



A encenação performativa

Antonio Araújo

A encenação contemporânea vem estabelecendo uma forte relação com a *performance*, sendo contaminada e reconfigurada por ela. Relação de desconfiança, muitas vezes, até mesmo antípoda, em alguns casos, mas também legítima e complementar. Utilizamos aqui o conceito mais restrito de performance, associado à *performance art*, ao invés da noção ampliada com que Richard Schechner vem abordando este termo, no campo dos *performance studies* – incorporando a ele os rituais, as cerimônias cívicas, a política, as apresentações esportivas, entre outros aspectos da vida social.

Nesse sentido, o caráter autobiográfico, não-representacional e não-narrativo, de contraponto à ilusão, e baseado na intensificação da presença e do momento da ação, num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores – traços característicos da arte performática – vão orientar as sugeridas aproximações com o campo teatral. Segundo Lehmann, “é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático” (Lehmann, 2007, p. 223).

O caráter multidisciplinar de cruzamento de diferentes linguagens artísticas, tão axial na performance, é também prática recorrente na encenação atual, que se alia, cada vez mais, às artes plásticas, à dança, à música e ao cinema. Porém, diferentemente do projeto wagneriano de síntese das artes em sua *Gesamtkunstwerk*, o encenador contemporâneo coloca lado a lado essas diferentes linguagens artísticas, “presentificando-as” autonomamente.

O corpo em risco, colocado em situação-limite, que não representa mais personagens, mas utiliza sua autobiografia como material cênico, é outro ponto em comum desse diálogo. Como analisa Josette Féral, o *performer* recusa “totalmente a personagem e [...] [põe] em cena o artista ele mesmo, artista que se coloca como um sujeito desejante e performante, mas sujeito anônimo interpretando a ele mesmo em cena” (Féral, 1985, p. 135). Ou ainda, na visão de Jorge Glusberg, “o *performer* não ‘atua’ segundo o uso comum do termo; [...] ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação” (Glusberg, 1987, p. 73). Ou seja, essa instauração da presença do corpo e da pessoa do próprio *performer*, não mediada por instâncias ficcionais, que marcou a cisão

Antônio Araújo é encenador e professor do Departamento de Artes Cênicas da USP.

entre “representação” – associada ao teatro – e “apresentação” – elemento-base da performance – será revista e rearticulada pela encenação contemporânea.

Entre outros elementos, ela vai lançar mão da exposição nua e crua do corpo do ator-*performer* e de sua ampliação imagética – ou de partes dele – por meio de recursos tecnológicos, acentuando o elemento presencial – ou pondo em xeque a sua ausência ou virtualidade –, além de colocar em risco ou em perigo a integridade física dos próprios atuadores. É inegável a matriz artaudiana e de experimentos como os do Living Theater nessa busca de um teatro “vivo” e não-representado.

A questão do olhar de fora, da observação externa, função precípua do diretor, também dialoga com a atitude do *performer*. Féral, por exemplo, reitera esse caráter de não-imbricação na obra, pois o *performer* “mantém sempre um *direito do olhar*. É o olho, substituto da câmera que filma, [...] operando deslizamentos, superposições, ampliações em um espaço e sobre um corpo tornados os instrumentos de sua própria exploração” (Féral, 1985, p. 131). Ou ainda, na formulação de Glusberg, “o *performer* atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a *performance*)” (Glusberg, 1987, p. 76). Essa observação, não raro, é marcada pela autoironia e pela autocrítica. Nesse sentido, o ator se transforma, ele também, no encenador da obra, ou seja, um *performer*-encenador. Renato Cohen sintetiza bem tal perspectiva:

“Apesar da ênfase para a atuação a *performance* não é um teatro de ator, pois, [...] o discurso da *performance* é o discurso da *mise en scène*, tornando o *performer* uma parte e nunca o todo do espetáculo (mesmo que ele esteja sozinho em cena, a iluminação, o som etc. serão tão importantes quanto ele – ele poderá ser todo enquanto criador mas não enquanto atuante) [...] O *performer*, à medida que verticaliza todo o processo de criação teatral,

concebendo e atuando, se aproxima da pessoa descrita por Appia em *A Obra de Arte Viva*, que acumularia as funções de autor e encenador” (Cohen, 1989, p. 102).

Contudo, esse paroxismo da presença e da biografia pessoal não ocorrerá apenas por meio dos atores. Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a “*mise en chair*” do diretor. E ele, por sua vez, torna-se, então, um encenador-*performer* – que trabalhará na elaboração do acontecimento cênico com um grupo de *performers*-encenadores.

A questão da especificidade do espaço para a performance é outro ponto de contato com a encenação *site specific* contemporânea, na medida em que “toda performance só é feita (e só pode ser feita) em e para um dado espaço ao qual ela está indissolivelmente ligada” (Féral, 1985, p. 129). Esse local específico e único, muitas vezes aberto à própria cidade, e às eventuais interferências dos espectadores-atuadores, vai trazer ainda a questão do inesperado, do diálogo e da incorporação do acaso dentro da obra. Como Glusberg aponta, “deve-se ter em mente que o elemento inesperado na *performance* é inesperado não só para o espectador, [...] mas também e primeiramente ao artista de *performance*, cujo trabalho sempre tem um aspecto de inesperado” (Glusberg, 1987, p. 83).

Outro dado de aproximação importante refere-se à minimização ou à ausência de hierarquia entre os elementos constitutivos da cena, no âmbito da performance. Tal perspectiva dialoga diretamente com as hierarquias móveis do processo colaborativo. Pois, como vimos, tal mobilidade ou flutuação entre as funções acaba



gerando uma obra em que nem o texto, nem o ator ou a encenação têm caráter epicêntrico. Ou seja, a resultante do espetáculo – como no caso da performance – reflete uma alternância de dominâncias textuais, cênicas, interpretativas, etc. ao longo de sua apresentação.

Contudo, uma diferença pode ser encontrada na análise distintiva que Renato Cohen faz entre *happening* – de caráter mais grupal – e performance – de natureza preponderantemente pessoal. Nesta última,

“[...] o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sígnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; [...] Por esse motivo vai ser muito mais reduzido o trabalho de criação coletiva. Mesmo quando o artista (no caso, um encenador) trabalha em grupo [...] esse processo se dá por ‘colaboração’ ou por ‘direção’. Essa relação [...] vai ser uma relação horizontal, de colaboração” (Féral, 1985, p. 100-1).

É curioso que Cohen já utilize aqui a palavra “colaboração” para descrever um modo de criação horizontal que seria distinto daquele da criação coletiva. É claro que o que ele tem em mente não é ainda a dinâmica ocorrida no processo colaborativo, o que se evidencia no exemplo por ele apresentado: a parceria entre Robert Wilson e Philip Glass, na qual este último compõe, separada e independentemente, a música para suas “óperas”. A colaboração, nesse caso, se dá pela equivalência das diferentes criações, isto é, pela não-subjugação da produção musical à vontade e ao discurso do encenador. É na

afirmação territorial de suas autonomias, e na justaposição não-dialogada de suas criações, que eles “colaboram”.

O teatro contemporâneo, ao deixar aparente e evidenciado o seu processo de fabricação, também estabelece conexão com os aspectos de revelação de procedimentos construtivos, presente na performance. Esta, segundo Féral, “se interessa por uma ação em curso de produção mais do que em um produto acabado” (Féral, 1985, p. 137). O posicionamento performativo do encenador, nessa medida, o condiciona menos para a realização da “obra perfeita”, deixando que o espetáculo apresente em cena e em ato o seu próprio processo de feitura. Tal perspectiva se materializa tanto pela explicitação de rastros do processo, pela não-maquagem dos seus buracos, fissuras e fracassos, quanto pela apresentação da obra como um constante e contínuo *work in progress*.

Por todas as aproximações acima levantadas e, ainda, tomando como base a abordagem de Féral,¹ segundo a qual ela prefere o uso do termo “teatro performativo” ao invés de “teatro pós-dramático”, para se referir à cena contemporânea, resolvemos também nomear esta direção estreitamente vinculada à performance como “encenação performativa”.

Tal tipo de encenação, inclusive, na sua busca de negação da representação, chega a se apresentar como uma não-encenação. Evidentemente, não no sentido pré-meiningeriano, de mera organização material dos elementos, mas colocando em crise a capacidade “todo-poderosa” que ela teria de unificar, simbolizar ou interpretar um texto ou a própria realidade. Experiências de “não-encenações” ou de “*mise en scènes* precárias” podem ser encontradas nas leituras encenadas, nas encenações improvisadas ou construídas a partir de dispositivos impro-

¹ Tal abordagem foi apresentada em recente palestra no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) – 6ª Edição 2008, realizada nas cidades de Belo Horizonte e de São Paulo, em 20 e 27 de março de 2008, respectivamente.

visacionais, e ainda, nos exercícios cênicos inconclusos, nos quais o aspecto processual – de apresentação do processo, de revelação do “movimento-do-fazer”, do “showing doing” (“mostrar o próprio fazer, no momento em que se faz”) schechneriano – espelha, sem dúvida, procedimentos performativos.

Tanto como na performance, a encenação performativa pretende provocar a instauração de um acontecimento. Segundo Féral, “não contando nada nem imitando ninguém, a performance [...] sem passado, nem futuro, *acontece*, transforma a cena em acontecimento, acontecimento do qual o sujeito sairá transformado, esperando uma outra performance para seguir o seu percurso” (Féral, 1985, p. 135).

Portanto, o objetivo principal deste tipo de encenação é menos a amarração estética do todo, mas, sobretudo, a produção de experiência. Busca-se uma interferência no espectador a fim de que ele seja capaz de “mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida” (Lehmann, 2007, p. 224). Esse posicionamento performativo do teatro, segundo Lehmann, abre-lhe, justamente, possibilidades de novos estilos de encenação. Contudo, ainda de acordo com Féral,

“[...] contrariamente à performance, o teatro está impossibilitado de não colocar, dizer, construir, fornecer pontos de vista: pontos de vista do encenador sobre a representação, do autor sobre a ação, do ator sobre a cena, do espectador sobre o ator. Há toda uma multiplicidade de pontos de vista e de olhares [...]. A performance não tem nada a dizer, nada a dizer a si mesmo, a capturar, a projetar, a introjetar a não ser os fluxos, as redes, os sistemas. Tudo nela aparece e desaparece como uma galáxia de ‘objetos transicionais’ (Winnicott), que só representam as falhas da captura da representação. (...) Ela não procura dizer (como o teatro), mas provocar relações sinestésicas de sujeito a sujeito” (Féral, 1985, p. 136-8).

Tal discussão leva, necessariamente, ao problema da unidade, que atravessa, por mais de um século, a função do encenador. Ao contrário da performance, que não visa ao estabelecimento de *um* sentido geral ao discurso cênico ou à materialização de um ponto de vista sobre um determinado assunto ou texto, a encenação parece, por natureza, convocada a essa composição ou articulação do sentido. Pavis busca em Copeau a formulação clássica da noção de *mise en scène*: “ela é a ‘totalidade do espetáculo cênico que emana de um pensamento único, que o concebe, o regula e, no fundo, o harmoniza” (Pavis, 2008, p. 45). Ainda que o espetáculo possa colocar em xeque um posicionamento ou deixar em aberto a amarração de um significado último, o imperativo da constituição de unidade parece ser sempre uma espécie de teleologia da encenação.

Bernard Dort sustenta, porém, que essa “vontade de unificação (...) é somente um fenômeno histórico” (Dort, 1988, p. 178). Em outras palavras, é preciso se interrogar sobre essa visão do teatro – e da encenação – como arte unificada. A unidade artística da representação surge com o teatro realista, no final do século XIX. Tratava-se, ali, de uma unidade não apenas visual ou cenográfica, mas também do registro de interpretação dos atores. Essa busca da unidade estilística e rítmica do espetáculo no seu conjunto, de um eixo estético no discurso da encenação, da conformação de um todo orgânico e harmônico, é o que veio a configurar a noção de *ensemble*, que atravessará todo o século XX.

Contudo, em sua análise, Dort aponta para uma nova configuração relativa à encenação:

“Constatamos hoje uma emancipação progressiva dos elementos da representação e vemos aí uma mudança de estrutura desta última: a renúncia a uma unidade orgânica prescrita *a priori* e o reconhecimento do feito teatral como uma polifonia significativa, aberta sobre o espectador” (Dort, 1988, p. 178).



O teórico francês opõe, então, a “visão unitária” de Wagner ou de Craig a uma “visão agonística”, que pressupõe um combate entre os diversos elementos cênicos para a construção do sentido, do qual o juiz será o espectador.

A encenação performativa, nesse sentido, vai buscar justamente se libertar da construção da unidade, do discurso homogêneo e do sentido articulador. Ela procurará se deixar atravessar por sentidos, por linhas de força, por heterogeneidades materiais, discursivas e de linguagens. Ao invés da “produção de sentido”, busca-se, como na performance, a “produção de presença”, ao invés da “organização simbólica”, da “homogeneização dos materiais” ou da amarração de um sentido, emergem “pedaços de sentido”, possibilidades tateantes de significação, postas em movimento e em contato, por ação do diretor. Ele, então, funcionaria mais como um operador de fluxos erráticos, um “presentificador” de “pedaços de representa-

ção”, um produtor de uma rede de motivos cênicos diversos.

Inspirada pela performance – e por sua estrutura de *collage* e de *leitmotive* encadeando as ações – a encenação performativa vai colocar os diferentes fluxos de desejo e de sentido em conexão, deixando emergir as diversidades, habitando em heterotopias e, por fim, desestabilizará as cristalizações de unidade. Como sustenta Pavis, no seu recente estudo sobre a encenação contemporânea, “a encenação tornou-se *performance*, no sentido inglês da palavra: ela participa de uma ação, ela se encontra em um devir permanente” (Dort, 1988, p. 37). E, nesse sentido, a associação – ainda que instável – entre “performance” e “encenação” é um dado ao qual a cena contemporânea não consegue mais escapar, pois “uma não vai sem a outra, é somente a dosagem que varia. É necessário inventar uma *performise* [junção das palavras ‘performance’ e ‘mise en scène’]” (idem, p. 40).

Referências bibliográficas

- COHEN, R. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- DORT, B. *La Représentation Émancipée*. Arles: Actes Sud, 1988.
- FÉRAL, J. “Performance et théâtralité: le sujet démystifié”. In: FÉRAL, J.; SAVONA, J. L.; WALKER, E. A. (Dir.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: Éditions Hurtubise HMH, 1985.
- GLUSBERG, J. *A Arte da Performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- LEHMANN, H.-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 224
- PAVIS, P. *La Mise en Scène Contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris, Armand Colin, Coll. “U”, 2008.



sala preta

RESUMO: O texto discute, na perspectiva da “performance art”, a tendência contemporânea da encenação não mais como totalidade acabada e enfeixando um único sentido, mas como obra em progresso compatibilizando diversos planos de criação e deixando ao espectador a possibilidade de também colaborar. Percebe-se, assim, uma aproximação entre o sentido da performance como expressão auto-biográfica e a encenação, com a dimensão autoral do encenador muito mais identificada com a do performer do que com a do diretor de teatro da tradição moderna.

PALAVRAS CHAVE: performance, encenação, auto-biografia, processo colaborativo.

