



Por uma poética da performatividade: o teatro performativo

Josette Féral

Meu objetivo hoje é apresentar os conceitos de performance e performatividade, amplamente utilizados nos Estados Unidos há duas décadas, e que gostaria de utilizar para redefinir o teatro que se faz hoje e carrega em seu cerne estas duas noções. Esse teatro, que chamarei de *teatro performativo*, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de 'performativo', pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento.

Para realizar este objetivo, uma incursão em direção à noção de performance se impõe, performance concebida aqui como forma artística (a *performance art*) e a performance concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral, conceito popularizado por Richard Schechner, particularmente nos Estados Unidos, e que constitui a base principal sobre a qual se estruturam os "Estudos da Performance" nos países anglo-saxões.

Minha abordagem será feita em três momentos: por um lado, tentarei delimitar as noções em vigor, traçando um mapa dos principais sentidos que lhe são atribuídos; em seguida, tentarei estabelecer algumas das características da performatividade e, enfim, por meio de exemplos e excertos de peças, tentarei mostrar como alguns dos espetáculos evocados são propriamente *performativos*.

Por uma poética da performatividade: o teatro performativo

"A performance poderia ser hoje um ponto nevralgico do contemporâneo".¹

Existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos, uma desconfiança que Michael Fried resume nestas palavras lapidares, freqüentemente evocadas: "A arte degenera à medida em que se aproxima do teatro" ou ainda "O sucesso, ou mesmo a sobrevivência das artes, começa crescentemente

Josette Féral é professora da Universidade do Québec. Tradução: Lígia Borges. Revisão da tradução: Cícero Alberto de Andrade Oliveira.

¹ Laurent Goumarre, Christophe Kihm. "Performance contemporaine" [Performance contemporânea] in *Artpress*, Paris, n. 7, nov-déc-janv., 2008.

a depender de sua capacidade de negar o teatro”². Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada freqüente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. Desejaria discutir algumas das características deste teatro e de sua evolução posicionando-o em relação às práticas artísticas norte-americanas, mas também flamengas, britânicas, etc....

* * *

Primeiramente, e para contextualizar esta reflexão, parece-me que um retorno rápido so-

bre o sentido (ou os diferentes sentidos) da palavra performance se faz necessário. Gostaria de fazê-lo rapidamente lembrando as publicações de duas obras fundadoras de dois eixos ao longo dos quais a questão da performance seria discutida no decorrer dos anos 80, duas obras cujo impacto no meio acadêmico literário e artístico seria importante. A primeira, *The End of Humanism* de Richard Schechner (1982, PAJ Publications)³. Ela abria de certa forma a década e reunia textos publicados no decorrer dos anos precedentes por uma questão fundamental: O que é a performance? Ou melhor, o que é uma performance? Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política”⁴.

Esse trabalho de definição daquilo que pode recobrir a noção irá se afinando – mas, também, tornando-se cada vez mais abrangente – nos livros que se seguiriam, particularmente em *Teoria da Performance*⁵ e em *Estudos Performativos: uma introdução* (2002)⁶. Em quadros

² Paris in *Art and objecthood*, publicado inicialmente in *Artforum* 5, Nova York, June 1967, depois retomado em Dutton. P. P. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Battcock, 1968, p. 139 e 145.

³ Era o segundo livro da série *Performance studies*, lançado por Brooks McNamara, o primeiro sendo aquele de Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performance Art Journal, 1982.

⁴ Proposta de Brooks McNamara e Richard Schechner no texto de apresentação da série.

⁵ Publicado desde 1977, mas retomado em 1988e depois em 2003, Nova York, Routledge.

⁶ R. Schechner, *Performance studies: an introduction*, New York, Routledge, 2002, mas também em *The future of ritual: writings on culture and performance*, New York, Routledge, 1993; *By Means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; *Between Theater and anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.



cada vez mais inclusivos que ele desenvolverá (esboço pp. 71 e 72 – e p. 245 vers fr)⁷, Schechner chega a incluir neles, junto à noção de performance, todas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano⁸. Uma inclusão tão vasta suscita, sem dúvida, um problema importante. Por tanto querer abarcar, não nos arriscamos a diluir a noção e sua eficácia teórica? Esta é uma primeira questão que convém ser colocada.

Por trás dessa redefinição da noção de performance e de sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político – muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 80 (ideologia que perdura até hoje) – de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa. A expansão da noção de performance sublinha portanto (ou quer sublinhar) o fim de um certo teatro, do teatro dramático particularmente e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas. Mas esse teatro está realmente morto, apesar de todas as declarações que afirmam seu fim? A questão permanece atual mesmo nos Estados Unidos. Esta é a segunda questão que gostaríamos de levantar.

Levantando os mesmos questionamentos, mas de um ponto de vista teórico diferente (filosófico e estético desta vez) um segundo livro é publicado alguns anos mais tarde (1986) cujo título *After the Great Divide* analisa os laços entre o modernismo, cultura de massa e pós-modernismo (*Modernism, Mass culture, Postmodernism*)⁹. Andreas Huyssen, professor em Columbia, reúne ali artigos que testemunham uma reflexão iniciada no fim dos anos 70 e no começo dos anos 80 e se empenha em mostrar, desta vez sob uma perspectiva puramente artística – e não sociológica e antropológica –, o que é o modernismo – e não as vanguardas históricas – que é responsável por uma ruptura entre uma visão elitista da arte e da cultura popular e que é igualmente responsável pelo afastamento da arte das esferas política, econômica e social. Huyssen lembra que as vanguardas históricas recusam separar a arte de sua inscrição no real. Sua visão trata da performance no seu sentido puramente artístico – e não antropológico. Ele se coloca numa visão essencialmente estética que continua a dominar na maior parte de nossos departamentos das artes do espetáculo. A performance, no seu sentido, é a performance arte, uma arte que abalou nossa visão de arte nas décadas de 70 e 80. (Tratarei das características dessa arte um pouco mais adiante).

⁷ Ver quadro p. 71 (3.1 Overlapping circles) e 72 (3.2 Theater can be considered a specialized kind of performance [o teatro pode ser considerado uma forma especializada de performance]) da edição 2003 de *Performance theory*, Nova York, Routledge, 2003 e o quadro p. 245 (2.2 La 'boucle infinie' [A 'volta infinita'] ref. do croquis na versão inglesa: p. 68 de *Performance studies, an introduction*). "A 'volta infinita' ilustra a positividade da dinâmica de intercâmbio [troca]. Os dramas sociais afetam os dramas estéticos e vice-versa. As ações visíveis de um dado drama social são sustentadas – moldadas, condicionadas, guiadas – por processos estéticos subjacentes e técnicas teatrais/retóricas específicas. De maneira recíproca, a estética teatral numa dada cultura é sustentada – moldada, condicionada, guiada – por processos de interação social subjacentes" in R. Schechner, *Performance* (trad. Mari Percorari), p. 245.

⁸ O que Elizabeth Burns e Erving Goffman já haviam feito antes dele. Burns tinha, assim, mostrado que a teatralidade impregna o cotidiano. Ver E. Burns, *Theatricality*, Londres, Longman, 1973; E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne* [A colocação em cena da vida cotidiana], Paris, Éditions de Minuit, 1973 [1959].

⁹ Andreas Huyssen, Blommington, Indiana, Univ Press, 1986.

Meu objetivo aqui não é o de favorecer uma visão mais que outra, mas de enfatizar que emerge, por meio destas duas visões de performance – uma herdada da vanguarda e da arte da performance (a de Huyssen e de tudo que poderei chamar, para ser breve, de tradição européia dos países latinos), a outra herdada de uma visão antropológica e intercultural com a qual Schechner contribui fortemente para sua difusão – os dois grandes eixos a partir dos quais podemos pensar o teatro – e, mais amplamente, as artes – hoje.

A concepção de Schechner é dominante nos países anglo-saxões; a de Huyssen em certos países europeus (França), ou Canadá, em nossas universidades, nas escolas de formação que buscam preservar uma visão puramente estética da arte.

O interesse da evocação desses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emerge, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas para o qual eu gostaria de propor a denominação “teatro performativo”, que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais.

De fato, se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo. Dessa forma, se-

ria preciso destacar também, mais profundamente, essa filiação que opera uma ruptura epistemológica nos termos e adotar a expressão “teatro performativo”.

* * *

Performer, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”, implica ao menos em três operações, diz Schechner.

1. ser/estar¹⁰ (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”);
2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks¹¹ 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).

Estes verbos (que representam ações), que todo o artista reconhece em seu processo de criação, 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. *Performer*, no seu sentido schechneriano, evoca a noção de *performatividade* (antes mesmo da de teatralidade) utilizada por Schechner e por toda a escola americana¹². Mais recente que a de teatralidade, e de uso quase exclusivamente norte-americano (mesmo se Lyotard uti-

¹⁰ Em francês, bem como no inglês, o verbo “être” tem a ambivalência de “ser” e “estar” e, dentro do contexto, ambas definições parecem apropriadas (N. T.).

¹¹ Quarks: subpartículas atômicas, formadoras das menores partes de um átomo.

¹² Schechner, com certeza, que esteve no centro desta mutação lingüística e epistemológica e na origem da onda dos Performance studies nos Estados Unidos, que ele contribuiu fortemente para implementar nos estudos teóricos sobre as artes do espetáculo), mas também Philip Auslander, Michael Benamou, Judith Butler, Marvin Carlson, Dwight Conqueergood, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Bill Worthen e vários outros que contribuíram igualmente na reflexão coletiva sobre o assunto.



liza o termo), sua origem poderia ser retrçada nas pesquisas lingüísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que “*executam uma ação*”. Eis uma primeira consideração.

Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. O teatro está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O espetáculo nele segue uma narrativa [*récit*], uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado. Essa ligação com a representação que Artaud recolocou em questão na seqüência das grandes correntes artísticas do início do século XX, deixou igualmente sua marca no teatro, ainda que mais tardiamente. Não reconstituirei aqui toda a história da evolução da prática artística no decorrer do século XX, mas é possível dizer que diversos autores e encenadores buscaram criar essa dissociação unívoca entre um discurso (verbal ou visual) e um sentido dado. Logo, 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. Para ilustrar essa importância, gostaria de tomar dois exemplos que exprimem bem essa argumentação, esse ‘enquadramento’ poder-se-ia dizer, para retomar a expressão de Turner, do *fazer*. Trata-se de um excerto de *La Chambre d’Isabella* (*O Quarto de Isabella*), espetáculo de Juan Lauwers apresentado, pela primeira vez, em Avignon em 2004 e que desde

então não parou de rodar pela Europa e pela América do Norte, mas também pela Ásia (Seul, 2007) e pela América Latina (Bogotá, 2008), e um outro excerto de *Dortoir* (*Dormitório*) de um encenador do Québec, Gilles Maheu.

O quarto de Isabella

É a história de uma mulher velha e cega que conta a história de sua vida, de 1910 aos dias atuais. Mas ela não a conta sozinha. Todos aqueles que tiveram importância para ela contam a história consigo: os numerosos mortos de sua vida: Anna e Arthur, seus amantes Alexander e Frank. E juntos, não apenas contam a história de Isabella, como a cantam também. Não é a primeira vez que a música é tocada ao vivo e que os atores cantam em cena em um espetáculo de Juan Lauwers, mas isso nunca havia sido feito de uma maneira tão aberta e convidativa quanto aqui. Rapidamente, entretanto, percebe-se que a vida de Isabella é dominada por uma mentira. Seus pais adotivos, Arthur e Anna, que moram juntos num farol, numa ilha, onde Arthur é o vigia, fizeram-lhe acreditar que é filha de um príncipe do deserto que desapareceu na ocasião de uma expedição. Isabella parte em busca desse pai e essa viagem leva-a não à África, mas a um quarto em Paris, cheio de objetos antropológicos e etnológicos¹³. Essa história comporta alguns episódios diretamente inspirados na vida do próprio Lauwers. De fato, ele conta que quando seu pai faleceu deixou-lhe de herança em torno de 5800 objetos etnológicos e arqueológicos. Seu pai era médico, mas nas horas livres também era etnógrafo amador. Quando criança isso nunca despertou questionamentos em sua casa e ele cresceu entre esses

¹³ Texto de Erwin Jans.

¹⁴ Primeiro excerto: o quarto de Isabella, Juan Lauwers. O início da narração livremente adaptado a partir do site da companhia.

objetos... Tendo falecido seu pai, ele se viu “com essa coleção nos braços”. Foi-lhe necessário decidir o que fazer com aquilo. Era igualmente uma questão ética, já que alguns daqueles objetos tinham, sem dúvida, sido roubados daqueles que os haviam feito. Donde a história que Lauwers concebeu. Ela é contada por uma mulher, Isabella Morandi que, na realidade, jamais existiu.¹⁴

Primeiro excerto: o quarto de Isabella, Juan Lauwers. O início da narração

Primeiro excerto: o quarto de Isabela

Esse excerto sublinha de maneira muito clara a colocação em primeiro plano da *execução das ações* por parte dos performers, que cantam, dançam, contam, às vezes encarnam o personagem, mas que na seqüência saem dele completamente. O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele performa.

Segundo excerto: a coleção

O interesse deste excerto é que para além da descrição exata dos objetos mencionados que fazem parte da coleção do pai de Isabella, a

performatividade dos atores toma o primeiro lugar e termina por veicular como um excesso, um demais pleno, uma cólera, uma frustração da qual podemos facilmente imaginar que foi aquela do próprio Lauwers, de quando confrontado com essa coleção legada por seu pai como herança. Estamos bem inseridos na performatividade do ator (e fora de um personagem), aquela da ação que se executa. O espectador é confrontado com este fazer, com estas ações postas [colocadas], das quais só lhe resta, a si próprio, encontrar o sentido.

O segundo excerto vem do espetáculo *Le Dortoir (O Dormitório)*, que já é um pouco mais antigo, já que ele foi criado em meados dos anos 80. Todavia, parece-me que ele oferece um exemplo quase perfeito desse teatro que Hans-Thies Lehmann chamou de teatro pós-dramático e que desejaria, de preferência, definir como teatro performativo.

Le Dortoir, um pouco à imagem de *La Chambre d'Isabella*, é uma viagem pela memória (um quarto de memória diria Kantor), memória da vida de um dormitório nos anos 60, na época da morte de Kennedy. Trata-se, portanto, da vida de um grupo, realizando ações rotineiras (todas estilizadas sob a forma de coreografias) ligadas a uma vida numa escola dirigida por religiosas. Mas nesse casulo, aparentemente fechado, se apresentam todas a atualidade do momento, principalmente a morte de John Fitzgerald Kennedy. Gilles Maheu é um encenador do Québec, formado em mímica, que fundou em 1968 *Les enfants du paradis (As crianças do paraíso)* – que em 1981 tornou-se *Carbone 14 (Carbônio 14)* – e que evoluiu gradativamente na direção do teatro corporal, e na seqüência performativo e em direção à dança-teatro, sem realmente deixar o teatro.¹⁵

¹⁵ Segundo excerto: *Dortoir*, Maheu. L'Histoire de lés années 60.



Este excerto me parece eloqüente na medida em que apresenta, de forma cristalina, numerosas características desse teatro performativo que ocupa as cenas teatrais.

De fato, no cerne da noção de performance reside uma segunda consideração, a de que as obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas*. Elas simplesmente sobrevêm. “As play acts, performative are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen” disse Schechner (2002, p. 127). Essa é uma segunda consideração. Insistiremos, portanto, nesse caráter de descrição dos eventos¹⁶ que se torna, assim, uma característica fundamental da performance (“it happens”, disse Schechner). A esse respeito, os textos falam de “eventness”. Ela coloca em cena, com esse fim, o processo. Ela amplifica, portanto, o aspecto lúdico dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (performers, objetos ou máquinas). Existe um risco real para o performer.

Derrida será o primeiro a prolongar esta noção introduzindo nela um fator importante, o de sucesso ou malogro. Mesmo se o essencial da reflexão deste último recaia sobre a escrita enquanto obra performativa por excelência, ele afirmará que a obra, para ser realmente performativa, pode ou não atingir os objetivos visados. A reflexão de Derrida marca um redirecionamento na evolução do conceito de performa-

tividade na medida em que ele afirma que a ação contida no enunciado performativo pode ou não ser *efetiva*. Portanto, na medida em que essa observação se torna um real princípio inerente à própria natureza dessa categoria de locução, o “valor do risco”, “o malogro” tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei. Insistiremos, portanto, nesse caráter de descrição de eventos que se torna, dessa maneira, uma característica fundamental da performatividade¹⁷.

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes idéias estão no centro da obra performativa: De um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (como pode fazer Guy Cassier, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems ou a Societas Raffaello Sanzio, de maneiras diversas). Essa desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos* forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os desli-

¹⁶ *Événementiel* (vocábulo do qual provavelmente *évènementialité* tenha derivado) é utilizado para designar “aquilo que apenas descreve os acontecimentos”; dessa forma, *histoire évènementielle* seria aquela que apenas descreve os grandes fatos históricos (guerras conquistadas, etc). Em seu estudo “Entre points d’entrées et points de ruptures épistémologique(s): l’évènementialité architecturale...en question” (que pode ser acessado em <http://www.afscet.asso.fr/resSystemica/Paris05/ismail.pdf>), Maldiney faz algumas reflexões sobre o sentido que a *évènementialité* que nos parecem pertinentes: “[...] O evento [l’évènement] é freqüentemente considerado como sinônimo de referência [repère] ou de descontinuidade, ou seja, de ruptura de continuidade (...). O ponto de partida epistemológico da questão da *évènementialité* cria um espaço de reflexão e de emergência de e sobre o conhecimento; ele se inscreve, no entanto, neste duplo movimento: como referência [repère] temporal e como *significante* (parâmetro agindo) de uma ruptura produtora de sentido [...]”.

¹⁷ É assim que Derrida consegue fazer a performatividade sair de sua aporia austiniana, permitindo-lhe tornar-se uma verdadeira ferramenta teórica transferível a outros campos além do da lingüística.

zes de sentido. Trata-se, portanto, de *desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem*.

Tomemos um terceiro exemplo, emprestado dessa vez de Robert Lepage. Em 1994, Lepage funda sua própria companhia, Ex Machina, após ter sido membro do Théâtre Repère de 80 a 86. Seu objetivo é o de favorecer a permeabilidade das disciplinas e a multidisciplinaridade em cena. Portanto, de renovar o teatro por meio das outras artes. Ele quer fazer um teatro em sintonia com nossa época. Ele vai desenvolver uma “poética tecnológica” na qual as tecnologias estão a serviço da arte do teatro.¹⁸ O interesse dessa passagem é o de ver na obra a maneira pela qual Lepage desenvolve a narrativa, imbrica as narrações em jogo nos espaços (interior/exterior) encaixando-as, invertendo-as. Como ele escreveu, “o teatro é uma arte da transformação em todos os níveis”.¹⁹ Lepage vai, portanto, buscar novas maneiras de contar e criar uma “expatriação”. Ele poetisa o banal. É a tecnologia que o leva a transformar em poesia este cotidiano. Onde sentimos, com certeza, a *influência do cinema* (cortes nítidos; fusões encadeadas; mudanças de foco). É uma arte da metáfora que permite a estratificação do sentido (dos sentidos) a partir de um mesmo elemento, de um mesmo objeto (uma escotilha). Para Lepage, com intuito de estar de acordo com sua época, o teatro deve dar conta da evo-

lução dos modos de narração, dos modos de percepção e compreensão do mundo. Não se pode mais fazer o mesmo teatro senão pelo passado, mesmo se no fundo são sempre as mesmas histórias que nele são contadas.

O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambigüidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (Hotel pro forma), por colagens-montagens (Big Art Group), intertextualidade (Wooster Group), citações, *ready-mades* (Weems, Lepage). Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida²⁰. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento²¹ [événement], *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já esta antecipação da obra sendo feita. Lepage a coloca no centro de sua conduta de criador.

Meu quarto exemplo é a partir de *Eraritjajakat-musée des phrases*²² de Heiner Goebbels.

Heiner Goebbels, compositor e encenador, monta essa peça em 2004 no Théâtre Vidy de Lausanne. É baseada na obra de Elias

¹⁸ Excertos: Lepage, *La face cachée de la lune* (A face oculta da lua) (2000): la machime à laver devenue cosmonaute (A máquina de lavar tornada cosmonauta). (NOTA) – *Extrait: Kentridge. Woyzech*.

¹⁹ Perelli-Contos, Irene e Chantal Hébert, “La tempête Robert Lepage”, em *Nuit Blanche*, no. 55, Primavera de 1994, p. 64 – entrevista).

²⁰ Quanto aos signos, necessariamente presentes – pois é impossível escapar a qualquer representação – estes permanecem decodificáveis, mais seu sentido é freqüentemente tributário da relação cênica bem mais que de um referente pré-existente. A ficção em si, assim que está presente, não constitui necessariamente o coração da obra. Ela está ali como um dos componentes de uma forma em que a colagem das formas e dos gêneros, a justaposição das ações domina. Performativa, no sentido de Derrida, ela preconiza a “disseminação” escapando ao horizonte da unidade do sentido.

²¹ A etimologia da palavra *événement* [evento, acontecimento], segundo Henry Maldiney, remeteria *àquilo que acontece* e talvez daí venha a sua associação com a palavra *avènement* [advento].

²² O título da peça remete a uma palavra australiana que significa “esperar [espérer] algo perdido”.



Canetti, romancista alemão de origem búlgara (diário e anotações, aforismos) e foi interpretada por André Wilms e o Mondrian String Quartett no Teatro Vidy de Lausanne. Canetti nela explora as maneiras como um artista percebe e absorve o mundo. Sabemos pouco, observa Goebbels, apenas que Canetti preencheu 5 ou 6 cadernetas com observações feitas cotidianamente durante seus passeios, olhando pela janela, lendo os jornais e olhando as pessoas no metrô ou no trem [*tramways*]. É a partir destas anotações e aforismos que se constrói a peça, como uma longa meditação interior por parte do personagem principal que atravessa o mundo. Essa entrada no espírito de um indivíduo agrada Goebbels particularmente, pois isto permite “tornar visível o invisível”²³. Trata-se de um gênero não dramático na medida em que nenhuma narrativa linear mantém os elementos unidos. Fato importante, a música ocupa um lugar tão relevante quanto os do ator e do texto. Estabelece-se entre os três um diálogo que o espectador acompanha com fascínio e prazer. A música de uma grande variedade é emprestada de diferentes compositores, de Bryars, Kurtag (Crumb’s Black Angel), e Scelsi, a Bach (L’art de la fugue), passando por Shostakovich e Ravel. A peça começa pelo 8º. Quarteto de cordas de Shostakovich.

**Quarto excerto:
Eraritjaritjakat-musée des phrases:
aforismos em música**

Goebbels afirmava: “Como a música pode ser visível? Isso é algo que experimento em Eraritjaritjakat: não apenas como a mente pode ser visível de maneira muito divertida, mas também

como a música pode ser visível”²⁴. A segunda parte que escutaremos é tocada ao mesmo tempo em que o ator descasca cebolas, bate um omelete no mesmo ritmo que o *pizzicato* do Quarteto de Ravel.

**Excerto complementar de Goebbels.
O banal do cotidiano**

Trata-se precisamente de um *jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o que era dado como real, era apenas ilusão. Essa câmera ao vivo, que surge no interior do teatro, é somente ilusão. Houve, ao mesmo tempo, precisamente uma derrota [*mise en échec*] do real e da representação. Ao invés de perceber o real mediado pela tela, ele descobre um efeito de real, e o teatro retoma todos os seus direitos. Acrescento que nas ‘colocações em situação’ [*mises en situation*] que os espetáculos performativos instalam, é a *inter-relação*, conectando o performer, os objetos e os corpos, que é primordial. O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambigüidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado (Lepage criando o foguete a partir de um pacote de salgadinho em *La face cachée de la lune*, o Big Art Group em *House of no more* criando os objetos cênicos por meio de uma bricolagem de natureza cinematográfica a partir de simples truques de luz). O que o espectador olha, e aquilo pelo que ele se deixa seduzir,

²³ What I love so much in this genre of non dramatic literature is that you can attend somebody’s thinking. I try to make it visible or audible”. Site de Gobbels na internet.

²⁴ “How can be music be visible? That’s something I try in Eraritjaritjaka: not only how the mind can be visible in a very entertaining way but also how music can be visible” Site de Goebbels.

é precisamente esta arte da esquiva, da falsa aparência, do jogo em que ele está precisamente num lugar onde não sabia que estava. Ele desobre assim a força da ilusão.

O último exemplo é proveniente de Marianne Weems que fundou em 1994 a companhia Builders Association, após ter sido dramaturga e assistente de Elizabeth Lecompte do Wooster Group. Trata-se de um teatro que alia tecnologia, performance e arquitetura. Seus trabalhos gostam de colocar em paralelo as imagens do real com o real reproduzido pelo vídeo. Ela também deseja modificar as modalidades atuais de narração, buscando criar na cena um mundo que reflita a cultura contemporânea. A obra de Weems questiona o uso da tecnologia em sua relação com o homem. À sua maneira, ela procura aumentar as fronteiras do teatro. Como ela mesma afirma, a tecnologia é o personagem principal de suas peças e os performers devem aprender a compor com ela, não a sentindo como um perigo, mas como uma cúmplice. *Jet Lag* foi criada em 1998, *Alladeen* em 2003.

Jet Lag relata dois excertos da vida extraídos de fatos vividos. Um, conta a história de um eletricitista que empreende uma corrida ao redor do mundo num veleiro, patrocinado pela BBC. Vendo que não conseguirá, ele usa um estratégia que consiste em fazer crer, por meio de uma instalação tecnológica que está ganhando a corrida. Ele transmite as imagens de sua corrida por satélite, enviando dados falsos que o colocam na dianteira. Ele desaparece antes que o

subterfúgio seja desvendado. Apenas seu barco abandonado é encontrado²⁵.

O que é comum a todos esses excertos, é um jogo com a *representação*. Uma forma de representação que se nega a si mesma (ele age como se estivesse na dianteira e encena sua vitória). Escrevemos bastante sobre a fuga da representação ou a desconstrução que colocava em xeque o teatro atual, tentando por vezes operar nos limites do simbólico, na descrição pura das ações (Annie Sprinkle, Laurie Anderson), ou na falta de referencialidade por trás dele.²⁶ É precisamente esta falta de referencialidade que *Jet Lag* encena. O personagem se contenta em nos fazer crer que ele está onde não está. E Weems nos mostra, graças à tecnologia, esse jogo de ilusão. Mas, ao nos mostrar o procedimento, ela dissipa o jogo da ilusão, mantendo ao mesmo tempo à vista do espectador a ilusão (ele está no mar) – e sua enganação (vemos sua instalação rudimentar). Estamos aqui diante de uma performatividade da tecnologia que desmonta habilmente a teatralidade do processo para trazer à luz sua performatividade.

O segundo trecho baseado em *Alladeen*, joga para ainda mais longe o sistema, centrando, dessa vez, toda a performatividade sobre os procedimentos tecnológicos que não apenas permitem o jogo da ilusão mas que o desmontam do avesso, na medida em que assistimos à construção do cenário (que é fortemente realista). Mas ao colocar em primeiro plano o processo, Weems coloca em xeque a teatralidade, colocando a performatividade – tanto a dos performers

²⁵ Trechos, Weems, *Jet Lag*. A segunda narrativa de *Jet Lag* trata de uma viagem em “alta velocidade” de uma mulher que foge para salvar seu neto da internação. Os dois encontram-se como prisioneiros dos aeroportos fazendo 167 vezes a ida e volta Amsterdã-Nova York. A avó não sobreviverá a esta experiência e morrerá de *jet lag* [cansaço extremo ocasionado pelo excesso de viagens].

²⁶ [...] o performativo não tem seu referente [...] fora dele ou, em todo caso, antes dele e diante dele. Ele não descreve algo que existe fora da linguagem e antes dela. Ele produz ou transforma uma situação, ele opera; e si podemos dizer que um enunciado constativo efetua também algo e sempre transforma uma situação, não se pode dizer que isso constitui sua estrutura interna, sua função ou seu destino manifestos [...]. J. Derrida, *Marges de la Philosophie*, Minuit, 1972.



quanto a das máquinas – no centro da cena. É o que demonstra essa passagem de *Alladeen*.

Alladeen conta a história verídica de curandeiros indianos engajados em atender aos telefonemas dos clientes, americanos, que se encontram nos Estados Unidos. As exigências da profissão fazem com que eles tenham que ter um sotaque americano, o que fará os clientes acreditarem que eles não estão longe, e que eles são mesmo americanos. Assistimos, portanto, a uma lição de cultura americana que tende pouco a pouco a modificar seus referentes culturais e os faz adentrar em um universo, do qual são, a priori, excluídos.²⁷

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo, como nos espetáculos de A. Platel ou nos de Gómez Pena e Coco Fusco. Mas é realmente possível escapar de toda a referencialidade e, assim, à representação? A questão permanece aberta.

Eu dizia que havia duas idéias principais no cerne da obra performativa. A segunda consiste no *engajamento total do artista* colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações (Nadj, Fabre). Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si

mesmo pelo artista. Os textos evocam a “vivacidade” (*liveness*) dos *performers*, de uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica em um gosto pelo risco (veja-se o excerto de Jan Lauwers que mostramos anteriormente).

Poderíamos tentar aqui uma análise mais aprofundada dessas duas características do teatro performativo, mostrando os grandes princípios e a diversidade das práticas que fazem parte dele, do Théâtre de Reza Abdoh ao de Robert Wilson, das encenações de Wajdi Mouawad às de Ivo van Hove, dos espetáculos de Karen Finley aos de Anne Bogart, dos do Big Art Group às performances de Annie Sprinkle. Seria muito longo para fazê-lo nos limites dessa comunicação, mas é necessário insistir no panorama bastante diversificado das práticas que se inscrevem nele, com a performatividade penetrando em todas as formas de teatro, incluindo as mais tradicionais, assim como o drama impregna todas as formas pós-dramáticas.

Quanto ao espectador, ele está, assim como o performer, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo (*Le Dortoir*, de Gilles Maheu). Mas ele pode também ficar no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele²⁸, mantendo um direito de olhar que permanece exterior, como ele o faz diante de certas performances. Sua maneira de percepção, portanto, nem sempre implica a absorção na obra. Ele pode também sustentar um direito de olhar que permanece exterior.

Vale ainda dizer que nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), *o teatro performativo toca na subjetividade do performer*. Para além dos personagens evocados, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na den-

²⁷ Excerto Weems, *Alladeen*.

²⁸ Pode também tratar-se de uma alternância destas duas formas de recepção (adesão, distância), como em Castorf ou Marianne Weems.

cidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte virtual, simulação (The builders Association, Big Art Group, Castrof).

Quais as conclusões a tirar desse percurso traçado?

1. Inicialmente, uma ressalva: apesar do quadro que tentamos esboçar de maneira ampla, qualquer generalização no domínio da prática em si não é bem vinda. O panorama teatral é bastante diversificado tanto na América do Norte quanto na França. As práticas atuais não são nem uniformes nem unívocas e elas não podem ser comparadas umas com as outras sem quaisquer falsos apontamentos. Todas elas emprestam de diversas filiações – tanto a do texto, quanto a da imagem, do formalismo das artes

visuais e da interpretação – e nem sempre é fácil distinguir as influências e as rupturas. Seria necessário, portanto, para aproximar a realidade da prática, oferecer de preferência o quadro caleidoscópico das formas e das estéticas.

2. Existe, apesar de tudo, uma linha fraturando duas visões do teatro: uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e outra que mantém uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda permanece em certa medida tributária do texto e da fala, mesmo que esse último não seja mais, necessariamente, o seu motor. Os encenadores de que falamos (americanos, flamengos, e alemães particularmente), em sua grande maioria, privilegiam a primeira destas opções, a qual chamaremos de teatro performativo²⁹. Já as referências

²⁹ Termo que nos parece mais adequado que teatro pós-dramático, cuja definição dada por Lehmann é a seguinte: “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’ in Sarrazac, *Critique du théâtre* (2000, p. 63), citado pelo próprio Lehman (14). É evidente que não pode existir “pura representação do teatro”, não mais no teatro pós-dramático que no teatro performativo. A tese de Lehmann é de que “a profunda ruptura das vanguardas nos arredores de 1900 a [...] continuou a preservar o essencial do ‘teatro dramático’, em despeito de todas as inovações revolucionárias. As formas teatrais que surgiram então, continuaram a servir à representação, a partir de então modernizada com universos textuais” (28). Estas mesmas vanguardas só colocavam em questão o modo transmitido da representação e da comunicação teatral de maneira limitada, permanecendo, finalmente, fiéis ao princípio de uma mimesis, de uma ação no palco (28). É “na esteira do desenvolvimento, seguido da onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970, [que] surge uma prática do discurso teatral nova e diversificada”, aquela a que Lehmann qualifica de teatro pós-dramático (28). O epíteto ‘pós-dramático’ aplica-se a um teatro levado 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: como espera de uma grande parte de seu público, como base de inúmeras de suas formas de representação, enquanto norma de dramaturgia funcionando automaticamente” (35). Será preciso esperar os anos 80, fato ainda observado por Lehmann, para que “o teatro obrigue, para tomar os termos de Michael Kirby, a considerar que uma ação abstrata, um teatro formalista em que o processo real da ‘performance’ substitua o *mimetic acting*, um teatro com textos poéticos nos quais praticamente nenhuma ação seja ilustrada, não define mais somente um ‘extremo’, mas uma dimensão primordial da nova realidade do teatro (49). O teatro pós-dramático tem certo parentesco com a idéia desenvolvida por J. F. Lyotard de teatro energético que não será sobremaneira teatro da significação, mas “teatro das forças, das intensidades, das pulsões em sua presença [...]. Um teatro energético existiria para além da representação – o que, certamente, não quer simplesmente dizer sem representação,



francesas e do Québec, por exemplo, permanecem, uma e outra, claramente, mais teatrais.

3. Se a arte da performance se dispersou nas numerosas práticas performativas atuais, ela o fez em maior grau do lado americano, anglo-saxão, dever-se-ia dizer, mas, também, flamengo, belga, britânico, italiano, suíço e alemão. Uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido.

4. A diferença entre as duas abordagens é igualmente perceptível no nível dos discursos teóricos e das abordagens analíticas, os universitários americanos tendo preferido desenvolver o conceito de “performance” em seu sentido antropológico, multicultural e multidisciplinar, abarcando pelo fato em si toda a imensidade do real e perdendo, nesta empreitada, a especificidade da obra artística em si. Do lado francês, a resistência ao conceito é grande (o conceito perma-

nece ali desconhecido ou subestimado), como já havia sido com a performance arte. A visão permanece definitivamente estética.

5. No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. 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*).

6. 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 não possa 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 construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação.

Mas, ele se distanciou, de fato, da teatralidade? A questão merece ser colocada.

mas antes não sujeito à sua lógica (52)”. E de acrescentar, é somente quando os meios teatrais – além da língua – forem colocados no mesmo nível que o texto e pensáveis mesmo sem o texto, que poderá se falar de teatro pós-dramático (81)”. A ação tende a desaparecer, assim como o começo de processos fictícios (105); desaparece também a descrição e narrativa fabuladora do mundo. Esta definição de Lehmann deve, certamente, ser nuançada, como ele mesmo faz. Ela constitui um horizonte de espera mais que uma realidade, na medida em que é impossível para uma forma teatral, qualquer que ela seja, de escapar à narratividade e, de fato, à representação. In Hans-Thies Lehmann, *O teatro pós-dramático*. Paris, L’Arche, 2002.



sala p^reta

RESUMO: o texto delimita os conceitos de performance e performatividade para empreender uma redefinição do teatro contemporâneo e uma análise de seu funcionamento. A partir da síntese das principais características da performatividade são avaliados espetáculos de diversos encenadores, com ênfase nos aspectos performativos das criações.

PALAVRAS-CHAVE: performance, performatividade, teatro contemporâneo, teatro pós-dramático.

