reflexões dos criadores. Vamos destacar aqui apenas o primeiro tema discutido pela autora (o conceito de *performance* aplicado ao teatro). Queremos enfatizar, sobretudo, como Rojo amplia o leque de referências conceituais quando menciona a noção de teatro performativo, evidenciando suas variadas acepções:

El teatro performático puede ser leído en diálogo con el concepto que levanta Hans Thies Lehmann de teatro post dramático. Según ese autor, el teatro post dramático, el que va más allá del drama, está próximo del concepto de Lyotard de teatro energético que sería un teatro de intensidades y afectos en presencia (2007, 58-59). Los conceptos de *performance* y teatro post dramático intentan leer los fenómenos nuevos que vive el teatro: alejamiento del realismo, del conflicto y del signo; paralelamente, a la búsqueda de otros parámetros de interpretación como la búsqueda de comunicación a

¹³⁸ FÉRAL, 2008, p. 204 (grifos da autora).

¹³⁹ Sara Rojo é pesquisadora chilena, radicada no Brasil/Belo Horizonte há mais de 15 anos. É professora doutora na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e diretora e uma das fundadoras do Grupo de Teatro Mayombe.

través de la energía con el palco, de la presencia del actor como un sujeto-objeto, la memoria corporal como constructora del texto, etc.¹⁴⁰

Os objetivos da tese da pesquisadora talvez escapem um pouco ao nosso estudo, porém algumas de suas ideias foram válidas para este trabalho, sobretudo por trazerem a reflexão sobre a “presença do ator como sujeito-objeto”, que, a nosso ver, está totalmente em consonância com a “desmistificação do sujeito”, conforme defendido por Féral no artigo “*Performance* e teatralidade: o sujeito desmistificado” (1985). A ideia do “sujeito-objeto” também nos faz especular sobre uma ausência de hierarquia entre os materiais cênicos apresentados no teatro performativo. Mesmo o sujeito *performer* sendo “a fonte de produção”, ainda conforme Féral, como veremos adiante, ele não está mais no centro da obra, mas “em diálogo” com outros textos cênicos: ações, espaço, cenário, figurino, iluminação, objetos.

Por isso Rojo defende que, mais importante que estabelecer nomenclaturas, é desenvolver uma investigação que respeite o que a obra de arte propõe como linguagem, suas referências (mesmo que fronteiriças) e que não a engesse ou tente vesti-la com “camisas de força”, que fogem do objeto de pesquisa. Só assim, continua Rojo,

[...] caminamos hacia una crítica que asume la tensión entre el quiebre y la mantención de las fronteras disciplinares entre el teatro, la danza, el cine, las artes plásticas y entre la propia crítica y su objeto. De esta forma, las fronteras son un punto de partida y un punto por la tensión y obligación de negociación que significan, para a partir de allí, pensar su objeto.¹⁴¹

Desse modo, a autora, em sua investigação, considera a interdisciplinaridade como suporte para se pensar o objeto artístico hoje. Essa confluência de disciplinas favorece linhas muito mais amplas de criação e recombinação dos referenciais, com possibilidades de resultado bastante diversas. Féral fala de uma “permeabilidade das

¹⁴⁰ “O teatro performativo pode ser lido em diálogo com o conceito que levanta Hans-Thies Lehmann de teatro pós-dramático. Segundo esse autor, o teatro pós-dramático, o que vai mais além do drama, está próximo do conceito de Lyotard de teatro energético, que seria um teatro de intensidades e afetos em presença (2007, 58- 59). Os conceitos de *performance* e teatro pós-dramático tentam ler os fenômenos novos que vive o teatro: distanciamento do realismo, do conflito e do signo; paralelamente a uma busca de outros parâmetros de interpretação através da energia com o palco, da presença do ator como um sujeito-objeto, da memória corporal como construtora do texto, etc.” – tradução nossa (ROJO, 2010, p. 120).

¹⁴¹ “[...] caminhamos até uma crítica que assume a tensão entre o rompimento e a conservação das fronteiras disciplinares entre o teatro, a dança, o cinema, as artes plásticas e entre a própria crítica e seu objeto. Dessa forma, as fronteiras são um ponto de partida e um ponto pela tensão e obrigação de negociação que significam, para a partir dali, pensar seu objeto.” – tradução nossa (*Ibidem*, p. 122)

disciplinas” e destaca a colagem como uma das procedências do teatro performativo. Ao final deste capítulo, trataremos das características do procedimento da colagem relacionadas ao teatro.

3.3 A teatralidade e a *circunstância do real* no teatro performativo

Conforme veremos a seguir, Féral aprofunda sua análise, debruçando-se sobre outro traço do teatro performativo atual: a “importação do real para a cena”. Suas considerações a esse respeito foram apresentadas na conferência “O real na arte: a estética do choque”, realizada em 2010, em São Paulo, durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas)¹⁴². Féral falou vastamente da arte que lança mão de certos procedimentos que trazem a tensão entre a realidade e a ficção, entre o real e o fictício. Dessa tensão, muitas vezes, nascem questões que se colocam além do enquadramento puramente estético, podendo esbarrar em alguns limites da ética e da arte.

Féral não se ateu somente ao teatro, aplicando sua hipótese sobre a “importação do real para a cena” também a outras formas artísticas, como as artes visuais, a *performance art* e o cinema. Da conferência, iremos destacar, sobretudo, a discussão sobre a cena teatral contemporânea, procurando entender a relação desse real com o *evento*, elemento fundamental para a *performance* e para o teatro performativo. Outra fonte utilizada para essas reflexões foi a entrevista que Féral nos concedeu, em São Paulo, no dia seguinte ao de sua conferência na ABRACE. Na entrevista (que também segue anexa), Féral esclarece e aprofunda os tópicos levantados em sua conferência.

Na conferência, Féral declara:

Vivemos uma época em que muitos diretores e artistas buscam escapar da representação trazendo o real em cena, criando o evento, e,

¹⁴² Fomos autorizados pelo atual diretor da ABRACE, professor Luiz Fernando Ramos, a gravar a conferência de Féral na cabine de tradução (o texto, ainda não publicado, segue anexo na íntegra). A conferência foi lida simultaneamente por Féral e pela tradutora, o que nos garante, em grande parte, a credibilidade das colocações aqui apresentadas. Na abertura de sua fala, a pesquisadora explicou que sua apresentação dava sequência a uma conferência realizada na capital paulista dois anos antes, em que ela havia debatido com o pesquisador americano Richard Schechner, via *Skype*, questões éticas ligadas à arte. A exposição de Féral ancorou-se no embasamento teórico e na aplicação prática. Vídeos e fotos dos exemplos dados por ela foram utilizados como objetos de análise durante o encontro. Estes, certamente, estão ausentes na versão anexa, mas consideramos adequado incluir os comentários da pesquisadora a respeito dessas imagens.

nesse caso, introduzindo o espetacular. Essas formas trazem uma presença cênica que toma, de súbito, o espectador e que o golpeia em cheio. Eu diria facilmente que a originalidade de algumas formas artísticas mais interessantes e mais inovadoras seja exatamente trabalhar nessa brecha entre o real e o teatral, entre o representado e o mediado, entre a ilusão e o evento, apresentado sem mediação em cena.¹⁴³

À pesquisadora interessa pensar as tensões apresentadas nesse trecho – o imediato e o mediado, o real e o ficcional – como características constantes da arte teatral de todas as épocas. Para ela, essas tensões não se excluem de todo, mas ocorreria entre elas uma igualdade de forças, talvez certa “complementaridade”, ou até mesmo um “equilíbrio”, a depender de suas “proporções e dosagens” dentro de uma obra. Entretanto, de tempos em tempos, a função particular de tais tensões se modifica, de acordo com os usos e interesses dos artistas e criadores. Sobre o real e a ficção no teatro contemporâneo, Féral considera que “todo espetáculo, atualmente, combina esses dois aspectos a diferentes títulos e proporções diferentes”. Essas experiências cênicas seriam, então, determinadas pelas “dosagens entre realidade e ficção em que várias encenações buscam sua força e nelas se pode ver uma originalidade de uma prática artística particular em relação à outra”¹⁴⁴.

A partir dessas considerações, cabe perguntar: Como caracterizar esse real? Qual a sua finalidade dentro de uma obra na atualidade? Para Féral, essa “importação do real” na cena não é um fato novo; já na *performance art* dos anos de 1960, encontramos exemplos claros da existência da tensão entre o real e o ficcional na cena. Contudo, na hipótese da autora, os objetivos dessa importação do real na *performance art* são diferentes dos da atualidade. Naquela época, os artistas recorriam ao real com vistas a instalar um estado de “presença pura” em cena; eles queriam “colocar em xeque” e/ou “lutar contra” a representação. Féral argumenta que, hoje, o foco da discussão teatral sobre a “importação do real” para a cena não está somente em questionar a representação, pois já admitimos a possibilidade de uma *presença* no lugar de uma “representação cênica”.

¹⁴³ FÉRAL, J. *O real na arte: a estética do choque*. Conferência proferida por Josette Féral durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas). Gravação feita em 2 fitas cassete (120 min.). São Paulo/SP, 10 nov. 2010. Não publicado.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

No presente, vale pensar a função particular do uso da tensão entre o real e o ficcional. Féral argumenta que essa característica do teatro atual é, na verdade, uma herança conjugada das experiências da *performance art*, como também do Living Theater, de Jerzy Grotowski, e da técnica do *teatro do invisível*, de Augusto Boal. Contudo, ela pondera que a utilização do real em cada uma das práticas teatrais citadas possui seus próprios “objetivos” e “efeitos”, bastante diferentes dos interesses do teatro atual. Féral sugere que, mesmo o “recurso ao real” não sendo um procedimento novo, ele se reafirma como um modo de instalar o evento em cena, “como meio de romper a ilusão cênica e a representação para valorizar uma presença imediata que evacua a mediação de uma narrativa trazida pelo ator. Ele também esvazia a cena, a ilusão que seja”¹⁴⁵.

Para Féral, hoje, as experiências teatrais que incluem o real em cena objetivam criar efeitos também voltados para o espectador, pois elas querem, sobretudo, provocar a percepção desse espectador, desafiar sua inteligência e, assim, instalar um modo novo de relação entre ele e a obra. Talvez, poderíamos dizer que o foco da questão migra do palco para o outro, ou seja, para o espectador, como podemos constatar na seguinte passagem:

Então, o fato de colocar hoje o real em cena surge para provocar o espectador, suscitá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Para resumir, diria que, se a *performance* estava centrada no *performer*, o teatro hoje está voltado para o espectador. Em descobrir como acordar um espectador que está dormindo toda hora.¹⁴⁶

A autora utiliza o termo “golpe” para caracterizar a impressão do espectador diante desse *real* que surge em cena. Nas palavras de Féral, esse “golpe de evento” ou “golpe do real” teria como finalidade atingir o espectador, provocando nele um impacto, uma marca, como consequência do “choque” que tais “golpes” causam. Importante mencionar o interesse de Féral em discutir e analisar, durante a conferência, um tipo particular de “emergência do real” caracterizada por cenas “violentas, cenas extremas que são facilmente identificáveis pelo choque que elas causam”.

¹⁴⁵ FÉRAL, J. *O real na arte: a estética do choque*. Conferência proferida por Josette Féral durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas). Gravação feita em 2 fitas cassete (120 min.). São Paulo/SP, 10 nov. 2010. Não publicado.

¹⁴⁶ FÉRAL, J. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro Geraldo da Silva Acácio. Gravação feita em 2 fitas cassete (120 min.). São Paulo/SP, 2010. (Publicado na revista *Urdimento*, nº 16. Florianópolis: UDESC/CEART, jul. 2011, p. 179-188)

Na proposição da pesquisadora, quando a arte traz “elementos brutos” ou “reais” para a cena, ocorre uma mudança na maneira como vemos e sentimos tais cenas violentas. Féral diferencia os efeitos desse impacto no espectador quando exposto a uma violência apresentada de forma simbólica e de forma real. Para ela, uma violência apresentada de forma simbólica no teatro, “em alguns casos”, talvez já não provoque tanto efeito sobre nós, pois já estamos acostumados a ela. Como uma possível interpretação, ela diz que, talvez, a exposição a uma violência simbólica crie “uma ligação coletiva”, ou seja, nós a dividimos uns com os outros como espectadores, o que favorece a diluição de sua força, de seu impacto. Por outro lado, uma cena de violência exposta brutalmente tem mais chance de nos tocar individualmente, pois, segundo Féral, essa cena pode nos provocar “por intermédio do nosso corpo e não do nosso intelecto”¹⁴⁷. Por isso, a “violência real manifestada na cena entra na gente. Ela não se divide, nós a recebemos individualmente”¹⁴⁸.

Minha hipótese é que essas cenas programadas fazem subitamente a arte – e, particularmente, o teatro – sair de seu enquadramento teatral, para criar em cena outro elemento, um evento. Um elemento substituído por uma performatividade violenta que se acompanha de um sentimento de presença extrema, que pode ser idêntico ao que percebemos diante de um evento real.¹⁴⁹

Quando fala de “enquadramento teatral”, a autora está se referindo, num primeiro momento, ao fenômeno da teatralidade. A teatralidade seria “subitamente” interrompida, instalando-se em seu lugar o evento real, caracterizado pela “quebra” da ilusão, quando o real toma seu lugar na cena sem mediação, fazendo com que uma imagem, uma situação ou ação ajam sobre o espectador de forma direta, contundente e efetiva.

Com o “golpe” da instalação de uma radicalidade cênica real, a percepção do espectador pode ser, por instantes, falseada, promovendo uma ruptura no fenômeno da teatralidade. Para Féral a teatralidade não desaparece, ela se mantém em um presente contínuo; porém, ela é transitoriamente substituída, podemos dizer, por uma imagem ou ação real.

¹⁴⁷ FÉRAL, J. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro Geraldo da Silva Acácio. Gravação feita em 2 fitas cassete (120 min.). São Paulo/SP, 2010. (Publicado na revista *Urdimento*, nº 16. Florianópolis: UDESC/CEART, jul. 2011, p. 179-188)

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ FÉRAL, Josette. *O real na arte: a estética do choque*. Conferência proferida por Josette Féral durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de pesquisa em Artes Cênicas). Gravação feita em 2 fitas cassete (120 min.). São Paulo/SP, 10 de nov. 2010.

Féral diz, ainda, que é a teatralidade o que dá a dimensão estética para a obra; ela precisa permanecer para garantir o distanciamento crítico do espectador. Nesse sentido, a teatralidade é um fenômeno inerente ao ato performativo e o olhar que o espectador lança sobre a cena é “duplo”, pois ora esse olhar vê a ficção, ora vê o real. Em outras palavras, é dessa alternância do olhar entre real e ficção, desse “jogo de vai-e-vem” que surge o *evento* ou *acontecimento*.

[...] poderíamos dizer que um evento cênico é esse momento em que a ilusão teatral se interrompe, no qual a cena é trabalhada por uma ação que aparece sem mediação, deixando um lugar eventualmente ao arbitrário e ao risco.¹⁵⁰

Recordemos que a aspiração do *evento/acontecimento* é associada também a um “duplo movimento”, que indica tanto um “sinônimo de referência” quanto uma “ruptura de continuidade” de um acontecimento gerador de sentido. Ou seja, esse deslocamento criado pelo *evento/acontecimento* provoca, por sua vez, uma suspensão do sentido ao possibilitar uma abertura do significante da obra. Talvez, essa abertura, pelo surgimento do real, provoque a percepção do espectador e seja uma possível leitura do que Féral chama de um lugar deixado ao “arbitrário e ao risco”: essa experiência pode surtir algum efeito sobre o espectador, como também pode não produzir nenhum. Ao utilizar o real em cena, o artista quer surpreender o espectador, desafiar sua inteligência por meio do jogo cênico com o real.

A cena perde, de súbito, seu jogo de ilusão, o parecer, o “como se”, e o espectador se encontra face a face com o real que surgiu em um lugar que ele não esperava. Um lugar que modifica o contrato de início implícito em relação à representação. É assim que a gente pode definir o evento cênico. É o real que aparece fora de toda representação, ilusão, ficção cênica. Esse evento toma os sentidos do espectador e dirige diretamente às suas sensações, suas emoções, criando uma quase imersão na ação, proibindo qualquer distância crítica.¹⁵¹

Féral cita alguns exemplos de espetáculos que radicalizam na experiência com a “importação do real” para a cena. Uma dessas encenações é do diretor italiano Romeo Castellucci. Na abertura da obra “Inferno”, o próprio Castellucci é atacado por cães, em

¹⁵⁰ FÉRAL, Josette. *O real na arte: a estética do choque*. Conferência proferida por Josette Féral durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de pesquisa em Artes Cênicas). Gravação feita em 2 fitas cassete (120 min.). São Paulo/SP, 10 de nov. 2010.

¹⁵¹ *Ibidem*.

uma cena impactante. Dessa mesma obra Féral lembra a cena de um alpinista que escala, sem instrumentos de proteção, as paredes góticas do Palácio dos Papas, na cidade de Avignon. O homem escala o palácio por mais de 20 minutos, aos olhares perplexos dos espectadores, que não sabiam que a intervenção fazia parte do espetáculo. Somente depois o homem que escala é identificado como um alpinista contratado para executar aquela ação.

Féral chama atenção para uma reflexão esclarecedora: o espetáculo possui suas próprias “lógicas” de funcionamento, já o real possui outras, determinadas por princípios distintos. Ela acrescenta que existem duas maneiras de “criar o espetáculo no real”. Quando, por exemplo, uma encenação é realizada em um espaço público, ela é importada “para o real”. O espetáculo “teatraliza o real”. Nesse caso, em sua distinção, fica clara a existência de uma “entidade social” (espaço público) e uma “entidade teatral” (o teatro), e o espetáculo teatral seria o responsável por estabelecer “pontes” entre essas duas (o espaço público e o teatro, o real e o ficcional). A segunda maneira é proporcionar ao espectador um “contato com o real por meio do espetáculo e da imagem”. Para Féral, uma das características fundamentais do teatro performativo atual é trabalhar nessa segunda perspectiva.

A autora relaciona a performatividade com o real, pois tanto num quanto noutro o espectador é “quase imerso” na ação ou “absorvido na coisa”, fato que o impede de estabelecer momentaneamente uma “distância crítica” do que está sendo visto. “Ela [a cena] só deixa subsistir a performatividade da ação. Uma performatividade que vai junto com o surgimento do evento”¹⁵². Sobre esse aspecto, Féral declara ainda que “o contrato inicial tácito entre o artista e o espectador parece se romper, e o espectador se vê obrigado a ver o real, que parece ultrapassar o quadro cênico”¹⁵³. Entretanto, para que o espectador retome seu distanciamento crítico, torna-se necessário outro elemento que possibilite essa volta: a condição de estar ciente da teatralidade. É a teatralidade que dá o enquadramento. Féral insiste na importância desse aspecto:

¹⁵² FÉRAL, Josette. *O real na arte: a estética do choque*. Conferência proferida por Josette Féral durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de pesquisa em Artes Cênicas). Gravação feita em 2 fitas cassete (120 min.). São Paulo/SP, 10 de nov. 2010.

¹⁵³ *Ibidem*.

A coisa mais importante no teatro é a função metafórica. É aí que o espectador intervém. É aí que a inteligência do espectador é solicitada. E, nos espetáculos de violência bruta, ela não é solicitada. Não estamos no domínio metafórico, estamos na realidade. Mas a realidade só é interessante quando está enquadrada e explicada.¹⁵⁴

Nesse caso, o “domínio metafórico” refere-se também a um enquadramento e a um “contexto” garantido pelo trabalho de dramaturgia que, por sua vez, gera algum sentido para a cena ou possibilita ao espectador criar algum sentido para aquilo que está sendo apresentado. Essa dramaturgia é o que fará a diferença no processo de distanciamento crítico do espectador.

Nesse sentido, o efeito da utilização do real exige um contexto que “traga esse senso de estética”, que possibilite ao espectador fruir entre os “momentos de real e de ficção”, pois é esse ir e vir que “faz o espetáculo ser bom, abrir o pensamento”¹⁵⁵. Para Féral, utilizar a “importação do real para a cena” sem o enquadramento (estético) e um contexto (dramatúrgico) talvez possa não atingir o espectador da mesma forma. A ausência desses elementos (enquadramento e contexto) “não provoca o espírito crítico do espectador. Só provoca uma reação sensorial – de rejeição ou de desgosto –, mas não provoca uma reação crítica no espectador”¹⁵⁶.

Para resumir, voltando ao domínio da estética, a violência tem que ser enquadrada de algum jeito para ter um sentido ou para conseguirmos dar algum sentido a ela; para ela poder ser gerenciada intelectualmente, senão estamos paralisados, não podemos gerar nada com isso.¹⁵⁷

Desse modo, podemos dizer que, nesse estudo de Féral sobre a “importação do real” para a cena, a percepção do espectador não estará *em* algo (*performers*, espaço, material cênico), mas transitando *entre* a “lógica” do espetáculo e a “lógica” do real. Podemos caracterizar esse *entre* como um movimento de “ir e vir” que gera uma multi-instabilidade perceptiva no espectador. Cada uma das duas “lógicas”, por sua vez, gera significados de acordo com seus próprios princípios, que se tornam dominantes no

¹⁵⁴ FÉRAL, J. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro Geraldo da Silva Acácio. Gravação feita em 2 fitas cassete (120 min.). São Paulo/SP, 2010. (Publicado na revista *Urdimento*, nº 16. Florianópolis: UDESC/CEART, jul. 2011, p. 179-188)

¹⁵⁵ *Ibidem*.

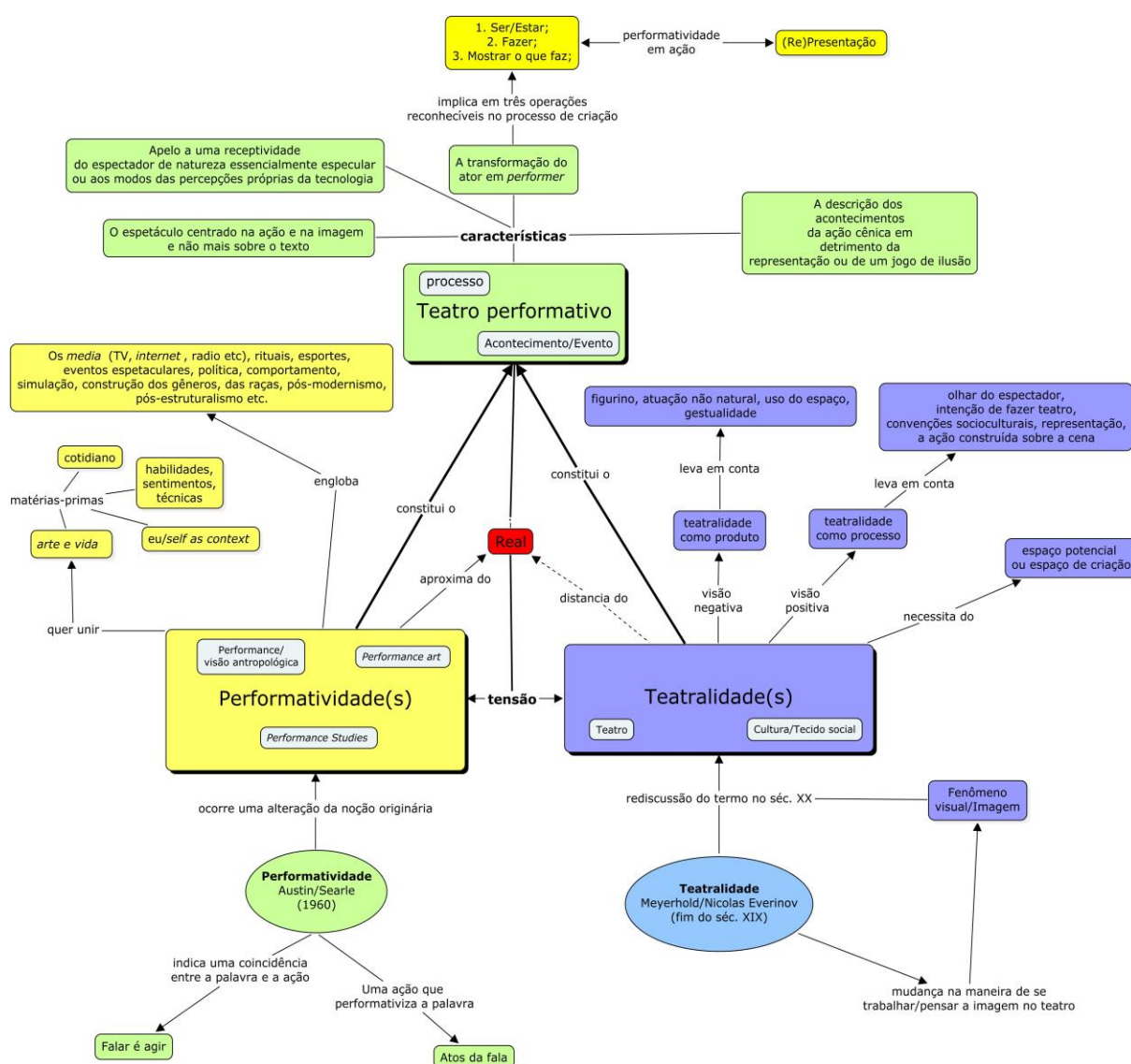
¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

momento em que cada “lógica” é acionada: a “lógica” do espetáculo ou a “lógica” do recurso ao real.

QUADRO 4

Principais conceitos estudados durante o desenvolvimento desta dissertação.



... CONSIDERAÇÕES FINAIS?

Inicialmente uma ressalva: apesar do quadro que tentamos esboçar de maneira ampla, qualquer generalização no domínio da prática em si não é bem vinda.¹⁵⁸

O teatro contemporâneo vem estabelecendo um forte intercurso com a *performance*, sendo contaminado e reconfigurado por ela ao longo dos anos. Trata-se de uma relação de caráter instável, que se nega a uma formalização. Esse contato, que perpassa os territórios do teatro e da *performance*, ao mesmo tempo em que atualiza os paradigmas tradicionais do teatro, coloca-o em um território de tensões, aqui nomeados pelos conceitos de performatividade e teatralidade.

Desse diálogo fronteiro forma-se um terreno instável, composto por camadas, por colocar frente a frente a integração de materiais expressivos provenientes de diversas linguagens artísticas (teatro, dança, música, vídeo/cinema, literatura). Dessa forma, a *performance* e seu caráter multiforme redefine os parâmetros tradicionais da arte e do teatro, inscrevendo as bases das apresentações performáticas na esfera da exploração das possibilidades expressivas do corpo (a fisicalidade do *performer*), como também as do espaço onde se realiza, instalando a característica do evento/acontecimento.

A performatividade passa a, explicitamente, integrar-se com a teatralidade. Essa integração não acontece de forma puramente harmônica, mas com declaradas tensões. Enquanto a teatralidade garante um enquadramento de códigos e convenções socioculturais de modo que o espectador não perca a referência do teatral, a performatividade instala e atualiza um desvio da percepção de tais convenções e códigos, ao utilizar-se de elementos que interrompem momentaneamente a continuidade dessa referência: colagem, paradoxo, sobreposição de significados, importação do real para a cena, fragmentação, citações, *ready mades* teatrais.

O estudo de Schechner e Féral sobre a performatividade cria um espaço de redefinição, útil e produtivo, para o teatro contemporâneo. Nesse sentido, o teatro performativo caracteriza-se como uma ferramenta que possibilita uma ampla perspectiva de análise.

¹⁵⁸ FÉRAL, 2008, p. 208. (Comentário de Féral a respeito das conclusões que seria possível elaborar ao final do estudo de que resultou seu ensaio sobre o teatro performativo).

A pesquisa dos referidos autores sobre a performatividade procura o cotidiano, o belo, o lúdico, a força do evento real, a sensorialidade, a metáfora, o *plus* diferencial, a reflexão sobre esse novo tempo. No teatro contemporâneo, o dispositivo ou a prescrição performativa das ações, abala os fundamentos tradicionais da representação teatral, a fim de provocar a percepção do espectador frente ao material apresentado, lançando-o num limiar que se desloca entre a compreensão e a sensação, entre o real e o ficcional entre o imediato e o mediado.

No teatro performativo, igualmente, o conceito de performatividade também está focado na questão da ação cênica, porém o entendimento da forma como essa ação se articula nesse teatro se dá de modo diferente. A base dessa distinção está no distanciamento dessa ação de um elemento narrativo e discursivo. Ao pensar sobre o uso do termo performatividade no teatro performativo, estaremos considerando um abalo na questão da representação mimética, pois o foco da discussão estará mais voltado para o “fazer” do *performer* em cena. Assim, no teatro performativo, qualquer atividade, movimento, gesto, ato, atitude, estado corporal realizado/executado pelo *performer* pode ser entendido como uma ação.

Nesse contexto, o trabalho do *performer* visa a produção de um estado real de presença, em que o personagem pode existir, mas não será, por excelência, o definidor. Assim, o corpo desse *performer* também pode ser visto como um corpo portador de signos. Não se trata aqui de conferir um valor hierárquico – com o *performer* no centro do ato performativo. Pelo contrário, todos os elementos em cena dialogam (objetos, cenário, textos, figurino, luz, música, vídeo). Ao refletir sobre a aplicação do conceito de performatividade aos limites do teatro – como na discussão sobre o teatro performativo – percebemos a sugestão de uma horizontalidade entre esses elementos, o que enfraquece a possibilidade de uma hierarquização.

Limitamo-nos a mapear algumas ideias encontradas no processo de feitura deste trabalho, mais do que a apresentar conclusões definitivas. Colocamo-nos, assim, como em todo processo de construção de algo, na brecha entre afirmações e perguntas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 8, 2008, p. 253-260.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re) apresentações, teatralidades, performatividades. *Revista Urdimento*, Florianópolis: UDESC/CEART, vol.1, nº15, out. 2010, p. 135-148. Tradução de Edécio Mostaço.

CARLSON, Marvin. O século XX a partir de 1980. In: CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo teórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 489-525. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um espaço-tempo de criação*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989. 179 p.

_____. *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 135 p.

_____. Pós-Teatro: Performance, tecnologias e novas arenas de representação. In: _____. *et. al. Teoria Digital: 10 anos do FILE*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 327-333.

_____; GUINSBURG, Jacó. Do Teatro à *Performance*: aspectos da significação da cena. In: GUINSBURG, Jacó; SILVA Armando Sérgio da Silva. *Diálogos de Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. cap. IV, p. 227-236.

CORNAGO, Óscar. Teatralidade e ética. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 21-31.

DAVIS, Tracy C.; POSTLEWAIT, Thomas. Theatricality. In: *Cambridge*: UNY, 2003. Disponível em: <assets.cambridge.org/97805218/12696/sample/9780521812696ws.pdf>. Acesso em: 25/11/2010.

DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. cap. 6. p. 149-177.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese?* 20 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 174 p.

FÉRAL, Josette. Performance et Théâtralité: le sujet désmeystifié. *Théâtralité, écriture et mise en scène*, HML, Montréal, 1985, p. 289 – 300.

_____. La performance ou le refus du théâtre. *Protée*. Vol. 17, 1989, p. 60 – 66.

_____. La performance y los “media”: La utilización de La imagen. In: PICAZO, Gloria (Coordinación). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de teatro, Productora Andaluza de programas, 1993. p. 198-219.

_____. *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de teatro. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano). Buenos Aires: Editorial Nueva Generación: Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Buenos Aires, 2003. Tradução do francês: Armida Maria Córdoba.

_____. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. 1ª. ed. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 8, 2008. p. 197-210. Tradução: Lígia Borges.

_____. *Encontros com Ariane Mouchkine*: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Edições SESC/SP, 2010. Tradução de Marcelo Gomes.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades do real. *Subtexto* - Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, ano VI, nº 6, dez. 2009, p. 37-48.

_____. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. 262 p.

FRANÇA, Júnia Lessa et. al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8 ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 258 p.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 145 p. Tradução de Renato Cohen.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 229 p. Tradução de Jefferson Luiz Camargo.

KIRB, Michael. *Formalist Theater*. Pennsylvania: Pennsylvania Press, 1987. p. I-XI. Disponível em: <books.google.com> (palavras-chave: formalist theater) Acesso em: 25/01/2011.

LABRA, Daniela (org.). *Performance Presente Futuro, vol. II*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007. Tradução de Pedro Süssekind. 437 p.

PAVIS, Patrice. Encenação, performance: qual é a diferença? In: _____. *A encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. cap. 3, p. 43-79.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 487 p. Direção de tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 483 p.

RAMOS, Luiz Fernando. Pós-dramático ou Poética da Cena? In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (org.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. cap. 4, p. 59-70.

ROJO, Sara. Rito, Performance e Teatro. In: ROJO, Sara. *Tránsitos y Desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Chile: Editorial Cuarto Próprio, 2002. p. 59-84.

ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela; ROJO, Grínor. *Ejercicios críticos latino-americanos: novela, ensayo y teatro*. Santiago/Chile: LOM Ediciones, 2010, cap. 3, p. 115-123.

ROMANO, Lúcia. O corpo e a estética do ator no teatro físico: da atuação à performance. In: _____. *O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005. p. 189-201.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance? O Percevejo* - Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance. Ano II. nº. 12. Rio de Janeiro: NEPPA/UNIRIO, 2003, p. 25-50. Tradução de Dandara.

_____. What's performance? In: _____. *Performance Studies: an Introduction*. New York & Londres: Routledge 2006, cap 2, p. 28-51.

_____. Performativity. In: _____. *Performance Studies: an Introduction*. New York & Londres: Routledge, 2006, cap. 5, p. 123-169.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. *Algumas anotações: ação, real, ficcional*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). São Paulo, 2010. Disponível em: <portalabrace.org/vicongresso/memoria1/> (palavras-chave: Daniel Furtado). Acesso em: 01/05/2011.

TAYLOR, Diana. Performance y política: Hacia una definición de performance. In: VIGNOLO, Paolo (editor). *Ciudadanías em escena. performance y derechos culturales en colômbia*. Universidad Nacional de Colômbia. Sede de Bogotá: Facultad de Ciências Humanas: Colección Cátedra Manuel Ancizar, 2008 p. 29-35.

TORO, Fernando de. O que é performance? Entre a teatralidade e a performatividade de Samuel Beckett. *Revista Urdimento*, Florianópolis: UDESC/CEART, vol.1, nº15, out. 2010, p. 149-172. Tradução de Edécio Mostaço.

ENTREVISTAS

CAETANO, Nina. Belo Horizonte, 2011. Entrevista concedida a Leandro Geraldo da Silva Acácio. Não publicado.

DOMINGOS, Clóvis. Belo Horizonte, 2011. Entrevista concedida a Leandro Geraldo da Silva Acácio. Não publicado.

FÉRAL, Josette. Entrevista com Josette Féral. *Urdimento*, nº 16. Florianópolis: UDESC/CEART, p. 179-188.

PEDRON, Denise. Belo Horizonte, 2011. Entrevista concedida a Leandro Geraldo da Silva Acácio. Não publicado.

INTERNET

<<http://www.grupotempo.com.br/tex.notas.html>>. Acesso em: 07/01/2009

<<http://www.grupotempo.com.br/tex.grot.html>>. Acesso em: 07/01/2009

<http://www.grotowski_institute.art.pl>. Acesso em: 19/11/2008

<[http://www. books.google.com.br/books](http://www.books.google.com.br/books)> (Cf. Formalist Theater). Acesso em: 25/06/2010

<<http://www.josette-feral.org>> . Acesso em: 25/06/2010

<<http://www.robertwilson.com>>. Acesso em: 04/07/2011

MENSAGENS ELETRÔNICAS

FÉRAL, Josette. (feral.josette@uqam.ca) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por (leandrosilvaacacio@hotmail.com) em 13 jun. 2010.

ANEXOS

ANEXO I Correspondência com Josette Féral

Na busca por levantar ainda mais material bibliográfico para a pesquisa, enviamos a seguinte mensagem para Josette Féral por meio de seu e-mail institucional, na Universidade do Québec /Montreal, no Canadá:

Dear Josette,

Sorry to write to you in english but I don't know french. My name's Leandro, I'm Brazilian and I live in Belo Horizonte, Minas Gerais. I'm an actor and now I'm doing a research of post-graduation in theater at the Federal University of Minas Gerais - UFMG. In 2007, I saw your conference in the ECUM (Encontro Mundial de Artes Cênicas) in Belo Horizonte about the concept of "performative theater". After that, I'm very interested in study the actor-performer in the context of the performative theater which you have been putting great effort. My goal is to analyze the relation between the action and the actor-performer and I'm quoting you in my project as a reference to this study. Unfortunately, is very difficult to find any data about this subject which I've just gathered two books and one article about your work. Those are:

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. 1ª. Ed. – Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de teatro. Buenos Aires: Nueva generación, 2003. Tradução: Armida Maria Córdoba.

_____. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta, 2008, nº 8. São Paulo: ECA/USP, pp. 197 – 210. Tradução: Lígia Borges.

But those books don't bring me specific information about "performative theater".

I would like to solicit from you anything of your material that could be helpful in my research: articles, websites or any kind of information.

Best,

Thank you very much,

Leandro Silva Acácio
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil
e-mail: leandrosilvaacacio@hotmail.com

A resposta de Féral:

Dear Leandro,

I am sorry for the delay in answering your request. I am afraid I do not have anything specific on "performative theatre" other than what you have already and possibly the paper I gave in Belo Horizonte. I am working on something but it will not be ready for some time. I am sending some articles which are not recent but which have been for me important steps in my thinking of the notion of performativity in the theatre. They both deal with performance art but it is through that channel that I came upon the idea of applying the notion to theatre. I hope it may help.

In order to clarify my position, I would state that many characteristics that Lehmann presents as post dramatic are indeed performative. I am not opposed to his analysis (although it is schematic) but only to the word post dramatic which seems to me wrong.

I hope this helps.

Best,

Josette Féral

ANEXO II Entrevista com Josette Feral (Professora e pesquisadora)

Entrevistadores: Julia Guimarães e Leandro Silva Acácio*

Data: quinta-feira, 11 de novembro de 2010.

Local: São Paulo/Brasil

Conhecida por seus estudos sobre os conceitos de teatralidade e performatividade, a pesquisadora franco-canadense Josette Féral esteve em São Paulo em novembro do ano passado, durante o 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), para realizar a conferência “O Real na Arte: a Estética do Choque”. Professora do Departamento de Teatro da Universidade de Québec, em Montreal, autora e organizadora de diversos livros e artigos, Féral discutiu a presença do real na arte contemporânea, a partir de obras que exploram especificamente o instante da morte no contexto de uma obra artística.

Na conferência, a autora questionou os limites éticos e estéticos dessa exploração, além de discutir seus efeitos sobre o público. Como exemplo, utilizou três trabalhos: “Rwanda 94” (2000), do Le Groupov¹⁵⁹; “La Batalla de Chile” (1979), dirigido por Patricio Guzman¹⁶⁰, e “Theatre of the World” (1993), de Huang Yong Ping¹⁶¹.

Enquanto o primeiro é um espetáculo teatral que explora, por meio de vídeo, uma cena de morte durante o genocídio ocorrido em Ruanda, na África, “La Batalla de Chile”, o segundo, é um documentário sobre o golpe contra o presidente Salvador Allende, que resultou na ascensão de Pinochet. Nele, o *cameraman* argentino Leonardo Henrichsen filma sua própria morte, ao levar um tiro enquanto registrava cenas do golpe. Já o terceiro, o trabalho de Ping, exhibe um grande viveiro onde escorpiões, centopeias, lagartixas e pequenas cobras são colocadas num mesmo espaço e ali iniciam um duelo com mortes.

A conversa com Josette Féral ocorreu em São Paulo, no dia seguinte ao de sua conferência, em dois espaços distintos: no restaurante do hotel onde a pesquisadora estava hospedada e na cantina da UNESP (Universidade Estadual Paulista), onde ocorreu o congresso. Entre um café e outro, a pesquisadora compartilhou conosco suas inquietações atuais sobre o teatro contemporâneo ao aprofundar os tópicos levantados na conferência, em entrevista traduzida do francês ao português pelos pesquisadores teatrais Alexandre Pieroni Calado e Alice. Sua primeira obra traduzida para o português acaba de ser publicada: *Encontros com Ariane Mnouchkine – Erguendo um Monumento ao Efêmero* (Ed. Senac São Paulo).

O que te levou a querer estudar o conceito da estética do choque?

O que me interessava, inicialmente, era analisar a emergência do real no teatro. E, como falei na conferência, isso é algo bem frequente no teatro atual. Existem diferentes

¹⁵⁹ **Le Groupov:** coletivo de artistas de diferentes áreas – teatro, vídeo, música etc – e nacionalidades fundado em 1980 pelo francês Jacques Delcuvellerie.

¹⁶⁰ **Patricio Guzman:** documentarista chileno.

¹⁶¹ **Huang Yong Ping** (1954): artista visual francês de origem chinesa. O trabalho de Yong Ping combina várias linguagens oriundas de diferentes culturas. Dentre suas várias influências, é possível destacar o Movimento Dadaísta e a numerologia chinesa.

manifestações do real em cena, mas penso que há uma forma dessa aparição que traz um problema, que é quando se mata alguém, quando se trata da questão da morte. Recebi um pedido para trabalhar sobre o espetacular com relação aos atentados de 11 de setembro, e o que me interessava era o discurso que acabou sendo criado em volta dos atentados. Na última vez que vim a São Paulo, tive uma conversa com Richard Schechner¹⁶² por *Skype*, e ele havia descoberto que a arte poderia ter um lado negativo. Para mim, era interessante, mas bem surpreendente essa frase. E eu também conheci o trabalho do Huang Yong Ping e ele me incomodava. Então, decidi trabalhar nos limites do que eu, como espectadora, podia aceitar. E me perguntava como o espectador podia legitimar essas formas ‘más’ de arte. Perguntava-me se todas as artes, por serem artes, se tornavam legítimas, mas não estava certa disso. E penso que hoje existem questões de ética que se colocam nessa discussão da arte.

Na palestra, você falou dessa dimensão obscena que existe na exploração da violência real na arte e que coloca em xeque justamente questões morais e éticas. No entanto, existem artistas que exploram a violência real em cena até mesmo como um ato político. Como você percebe essa contradição?

Eu não pensei ainda na violência em si, não fiz um trabalho sobre a violência, mas sobre a transformação do evento violento real colocado na cena. Eu me pergunto: em que momento temos o direito de utilizar as catástrofes de forma artística, esquecendo as mortes? A afirmação de Stockhausen¹⁶³ de que o 11 de setembro seria “a mais bela obra de arte” causou esse problema. A questão não é a violência em si, porque ela existe tanto na cena quanto na vida. Mas quando temos o direito de usar a violência real para transformá-la em obra de arte? Esse é o problema. Porque os artistas sempre utilizaram a violência em cena. Na própria performance, a violência já apareceu tanto em relação aos próprios *performers* quanto em relação a outras coisas. Trabalhos de muitos artistas têm bastante sangue. E, quando falo de violência na cena, me refiro a eventos reais, de quando alguém morre na sua frente. Mas, nos exemplos que mostrei na palestra, existem diferenças entre os dois primeiros e o terceiro. Os dois primeiros não colocam para mim problemas éticos e estéticos. Eles são trazidos de forma respeitosa. Já o terceiro (de Ping), que não tem especificamente a ver com o ser humano, me causa uma repulsa. Ele coloca questões éticas para mim, mesmo sendo um trabalho com animais, porque parece completamente gratuito.

Alguns autores brasileiros relacionam a presença do real na cena contemporânea a uma incapacidade de simbolizar eventos que seriam por demais traumáticos (por isso o deslocamento de fragmentos desse real em estado bruto para a cena). Você percebe essa relação em seu estudo sobre a estética do choque?

Eu não estou certa se seria por uma incapacidade de simbolizar. Acho que trazer elementos brutos à cena causa sempre um impacto muito grande para o espectador. Porque estamos tão habituados à violência que talvez a violência simbólica não faça mais efeito sobre nós, em alguns casos. Mas também acho que a violência real traz uma reação diferente porque a sentimos no próprio corpo. Talvez seja a manifestação do nosso individualismo engrandecido. Porque ela nos faz reagir por intermédio do nosso corpo e não do nosso intelecto. E o corpo é o que a gente tem de mais individual, de mais pessoal. A violência

¹⁶² **Richard Schechner** é pesquisador, professor da New York University e diretor de teatro. Fundador e editor da revista *The Drama Review*, publicada pela NYU.

¹⁶³ **Karlheinz Stockhausen** (1929–2007) é compositor alemão de música contemporânea. Foi colega de Pierre Boulez e ambos estudaram com o compositor e organista Olivier Messiaen.

simbólica cria uma ligação coletiva, mas a violência real manifestada na cena entra na gente. Ela não se divide, nós a recebemos individualmente. Pode ser uma possível interpretação, não sei.

Na palestra, você fala de uma leitura dos diferentes pontos da natureza do olhar sobre eventos extremos, que estão no livro do Paul Ardenne¹⁶⁴. Na sua opinião, o que eles sinalizam em relação a essa recepção da estética do choque pelos espectadores?

O interessante é perceber por que olhamos essas coisas. E o que a gente sente ao olhar, o que exatamente nos acorda. Vou voltar aos princípios do Paul Ardenne. Um deles é que a gente gosta de olhar aquilo a que não estamos acostumados. O segundo está ligado à exterioridade. É muito importante que a gente fique fora do evento. Nos dois exemplos que uso na conferência, não estamos no Chile, nem em outro lugar. O impacto desse evento é ainda mais forte, porque estamos na segurança, num lugar tranquilo, enquanto os outros estão na insegurança. Não precisamos salvar nossa pele. Se estivéssemos com os militares, estaríamos pensando em fugir, em nos salvar, e não na morte do *cameraman*. O terceiro é o desejo de ver eventos extremos, um pouco como no circo romano, eu penso. O impactante nos exemplos que dei é que eles tocam a morte. É a diferença que faz Ardenne entre os eventos extremos e os superlativos. Os últimos seriam eventos impressionantes. Eles nos tocam, mas não da mesma forma que os eventos extremos, como no “Inferno” de Castelucci¹⁶⁵, que mostrei na palestra. Você olha o alpinista e acha que ele vai parar de subir quando chega a 5 m de altura. Isso é superlativo, porque está fora do nosso habitual e nos deixa impressionados. Também existe o superlativo de rejeição, como em espetáculos nos quais o Castelucci coloca um contorcionista que se desarticula em cena.

Na palestra, você diferencia a presença do real nas performances dos anos 1960 e nas de agora, nas quais essa presença estaria mais ligada à interrupção da ficção, à quebra do contrato inicial estabelecido com o público. O que muda entre uma experiência e outra no que se refere aos efeitos dessa presença?

O caminho da performance era pela estética e pela política, mas bem mais pela estética. Ela procurava tirar a arte dos lugares habituais de consumo, dos circuitos institucionais. Ela modificava profundamente a natureza do produto artístico, insistia no aspecto processual e não no aspecto produto. O que os artistas mostravam não era o produto final e, sim, o processo. E ela procurava reinstituir a presença. Era importante essa procura da presença porque a performance buscava lutar contra a representação e fazer do espetáculo uma *presença*. É nesse sentido que ela era política. As formas teatrais de hoje não têm o mesmo propósito de lutar contra as representações. Já estamos dentro disso, não é mais uma luta, faz parte. Porque já adotamos a ideia de que podemos ter uma presença e não uma representação cênica. Então, o fato de se colocar o real em cena hoje surge para provocar o espectador, estimulá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Para resumir, diria que, se a performance estava centrada no *performer*, o teatro hoje está voltado para o espectador. Está interessado em descobrir como acordar um espectador que está

¹⁶⁴ **Paul Ardenne** (1956) é professor de história na Universidade de Amiens, e é também crítico de arte e curador no campo da arte contemporânea. Autor de vários ensaios, tais como *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, 2006.

¹⁶⁵ **Romeo Castelucci** é diretor italiano de teatro experimental. Dirigiu “Hey Girl!” (2006) e “Inferno” (2009), dentre outros.

dormindo toda hora. Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas o de fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação. Claro que ainda existem espetáculos que trabalham somente com essa vontade de provocação. Vi em Nova York o *Força Bruta*¹⁶⁶ (*Fuerza Bruta*), que é um espetáculo corporal meio Broadway. Ele passa pelo corporal o tempo todo, pelo sensorial, mas não é contextualizado, enquadrado, não é interessante. Já em outros casos, existe uma contextualização, uma simbolização do que está colocado em cena. Porque, se o real é mostrado de qualquer jeito, ele deixa de ser interessante.

E o que seria esse enquadramento?

Tem que haver uma dramaturgia, um contexto que traga esse senso de estética. Por exemplo, a diferença entre o que vemos na internet e num espetáculo é que na internet não há o enquadramento. A violência, para ter algum sentido, precisa desse enquadramento, porque, se for simplesmente colocada de forma bruta, se torna apenas soma, não faz diferença. Teve um caso que me impressionou, de dois adolescentes que martirizaram um menino de cinco anos. Mas o que posso fazer com isso do ponto de vista simbólico? Para resumir, voltando ao domínio da estética, a violência tem que ser enquadrada de algum jeito para ter um sentido ou para nós conseguirmos dar um sentido a ela. Para ela poder ser gerenciada intelectualmente, senão estamos paralisados, não podemos gerar nada com isso.

Você diz que o real hoje aparece na arte como uma tentativa de acordar o espectador, mas que a presença da violência em cena tem que ser enquadrada simbolicamente para fazer sentido. Ela seria então uma forma atualizada de despertar o senso crítico diante do que o público vê?

Sim, com certeza, mas talvez não seja isso o que aconteça. Porque é uma violência tautológica. A gente invoca a violência pela violência, um pouco como acontece na vida. Ela não provoca o espírito crítico do espectador. Só provoca uma reação sensorial. De rejeição ou de desgosto, mas não provoca uma reação crítica no espectador.

Mesmo se estiver enquadrada?

Para despertar esse senso crítico, você precisa ter um outro pensamento por cima disso e não somente evocar a violência pela violência na cena. Porque a violência corporal está limitada pela imagem que a gente projeta. Sendo que a violência evocada pela dramaturgia permite mais espaço de reflexão, traz vantagens a essa reflexão. Porque, quando mostramos pessoas sangrando, a violência assim, o que você está expressando além do ato por ele mesmo? Nesse caso, tudo o que o espetáculo fala é que existe violência. Então é bem limitado. A coisa mais importante no teatro é a função metafórica. É aí que o espectador intervém. É aí que a inteligência do espectador é solicitada. E, nos espetáculos de violência bruta, ela não é solicitada. Não estamos no domínio metafórico, estamos na realidade. Mas a realidade só é interessante quando está enquadrada e explicada. É por isso que os espetáculos de violência em si mesmos não me interessam. O que é interessante, como nos dois primeiros exemplos que dei, é o que envolve a cena, como isso é fechado. Voltando ao 11 de setembro, o que me impressiona na fala do Stockhausen é o desaparecimento das mortes que os atentados causaram.

¹⁶⁶ **Fuerza Bruta**/Nova York. Ver <www.fuerzabrutany.com/about.html>.

No final da palestra, você relaciona a fruição traumática com a catarse grega, a partir do livro de Paul Ardenne. Qual seria o elo entre uma coisa e outra e até que ponto ela a fruição traumática cria uma certa alienação, como Brecht falava?

Acho que deve haver esse distanciamento. É o que falo do *performer*: se você está num espetáculo que é só o real, você está lá e tem que ter essa visão de fora para ficar interessante. Você tem que ter momentos de real e de ficção, esse vaivém é que faz o espetáculo ser bom, abrir o pensamento. A teatralidade vem da divisão entre o espaço cotidiano e o espaço da cena. Dentro do espaço cênico também tem uma divisão, sobre o que é real material e o que é criado na cena. E o olhar do espectador sempre faz ida e volta – como uma agulha – entre o real e a ficção. Ou o espaço cotidiano e o espaço cênico. O olhar é sempre duplo. E na violência de repente tudo fica chapado. Então você tem que sair dessa violência para entendê-la. E é muito importante esse vaivém; ele está na base da experiência estética e da experiência teatral também. Porque, se não tem isso, ou você está no real ou está na loucura. Como nos hospitais psiquiátricos, onde pessoas pensam ser o personagem o tempo inteiro. A experiência teatral é você ver no ator tanto a experiência do real quanto a da criação, ao mesmo tempo. Quando você olha um ator, você vê, ao mesmo tempo, que ele é de carne e osso e que está numa ficção. Por exemplo, se decido subir em cima da mesa e fazer um personagem, você, como espectador, tem duas opções: ou pensa que estou fazendo teatro – mas se pensar vai saber que pode detectar tanto o lado real quanto o jogo – ou você não faz essa distinção e vai para hospital e você está no delírio. Então, o olhar do espectador tem que ter essa dualidade e, frente à violência, é a mesma coisa. Mas, de repente, um dos aspectos é mais importante: o real. É o que chamo também de performatividade. Isso esmaga minha reação porque sou absorvida na coisa. Mas, para poder pensar sobre ela, tenho que sair, por isso falo de enquadramento sempre.

E é essa absorção que você relaciona com a catarse?

Sim, mas a catarse não é só pela absorção, pode ser também pelo caminho da reflexão. Ela permite gerar e compreender a violência, mas, ao mesmo tempo, expressar suas angústias.

Ao falar sobre a espetacularização dos atentados de 11 de setembro, você remete à ideia de sociedade do espetáculo, de Guy Debord. Alguns grupos de teatro buscam explorar o real na ficção justamente para se contrapor a essa ideia, realizar um caminho inverso. Que tipo de relação você vê entre o real na cena contemporânea e essa espetacularização da sociedade?

Quando se leva um para dentro do outro, há que se ter alguma atenção. Há duas formas de criar o espetáculo no real. Um exemplo para clarificar essa distinção: quando o grupo Royal de Luxe¹⁶⁷ faz espetáculos em um espaço público, ele importa o espetáculo para o real. A companhia teatraliza o real. Mas há uma entidade teatral e uma entidade social que são distintas. A companhia estabelece pontes entre essas duas. E é daí que nasce o prazer do espetáculo. Quando Guy Debord fala da espetacularização do real, não é disso que se trata e não é disso que quero dizer. O que eu disse é que temos um contato com o real por meio do espetáculo e da imagem. Tudo o que foi dito sobre o 11 de setembro dá razão ao Guy Debord. Porque o fato foi tantas vezes interpretado como espetáculo que nos esquecemos de que foi um evento real com pessoas, com morte, com drama. Apenas se falou da imagem e

¹⁶⁷ **Royal de Luxe** é uma companhia francesa de teatro de bonecos de rua, fundada em 1979 por Jean Luc Courcoult.

da fotogenia do acontecimento. Baudrillard¹⁶⁸, que também foi citado na conferência, diz o mesmo que Stockhausen. Mas o que me interessa neste momento é falar da importação do real na cena.

Por quê?

Eu acredito que esta é uma das marcas do teatro performativo atual. E é uma questão de dosagem entre o real e o espetáculo. Podemos nos interessar por diferentes aspectos do real que foram por opção importados para a cena, mas, agora, me interesso principalmente por alguns aspectos particulares que têm sido usados para a cena, ligados à morte. Não sobre a morte de alguém, senão pelo contrário, o momento mesmo da morte, dessa passagem para a morte. Acredito que esse é um momento espetacular, realmente. Mas a questão talvez seja como tornar esse momento espetacular de um modo digno, para que não seja espetacular *stricto sensu*. Para que não seja apenas o efeito espetacular aquilo que se procura. Para que não busque o “voyerismo” do espectador. Para que possamos ir além da imagem. Talvez, contradizendo Debord, podemos dizer que o real espetacularizado importado para a cena é menos espetacular do que na vida. Talvez seja a forma de reencontrar a intensidade do evento. Porque, muitas vezes, nós vemos mortes e cenas de violência em documentários, mas, quando esses materiais são colocados no espetáculo, eles reconquistam uma intensidade real.

E como se dá esse processo de reconquistar uma intensidade real?

Alain Robbe-Grillet, um escritor do Novo Romance Francês e também crítico de arte, dizia que, para redescobriremos uma pintura, não podemos estar em um estado de inocência diante dessa obra, porque já nos habituamos a ver muitas reproduções. E, para descobriremos uma autenticidade da pintura, é preciso retirar camadas. Para isso, é preciso escrever muito sobre a obra para reencontrarmos esse primeiro contato. Isso é uma inversão de Guy Debord. É uma inversão de certo pensamento comum, vamos dizer, essa expectativa de que podemos ter esse encontro primeiro com a Gioconda¹⁶⁹ quando finalmente formos ver o quadro no museu, apesar de termos tido inúmeros encontros anteriores em reproduções. E eu acredito, como afirma Debord, que a vida tem sido espetacularizada mesmo. E que é preciso despir as camadas do espetáculo para reencontrar a urgência do momento. E aquilo que faz o artista é precisamente procurar o coração do real, dessa urgência do momento.

Alguns autores colocam a performatividade como um elemento de aproximação entre arte e vida, enquanto a teatralidade teria função distanciadora. Você também percebe essa dicotomia?

Completamente. A teatralidade é um jogo de vaivém entre o real e a ficção. Na performatividade, nós aderimos à ação, estamos dentro dela. É semelhante a quando vemos um jogo esportivo, em que estamos no movimento, na ação, no acontecimento. Mas, para conhecer a teatralidade, é importante estarmos fora, pois é essa distância que permite o movimento de ir e vir. Winnicott¹⁷⁰ escreveu sobre o jogo. Ele explicou que, para a criança jogar, é necessário que ela crie um espaço diferente do real, do cotidiano, que ele chamou

¹⁶⁸ Jean Baudrillard (1929 – 2007) foi um sociólogo e filósofo francês. É autor de *Da Sedução* (1979) e *A troca impossível* (1999), dentre outros.

¹⁶⁹ *La Gioconda* ou, em francês, *La Joconde*, ou ainda *Mona Lisa del Giocondo*, é a mais notável e conhecida obra do pintor italiano Leonardo da Vinci.

¹⁷⁰ Donald Winnicott. Psicólogo inglês.

de *espaço transicional*. Quando a criança está dentro desse espaço, ela pode brincar. Quando está fora dele, está no real. Quando um ator leva o real para o jogo, ele não pode jogar. Ele tem que ver os dois espaços. Pois, de forma contrária, ele está ou como ator no *espaço transicional*, ou só no exterior, no real. Mas, para manter sua posição de espectador, ele deve ser capaz de ficar nas duas posições. É por isso que, quando há um acontecimento real no teatro, um acidente, ninguém faz nada. Se o ator cai, por exemplo, ou passa mal, ninguém faz nada, pois sabe que é ficção. Porque o espectador vê os dois: o real e o jogo. Se o espectador estivesse unicamente no real, quando visse o ator passar mal, ele interviria. Isso quer dizer que, para enxergar a teatralidade, é preciso haver uma distância. E é por essa distância ficcional que não se intervém. Mas, na performatividade, o espectador está dentro. O espectador cola, adere ao acontecimento. E eu acredito que, se existem muitos artistas hoje que utilizam o real em cena, é para forçar o espectador a aderir ao espetáculo.

* Julia Guimarães é jornalista e mestranda em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da UFMG.

* Leandro Silva Acácio é ator e mestrando em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da UFMG.

ANEXO III Conferência de Josette Féral

Título: “O real na arte: a estética do choque”

Mediação: Maria Lúcia Pupo

Data: 10 de novembro de 2010

Evento: 6º Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas)

Local: Auditório da Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, no Memorial da América Latina, São Paulo/SP, Brasil

Tradução: Maria Alice Zampierre

Muito obrigada, Maria Lúcia. É um grande prazer estar aqui hoje porque o texto, a apresentação que eu farei hoje é uma sequência de uma conferência que eu dei em São Paulo há dois anos, durante a qual eu tive um debate via *Skype* (ou teleconferência) com Richard Schechner, sobre as questões éticas ligadas à arte. Minha intervenção é um prolongamento dessa reflexão, aprofundando-a. O que naquela época eu percebia de maneira um pouco confusa se confirmou pela sequência, quando o teatro ou a arte em geral e pelas práticas artísticas que não são só teatrais. Mas, quando o teatro lança mão de certos procedimentos ligados ao surgimento do real em cena, algumas questões que se colocam estão além do quadro propriamente estético. Nesse caso, a gente chega a alguns limites da arte.

A cena teatral sempre oscilou entre o imediato e o mediado, entre a realidade e a ficção. Mas não há necessariamente uma exclusão entre esses dois polos. Há, na realidade, um equilíbrio, talvez uma complementaridade entre essas duas constantes cênicas que são o real e a ficção. Todo espetáculo, atualmente, combina esses dois aspectos a diferentes títulos e proporções. Aliás, é da variedade de proporções e dosagens entre realidade e ficção que várias encenações buscam sua força, e nela se pode ver uma originalidade de uma prática artística particular em relação a outra.

Vivemos uma época em que muitos diretores e artistas buscam escapar da representação trazendo o real à cena, criando o evento e, nesse caso, introduzindo o espetacular. Essas formas trazem uma presença cênica que tomam, de súbito, o espectador e que o golpeiam em cheio. Eu diria facilmente que a originalidade de algumas formas artísticas mais interessantes e mais inovadoras seja exatamente trabalhar nessa brecha entre o real e o teatral, entre o representado e o mediado, entre a ilusão e o evento, apresentado sem mediação em cena. Eu penso nas encenações de Jan Lauwers com os seus atores que cantam e dançam, sobretudo na abertura de “O quarto de Isabela” [Josette projeta fotos dos espetáculos no telão]. Alguns podem ter visto esse espetáculo em São Paulo. Vocês veem no canto direito da tela o ator, que durante cinco minutos dança de uma maneira muito interessante. Podemos pensar nessas encenações, mas também nas de Romeo Castellucci, sobretudo a peça “Inferno”, na qual Romeo, na cena de abertura, é agredido por grandes cachorros de ataque. Eu penso também na cena do alpinista que sobe de maneira ágil durante vinte minutos as paredes do Palácio dos Papas em Avignon e que mantém o auditório sem fôlego por mais de vinte minutos ou meia hora. Vocês o veem aí [na foto projetada], subindo o muro, a parede, a tela em cima. O público se perguntando o tempo todo se ele vai parar. O público não sabe que ele é um alpinista. Para o público é só um ator e, ao longo dos quinze minutos em que acompanha esse alpinista, você se dá conta finalmente de que se trata de um alpinista e não apenas de um ator. Mas é um alpinista que mantém esse público sem fôlego. A esses exemplos

podemos acrescentar outros, que também criam golpes de evento em uma peça, golpes de real. Como faz Allan Platão quando ele faz com que um cego... É o homem que está em cima de uma prancha e é um cego que caminha sobre essa prancha no alto da cena. Uma peça montada em 1989. Ou ainda Pippo Delbono, cujos atores Bobô (surdo-mudo), Jean Lucca (ator que tem Síndrome de Down) e Nelson, que é um ex-mendigo, trazem com eles seus limites físicos. É o caso de outro registro da Cia Hotel Pro Forma, que já há vinte anos trazia verdadeiros anões em sua adaptação de Branca de Neve, mas anões cujo discurso se distanciava do encontrado no conto dos Irmãos Grimm, para explicar sem tato a realidade da vida dos anões. Isso apenas nos serve de exemplo.

Mas o que me interessa hoje são as formas particulares da emergência do real na cena, a que diz respeito a apresentação de cenas particularmente violentas, cenas extremas que são facilmente identificáveis pelo choque que elas causam. Podemos encontrá-las em diversas formas artísticas: no teatro, no cinema, nas artes visuais, durante as *performances*. Minha hipótese é que essas cenas programadas fazem a arte, e particularmente o teatro, subitamente sair de seu enquadramento teatral para criar em cena um outro elemento, um evento. Um elemento substituído por uma performatividade violenta que se acompanha de um sentimento de presença extrema, que pode ser idêntico ao que percebemos diante de um evento real.

Essa violência já estava presente nos anos 60, principalmente na *performance*. Ela não é nova, mas parece voltar de uma nova maneira atualmente. As formas de violência cênica visavam, antes, trazer uma presença absoluta para a cena, a questionar a representação. As cenas violentas hoje parecem colocar em cena um novo modo de relação com o espectador. Um modo que abala as regras de conduta, recusa censuras e agride, golpeia o público.

Podemos nos perguntar: Que finalidade têm essas cenas? Qual é o gênero de estética que elas colocam em cena? Quais são as estratégias que elas buscam no espectador? Eu vou chamar provisoriamente essas formas de ‘estética do choque’. E eu pego emprestada essa definição, um pouco modificada, de Paul Ardenne, no livro em que ele fala de uma “estética-choque”. Não uma “estética do choque”, mas uma “estética-choque”. Isso está num livro que se chama *Extremo: estéticas do limite ultrapassado*. Partirei de alguns exemplos escolhidos em várias disciplinas artísticas – teatro, cinema, artes visuais, *performance* – para analisar como essa relação com o real, que é o evento, funciona e para ver também o que esses exemplos nos dizem em relação aos laços que esses momentos criam com a teatralidade, com a performatividade.

O primeiro exemplo é mais *soft*, conhecido no mundo teatral. Trata-se de “Ruanda 94”, peça de seis horas que trabalha com diferentes formas estéticas: oratório, testemunho, documentário, conferência, ficção. Ela foi encenada por B. Belin em 2000, depois de um longo período de pesquisa a respeito do genocídio de Ruanda. Eu gostaria de parar um minuto na inserção, nessa peça, de um filme documentário que apresenta milhares de mortes causadas pelo genocídio. Eu escolho uma cena que nos choca mais violentamente. Uma cena de algumas frações de segundo. Uma cena da morte de uma rebelde *Tutsi*. Trata-se de um pedaço de real importado tal como está feito para dentro da cena. Esse real passa evidentemente pela mediação da imagem. Um real que golpeia em cheio o espectador. Toda a aparelhagem ficcional precede e segue o filme que é inserido na peça. Trata-se da história de uma jornalista que tenta passar na televisão

Belga um documentário sobre Ruanda, mas que não consegue convencer seu superior, que resiste. Essa ficção engloba o documentário, que chega à cena na quarta hora. Em seis horas de espetáculo, é na quarta hora que o documentário é apresentado. Apesar dessa opção, o real, projetado por meio de um filme documentário, golpeia, atormenta a sensibilidade do espectador de maneira que se abole a distância estética, para ficar só o evento. O enquadramento do filme dentro do enquadramento teatral não pode apagar o horror do ato que está ocorrendo diante de nós. A ação projetada é de tamanha violência no que ela evoca que se encontra dotada de um suplemento de presença que tira o espectador do conforto habitual no qual ele está mergulhado. Eu vou mostrar o filme, vou mostrar alguns pedaços do filme. [Féral mostra o filme.] A cena é singularmente violenta. Infelizmente a gente a vê muito mal, porque o filme foi feito dessa maneira e a gente não vê com clareza. Vemos duas pessoas que estão no centro do filme. Nesse processo, o olhar dos espectadores se encontra todo o tempo absorvido e tomado pelo horror. A cada vez que se vê essa morte, ela é reinterpretada com toda a sua violência, assim como o choque que o espectador percebe. Ora, esse choque está ligado ao mesmo tempo à empatia diante da vítima, à consternação diante da barbárie humana, à revolta e à recusa diante do ato cometido, mas também está ligado à incredulidade do espectador. O espectador se pergunta: “Será que estou lendo as imagens de maneira correta?” A sua imaginação preenche facilmente o que as imagens possuem de pouco nítidas.

Várias questões aparecem nesse primeiro exemplo. Quais mudanças operam a cena em relação aos fenômenos de teatralidade e de performatividade? Em que termos podemos analisar a ação? Saímos, de fato, do enquadramento cênico? Essa absorção do olhar abole necessariamente a distância teatral (distância necessária para o conhecimento da teatralidade)? Ela [a cena] só deixa subsistir a performatividade da ação. Uma performatividade que vai junto com o surgimento do evento. A cena perde, de súbito, seu jogo de ilusão, o parecer, o “como se”, e o espectador se encontra face a face com o real, que surgiu num lugar em que ele não esperava. Um lugar que modifica o contrato, de início implícito, em relação à representação. É assim que a gente pode definir o evento cênico. É o real que aparece fora de toda representação, ilusão, ficção cênica. Esse evento toma os sentidos do espectador e se dirige diretamente às suas sensações, suas emoções, criando uma quase imersão na ação, proibindo qualquer distância crítica. O espectador se encontra obrigado a renunciar, talvez por alguns instantes, ao que ele sabe que a pesquisa teatral e a teoria da comunicação definiram como base da credulidade necessária para a criação cênica. Para dizer de outra maneira, poderíamos considerar que um evento cênico é esse momento em que a ilusão teatral se interrompe, no qual a cena é trabalhada por uma ação que aparece sem mediação, deixando um lugar eventualmente ao arbitrário e ao risco. Evidentemente, o aparecimento inominado, imprevisto do real pode ser de natureza diferente. Assim, há uma diferença entre real em Jan Louwers, que foi mostrado inicialmente, em Pippo Delbono e em Castelucci.

Pode haver, também, diversos eventos sobre o espectador, de acordo com a intensidade e a natureza da ação realizada diante de nós. Alguém que é morto e alguém que dança não é a mesma coisa. O procedimento não é novo; antes, outras companhias, como o Living [Living Theater] e o Boal [Augusto Boal], com o seu *Teatro Invisível*, usaram de maneira bastante frequente esse funcionamento, mais próximo de nós como Fura del Baus, Victor García, Martha Lennox, fazem uso desse procedimento. Porém, seus objetivos e seus efeitos são muito distintos dos efeitos a que se chega aqui, pois não está em jogo a morte de um homem ou de um animal por violência. De toda forma, o

contrato inicial tácito entre o artista e o espectador parece se romper, e o espectador se vê obrigado a ver o real, que parece ultrapassar o quadro cênico.

Esse fenômeno da arte da *performance*, muito utilizado nos anos 60 e 70, foi chamado por Paul Ardenne de “arte do extremo”, em seu livro *Extremo: estéticas do limite* ultrapassado. Paul Ardenne trata, nesse livro, da encenação da vida real, mas também do espetáculo da morte do outro. Uma morte, como no circo romano, suscita uma fascinação no olhar voyeurista do público, que, assim, externaliza sua própria relação com o desaparecimento e com a violência que o habita. Esse recurso ao real cria o evento em cena e aparece claro, como meio de romper a ilusão cênica e a representação, para valorizar uma presença imediata que evacua a mediação de uma narrativa trazida pelo ator. Ele também esvazia a cena, a ilusão que seja.

A reflexão que guia essas práticas se inscreve, claro, na filiação ao trabalho de Jacques Derrida e Philippe Lacour sobre o questionamento da representação. Há, claro, ruptura da ordem da representação, que está ligada à surpresa do espectador, na medida em que este deve mudar de registro de percepção para estar em sintonia com o que está representado. Ele sai da ficção para entrar no real. O evento que aparece durante o espetáculo surpreende o espectador. Ele obriga o espectador a sair de súbito da narração da ficção. Ele obriga o espectador a sair da ilusão cênica e o obriga a um modo de recepção que é diferente da cena tradicional ao qual ele está acostumado. Assim, a situação do espectador se desloca e este se encontra surpreendido, no mínimo, às vezes hipnotizado, sempre estupefato, num lugar e num tempo que ele não previra. Esse tempo e esse lugar não são verdadeiramente o da representação, mas outro lugar diante de uma ação que o incomoda e que se apresenta sem mediação. Ele está subtraído à temporalidade da representação, imerso num outro lugar, num outro tempo, como se estivesse suspenso. A atenção do espectador é obrigada, seus sentidos são interpelados de maneira brutal, forçando para que ele se cole à ação sem que haja distância; sem a possibilidade de reconhecer uma dimensão estética naquilo que é apresentado ao seu olhar. Poderíamos explicar esse aparecimento do evento no seio da representação por meio da supressão brutal do enquadramento cênico, do *framing*, como diria Victor Thomé, que define, que protege o ator. O desaparecimento desse enquadramento produz para o espectador uma imersão súbita numa ação fora de toda representação, uma ação performativa, como dito.

O primeiro efeito desse aparecimento do real é o de surpreender o espectador e de modificar o seu olhar e também o acordo tácito praticamente estabelecido, que garante o espetáculo como lugar lúdico de ilusão. Ora, se isso é uma característica do teatro de hoje, teatro herdado da vaga da *performance art* dos anos 60 e das influências conjugadas de Artaud, Living e Grotowski, é ela que ilumina várias experiências de teatro atualmente, que são definitivamente desfeitas da relação com a representação, a ilusão, a narrativa e, às vezes, mesmo da relação com o lúdico. Entretanto, apesar da autonomia do evento mesmo programado, apesar do surgimento do real em cena, o espectador não questiona a teatralidade. Na verdade, ele não sai nunca do quadro cênico. O quadro cênico o limita. É esse enquadramento que dá sentido, é esse enquadramento que torna o evento passível de ser assistido como obra de arte. A teatralidade nunca desapareceu inteiramente do processo; ela permanece como enquadramento indispensável. É ela que torna visível aquilo que interessa ao olhar. Na ausência desse quadro, estaríamos na performatividade pura, e então absorvidos pela ação, como no real, sem distância crítica. Ora, a obra de arte exige exatamente essa

distância que é dada pela teatralidade. É o que nos permite dizer que é o teatro em cena. Toda ação performativa lança mão da teatralidade. É ela que dá a dimensão estética. A obra pode, evidentemente, trabalhar para romper essa teatralidade, tentando aboli-la. Ela pode até explorar seus limites, mas a teatralidade permanece. É só porque essa teatralidade permanece que o espectador fica sentado em seu lugar, impassível, seja lá o que aconteça, e aceita assistir a essas cenas, por mais brutais que sejam, e aceita considerá-las como obra de arte. Eu diria então que essa teatralidade que torna a performatividade em termos artísticos e estéticos de outra forma que esse espectador que estaria em um evento puro. É esse enquadramento estético que se coloca como um problema também, mas ele introduz uma distância entre o espectador e o objeto do seu olhar.

Mas instalar a teatralidade, essa distância, dentro de um evento particular, tem um problema. Porque faz a morte do outro um elemento quase negligenciável, reduzindo-a a um papel de um elemento espetacular. Ele reduz o outro ao papel de objeto. Ele se torna um peão para prestar um serviço à obra estética. Ele faz extração do indivíduo em benefício da obra. Podemos nos perguntar se não há algo de obsceno nessa relação. Revolver essa questão obriga a sair do domínio estético e entrar nas considerações senão éticas, ao menos morais. Paul Ardenne observa em seu livro que a questão que se coloca é como reler a imagem da atualidade brutal e o ganho que a arte pode obter, sem obrigatoriamente cair numa desconsideração do sujeito. Na verdade, considerar essas imagens ou esses momentos como obra de arte é silenciar sobre milhares de mortos. Não se solidarizar com a violência apresentada em seu sentido. É permanecer ali fora, humilhando as vítimas. Eu cito Paul Ardenne: “O testemunho direto pela imagem humilha a vítima, estetiza o sacrifício ou não diz suficientemente além do visível inicial o que são esses sofrimentos”.

Nesse segundo exemplo, desloco a questão para o cinema e, com isso, vamos chegar mais longe. Trata-se do filme do Patricio Guzmán, intitulado “A batalha do Chile”. O filme foi feito em 1975 e tinha como objetivo, inicialmente, mostrar as etapas da revolução popular chilena. Guzmán tinha o desejo de mostrar a resistência da burguesia chilena, que queria manter seus privilégios. Eu cito Guzmán: “Na época eu queria mostrar os rostos anônimos, os milhares de simpatizantes e militantes envolvidos na tormenta política”. Ao longo da montagem, ele percebe que não estava filmando a revolução chilena e que, na verdade, estava filmando a contra-revolução dirigida por uma facção do exército mantida pelos Estados Unidos. Essa contra-revolução levaria à ditadura de Pinochet. Também acontece que nesse documentário, que relata os eventos de 29 de junho de 1973, Patricio Guzmán traz uma sequência verídica – a de seu *cameraman*, chamado Jorge Müller Silva, que morre sob seus olhos, ferido por uma bala de um militar. A câmera de Müller filma seu assassinato e sua própria morte. O espectador, então, assiste à morte ao vivo do *cameraman* por meio da película. O espectador não vê em nenhum momento o fotógrafo cair. Ele só percebe o efeito por meio da imagem que vê a câmera, ou seja, o militar atirando no *cameraman* antes de ele cair. Em outras palavras, a câmera de Jorge Müller Silva filma o militar que mira nele e em seguida a imagem vacila, a tela fica escura e a câmera se apaga. Alguns instantes são muito fortes de emoção. O espectador não vê nunca o *cameraman*, que está sempre escondido atrás das lentes, mas o percebe pelo efeito ao vivo. É assim que a morte se tornou humana. Eu vou mostrar esses segundos do filme. [Féral exhibe o filme.]

A imagem tem impacto afetivo, isso é evidente. Seja para o espectador, seja para o diretor que a manteve no filme. Não dá, assim, para falar de maneira própria de representação do evento, mas a morte está evocada de maneira metonímica pelo negro [referindo-se ao blackout com que termina a cena da morte no filme] e pela informação do espectador. O público, durante alguns instantes, deixa a distância documentária para mergulhar no evento, no surgimento do real que evoca em si, como em “Ruanda 94”, o fim da vida humana. O enquadramento narrativo que existe no documentário para a representação parece menos forte. Nós não estamos mais durante alguns instantes em um simples documentário. A cena faz aparecer um efeito de presença intensa, a narrativa é retomada, e o espectador retoma a distância que ele se impõe à transmissão de uma informação fílmica. Contrariamente ao espetáculo “Ruanda 94”, nós não estamos aqui num médium, que autoriza não somente o surgimento do real em cena, mas que é essencialmente constituído dessas cenas de real, uma vez que as imagens que constituem o filme restituem diversos momentos da realidade. É seu papel. É seu objetivo. É sua função. Entretanto, a violência dessa morte abala o espectador e o faz sair do enquadramento artístico que permite certa forma de distância crítica. A morte do jovem Jorge Müller é reencenada ao vivo, como se a cada vez que fosse vista, ela de novo acontecesse para o espectador, impedindo-o de encontrar refúgio em uma representação ilusória. Esse aparecimento do presente que interrompe a representação nos interpela aqui como no nosso exemplo anterior, na medida em que, de súbito, a violência da imagem parece escapar do enquadramento artístico ou até estético para não deixar subsistir a força do real. Em meio a isso se manifesta a performatividade do evento. A questão que se coloca é a seguinte: a teatralidade foi apagada, assim, digamos, já que a representação, longe de abrir mão dos seus direitos, está sempre lá? O filme a convoca; mesmo se a morte acontece ao vivo, entre o espectador e o evento acontece a fina película do filme, que instala um enquadramento artístico documentário que é também o da teatralidade. Na verdade, mesmo se a imagem faz aparecer, numa fração de segundo, o evento no presente do espectador – a morte do jovem *cameraman* –, a representação, que foi posta em suspenso, retoma rapidamente seus direitos. O espectador permanece diante da obra na postura daquele que vê, que era sua postura anterior. Se o reconhecimento da teatralidade da cena que garante a [Acaba a fita K7.]...

[Outro lado da fita K7] [Inaudível] ...convidou vários artistas para expor suas obras. Chamava-se “Teatro do Mundo”. Ela reunia vários insetos em uma redoma em forma de carcaça de tartaruga. Essa obra representava, segundo os curadores da exposição, um ‘microcosmo dos conflitos mundiais’ e incitava as pessoas a refletir de maneira séria sobre as dinâmicas de poder na sociedade contemporânea. Proibida no Centro [inaudível], a obra escandalosa foi legalmente recusada por uma Galeria de Arte de Vancouver por questões éticas de crueldade, depois de uma queixa da SPCA, uma vez que ela colocava, diante das pessoas, animais que iam comer uns aos outros.

O interesse desse exemplo não vem da natureza da obra porque esses diversos tipos de insetos condenados a coexistir estão submetidos a uma experiência relacionada à sua verdadeira relação na natureza, mas podemos objetar que, na natureza, esses insetos não estão sempre em uma armadilha, em espaço fechado, mas em lugares onde eles sempre podem encontrar estratégias de fuga que são bem reais. Apesar de toda essa violência, ela não se diferencia muito profundamente dos combates de galo, praticados comumente em diversos lugares do mundo ou mesmo das touradas: esporte nacional praticado em vários países latinos. A vivência da obra vem, na verdade, de ser apresentada como arte, como se ela tivesse um valor de representação, um valor simbólico. A obra se situa bem

no real e traz o evento: as agressões dos insetos, uns em relação aos outros – os animais se comem, a morte acontece. O espectador assiste incrédulo, desconfortável, a uma obra que o incomoda e o violenta ao mesmo tempo. Deve, realmente, acontecer em uma obra de arte – essa é a questão –; em que medida a presença do público não legitima esse gênero de práticas, transformando a violência do real em objeto de representação? O espectador pode ir além da ação que se desenvolve sob seus olhos? Não há uma obscenidade a confirmar uma forma de gratuidade cênica? A questão já tinha sido posta nos anos 60, mas parece que essa forma de violência espetacular seja mais grave na medida em que a questão da presença cênica que legitimava antes esses gêneros de práticas nem se coloca mais aqui.

Não é pela preocupação do real que o artista constrói a obra. Ele se inscreve deliberadamente na representação e convida o espectador a segui-lo nesse real por nele ler uma violência simbólica. A violência só está lá como metáfora da violência do mundo. A obra tornou-se tautológica. Ela representa a violência pela violência. Ela compreende deixar o espectador gerir, como ele quiser, a violência efetiva da ação que toma lugar diante dele. Se há performatividade da ação, temos o direito de nos perguntar onde está a teatralidade da obra. Para vê-la, é sempre necessária essa distância que coloca a obra artística fora do evento puro. Tem que ser possível dar outro sentido à obra que oblitera a natureza efetiva da ação que toma lugar. Em nome da arte, tudo é possível, o que a *performance* dos anos 60 já havia estabelecido.

Paul Ardenne analisou com muita justeza a natureza do olhar que nós lemos sobre esse tipo de espetáculo dito “extremo”. Ele afirma que esse olhar é baseado por cinco aspectos. [1º] Pela falta de hábito. Trata-se de cenas que não estamos acostumados a ver. [2º] Ele [o olhar] também se baseia pela recusa. O que é mostrado eu, espectador, me recuso a ver de forma frequente. [3º] Pelo desejo de ser confrontado a um conteúdo ao qual escapariamos habitualmente, mas que desejamos ver, querendo não vê-lo ao mesmo tempo. [4º] Pela extravagância. O olhar do espectador quer tocar a alteridade integral. O espetáculo radicalmente outro. [5º] O quinto ponto sobre o qual se baseia esse tipo de espetáculo – a exterioridade – é elemento fundamental, nos diz Paul Ardenne. Por que o espectador não é pego nesses eventos? É esse tipo de espetáculo que Paul Ardenne chama de “estética-choque”, uma estética que é prevista para ter uma força libertadora e inibidora ao mesmo tempo. E citando Paul Ardenne de forma um pouco longa:

Fruir libera do trauma. Fruindo eu me vingo da frustração, eu concretizo a fantasia e posso aboli-la ao mesmo tempo. O confronto com a imagem extrema é, ao mesmo tempo, libertadora e inibidora. Ela torna-se gozo e traumatismo que se encontram conjugados na pesquisa do inesperado, mas também do pânico e do terror. Uma desestabilização afetiva acontece. É necessário observar que o desejo de ver a imagem violenta tem um comércio com a nossa própria violência interior. Querer ver a violência é viver a nossa violência íntima, é mergulhar nos cantos escuros de nossa psique, aceitar nosso potencial exasperado da brutalidade ao sadismo e ao masoquismo.

A questão que faz aparecer a obra de Huang Yong Ping trata da questão que o espectador traz a esse gênero de obra que minimiza o evento em si – o dos insetos que se devoram no real – para não ver nele o espetáculo da arte em ação. Não há algo de obsceno nessa questão? Nesse caso se encontra reativada a questão da ética, questão que

volta depois de algum tempo ao discurso crítico não sob a forma de até onde a obra pode ir, mas até onde o espectador que eu sou, está pronto a ir para aceitar uma obra como artística. Eu me lembro de uma observação de Richard Schechner em uma conferência em São Paulo, em 2008, que chegou a essa constatação: “A arte pode ser ruim, pode ser um mal”. Como se de súbito a arte escapasse ao julgamento estético para entrar no domínio do ético. É nessa perspectiva que é necessário analisar a ambiguidade da colocação de Stockhausen a propósito dos atentados de 11 de setembro, vistos por ele como obra de arte. A transformação dos eventos de 11 de setembro em espetáculo revela, para mim, essa mesma obscenidade. Mesmo se a gente coloca a observação de Stockhausen em seu contexto – porque ele falava parece que das forças do mal quando o jornalista perguntou essa questão –, sua observação continuou suscitando muitas reações com justeza. Na verdade, ela revela nossas interrogações sobre nossa responsabilidade de espectador e a importância do olhar que ele tem sobre os eventos. Falar de arte nesse contexto é como para a obra de Huang Yong Ping. Na sua obra, o *Teatro do mundo*, abstrair o evento, para só ver a sua dimensão simbólica, é apagar a violência do real dos *Tutsis*, a de Jorge Müller, a dos animais que se comem entre si, para projetar nela uma legitimidade artística.

Baudrillard viu nos atentados de 11 de setembro uma *mise en scène*, um espetáculo incrível orquestrado pelos terroristas. Há uma *mise en scène*, uma encenação que golpeia o imaginário do público, habituado a, hoje, ver o real pela imagem projetada pelas telas. Não podemos deixar de reconhecer uma performatividade ou talvez uma teatralidade nos atentados de 11 de setembro ou na bomba de Hiroshima. A fotogenia desses eventos poderia estimar sua inclusão no mundo da arte. Mas, fazendo isso, o próprio evento se encontra negado, minimizado em sua violência, como se fosse possível tratar as vidas humanas a mesmo título que os elementos picturais: a cor, a luz.

Toda essa reflexão me permite dizer que existe em nossa sociedade uma banalização da imagem trazida pela mídia. Assim, na passagem dos aviões entrando nas torres, destacando seu aspecto fotogênico e apagando as mortes que aconteceram, não há mais força catártica. Consumidas como forma de arte, elas perderam muito de sua violência e de seu impacto. A estetização da imagem tomou lugar, deixando o espectador fora do evento. Um espectador que esquece o horror diante da imagem que ele vê em relação às mortes e às vidas eliminadas. A estetização da imagem é que o toma. Assistimos a uma desmaterialização do evento pelas mídias e pela obra artística. Trata-se de uma estetização consciente e livremente assumida pela imagem violenta. O que Stockhausen parecia reconhecer no momento de sua famosa observação.

Nos exemplos dados, o espectador recebe sem mediação simbólica aparente os eventos que se destinam a ele. Ele se encontra projetado, de súbito, em uma realidade que ele não escolheu confrontar, uma realidade em que o contrato inicial não prometia que ele se colocasse. O contrato inicial postulava uma ficção cênica. O espectador mostra o golpe sem se abalar. Esse choque aos quais todos os seus sentidos se encontram confrontados o acorda, o tira do conforto da ilusão, da ficção, do representado, para o qual ele se tinha preparado. Esses momentos, que eu chamarei de eventos cênicos, recolocam a trama das nossas sensações e das nossas percepções confirmando as percepções de Paul Ardenne sobre essas questões. Essa estética busca o inesperado na violência voluntariamente exibida levando mais longe os limites do representado. Essas cenas não são representáveis e, entretanto, são oferecidas ao olhar: execução sumária no caso dos *Tutsis* em “Ruanda 94”; morte ao vivo no caso do *cameraman* de Patrício

Guzmán, na “Batalha do Chile”; animais que se comem no caso da “Batalha do Mundo” de Yong Ping. Elas são insustentáveis e, entretanto, mantidas ou mesmo passíveis de serem interpretadas. É o que Paul Ardenne chama de fruição traumática. Essa fruição operaria no princípio da catarse antiga e permitiria a purgação das paixões, as mais inadmissíveis e, sobretudo, aquelas ligadas à morte.

Obrigada.

ANEXO IV – DVD – Excerto de espetáculo