

## Condições do Teatral: performance e espaço

### Favor inserir cabeçalho

Resumo: O artigo aborda questões relativas à cena teatral na sua proximidade com a performance. Tratando desse “teatro performático”, a partir de J. Feral, concentra-se nas condições de possibilidade do fenômeno teatral, operando nas fronteiras entre estético e não-estético. Postulam-se, por um lado, certa promiscuidade entre esses campos, por outro, um acento na sua descontinuidade irreduzível. Nesse entrecho, é dado enfoque a questões acerca da espacialidade constitutiva da cena performática. Para tal, é abordada a montagem pela Cia. Elevador Panorâmico da peça *A hora em que não sabemos nada um dos outros*, a partir de texto de Peter Handke.

Palavras-chave: Teatralidade, Performance, Espaço

A afirmação de que há trabalhos teatrais que transitam na proximidade com a performance coloca a questão da teatralidade instaurada na exploração das condições de possibilidade do fenômeno teatral, operando nas fronteiras entre o estético e não-estético.

A especificidade do teatro – comparado a outras artes – é a de ser uma prática artística em que já “não há qualquer limite seguro entre o campo estético e o não-estético” (MUKAROVSKÝ, Apud LEHMANN: 165), de modo que a mediação entre esses dois campos é pouco densa no teatro. É nesse sentido que se postula aqui uma peculiar promiscuidade entre o campo estético e o não-estético. O tema performático comumente nomeado de aproximação entre arte e vida sempre esteve presente no fenômeno teatral, o que certas experiências da cena atual colocam em maior evidência.

O que se chama aqui de promiscuidade é articulado por Herbert BLAU (2001) em termos de um obscurecimento da descontinuidade ontológica (*ontological gap*) que haveria entre a realidade da vida cotidiana e a realidade da performance. Ele afirma que existem tentativas de reforçar essa promiscuidade, ao obscurecer a descontinuidade ontológica, ao passo que há outras tentativas de aprofundar tal descontinuidade, visando banir os signos da vida cotidiana presentes na realidade da performance. No entanto, essas estratégias, ele afirma, são articuladas sem contrariedade, inclusive num mesmo trabalho.

Nesses termos, afirma-se um campo de exploração dessa descontinuidade ontológica no teatro performático. No entanto, essa formulação insiste que uma descontinuidade ontológica mínima sempre persiste, o campo estético nunca é redutível ao extra-estético, de modo que “não há nada mais ilusório em performance do que a ilusão do imediato” (BLAU, 2001: 253).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nessa direção, é esclarecedora a conclusão de Herbert Blau: “o que parece ser confirmado pela busca de uma experiência imediata através da performance é que há algo na natureza da performance [...] que implica ‘no first time, no origin’, mas somente recorrência e reprodução, seja ela improvisada ou ritualizada, ensaiada ou

É nessa direção que J. Feral desenvolve a noção de teatro performático<sup>2</sup>. Ao opor em certo nível performatividade e teatralidade, ela entende que aquela consiste predominantemente num plano anterior ao das linguagens compartilhadas socialmente, sem se desdobrar no plano do simbólico<sup>3</sup>. Ela explica que “a performance pode ser vista como um armazém fornecedor dos acessórios do simbólico, um depósito de significantes que estão todos fora do discurso estabelecido e por trás da cena da teatralidade” (FERAL, 1982: 178).

A teatralidade, por sua vez, embora se valha do mesmo material, constitui-se já no plano do simbólico, revelando uma dimensão formalizada em direção a um código, o que pressupõe uma evocação de alteridade<sup>4</sup>. É por isso que ela escreve que “o teatro não pode utilizá-los como estão [naquele depósito], mas é a partir desses acessórios que o teatro se constitui” (FERAL, 1982:178).

A teatralidade, na concepção de Feral, pode ser entendida como composta de materiais oriundos daquele âmbito performático, relativos ao imaginário. No entanto, a teatralidade se localiza para adiante da performance, enfatizando o que é propriamente teatral, no sentido de uma estrutura simbólica específica. A teatralidade é entendida no sentido de um arranjo material em outro nível dos mesmos materiais performáticos.

Nessa direção, Fischer-Lichte faz uma distinção entre performance e *mise-en-scène*, na qual esta apontaria para uma construção prévia e mais estabilizada em relação à contingência da performance: “enquanto *mise-en-scène* significa a materialidade da performance que é trazida à vista de acordo com os planos e intenções dos artistas, performance inclui todo tipo de materialidade trazida ao palco no curso da apresentação”. (FISCHER-LICHTE, s. d.: 4). Essa é a razão pela qual a encenação seria passível de reprodução e a performance, nessa concepção, aconteceria apenas uma vez. A partir dessa distinção, é possível pensar que toda performance envolve uma *mise-en-scène*, ainda que mínima, e que toda *mise-en-scène* envolve em alguma medida essa instabilidade performática.

Pode-se argumentar, pois, que a performance, em relação ao teatro, opera no âmbito de uma desmaterialização da arte, na medida em que nela a presença e a

---

aleatória, seja a performance produzida para dar a impressão de uma inviolável naturalidade ou uma maleável obediência ao código” (BLAU, 2001: 258)

<sup>2</sup> Esse teatro performático pode ser considerado análogo ao teatro energético denominado por Lyotard, no qual os signos “não representam, eles possibilitam a ação, eles funcionam como transformadores consumindo energias naturais e sociais para produzir afetos de alta intensidade.” (LYOTARD: 99) Com isso, ele indica o funcionamento desse teatro a partir do fluxo de energia, de uma dinâmica pulsional; ‘o que possibilita a ação’ no mesmo sentido em que se entende aqui por condição de possibilidade do teatral.

<sup>3</sup> Em termos psicanalíticos ela escreve que “a performance aparece como um processo primário sem teleologia e desprovido de qualquer processo secundário” (Feral, 1982:177)

<sup>4</sup> Como escreve Feral: “teatralidade não pode ser, ela precisa ser para alguém. Em outras palavras, ela é para o Outro.” (FERAL, 1982: 178)

instantaneidade estão em primeiro plano: a materialidade da performance – seu material sonoro, olfativo, linguístico, visual, etc – a rigor não pré-existe ao acontecimento, toma forma apenas em curso, em fluxo, numa união precária desses materiais em devir.

A espacialidade na performance é um exemplo disso, sobre o que Fischer-Lichte escreve: “o espaço performativo não é estável, mas permanentemente mutante e flutuante. É por isso que, em uma performance, espacialidade não existe, mas acontece” (FISCHER-LICHTE, s. d.: 5). Desse modo, o teatro performático explora muitas vezes espacialidades que oferecem instabilidade ao arranjo material prévio da encenação.

Na tentativa de desenvolver tal questão, refere-se aqui à peça *A hora em que não sabíamos nada um dos outros*, encenada pela *Cia Elevador Panorâmico*, sob direção de Marcello Lazzarato. A partir de texto de Peter Handke, constituído quase integralmente de rubricas, a montagem apresenta uma multiplicidade de personagens em trânsito diante do espectador. À exceção de algumas ações, como a de uma cantora lírica, a maioria das ações é simples: as inúmeras figuras correm, se encontram, passeiam sozinhos e acompanhados. De início, não é mais do que um recorte do que se pode ver em qualquer momento do dia no centro de uma grande cidade. Não há ação dramática. As ações e movimentos de início não parecem sequer terem sido marcados. No entanto, pode-se dizer que estão ali criptografadas sob a aparência de um cotidiano banal, a dialogar com toda a solidão das relações humanas no universo urbano atual.

Isso remete ao que escreve Jeudy: “o que chamamos ‘estética’, de uma maneira geral, não é senão fruto de uma reestruturação mental da estética imediata das imagens corporais” (JEUDY, 2002: 34). Estética, portanto, como reconstituição do imediato, como encontro impossível e reiterado com o real. Estética como processo secundário, desdobrado dos materiais pré-simbólicos da performance. Desse modo, as imagens corporais, espaciais e suas injunções temporais percebidas, mesmo num âmbito banal, cotidiano, podem ser e são reestruturadas dentro de um âmbito estético.

Assim, a determinação do espaço é, como na performance, central numa peça como essa, pois afeta completamente a instituição da discursividade cênica que só toma forma em curso. A peça foi apresentada em espaço fechado no Centro Cultural São Paulo há alguns anos e, recentemente, numa remontagem comemorativa, no Parque da Luz, onde se pode apontar que operou com certa contundência quanto às relações esfaceladas no universo urbano. No entanto, a mesma peça foi descrita por um espectador que assistiu a ela no Centro Cultural São Paulo como um desfile de figurinos, o que materialmente não é mentira. Tal observação aponta para o papel crucial do espaço e da hora em que a peça é encenada, pois a contundência que pareceu ter está diretamente relacionada à sua apresentação no Parque da Luz, às dezoito horas. Ali as ações da peça se confundiam com

os espectadores retardatários que chegam à arquibancada, com os transeuntes “reais” e com um morador de rua bêbado que passa por ali, bem como as ações que a constituíam estavam enquadradas pelos ruídos do parque e da cidade em horário de pico. Alguém que tenha visto a peça na segunda sessão, iniciada às vinte horas, talvez tenha tido outras impressões da peça, devido a diferenças apresentadas por aquele entorno no referido horário, ou ainda devido ao uso de iluminação artificial.

Pode-se entender a espacialidade da peça em termos de objeto encontrado, espaço como *ready-made*. A condição de obra de arte para um objeto como um urinol – apenas invertido, designado *A Fonte* e assinado com um nome pouco diferente da marca do fabricante – faz mudar o foco de atenção da obra para o contexto artístico. De forma análoga, é pela figura de um palhaço que oferece encadeamento das ações – talvez se possa falar de um *raisonneur* –, por detalhes diversos e pela consciência do espectador de estar vendo “teatro” que *A hora em que não sabemos nada um dos outros* se torna uma peça de teatro. Diferente do urinol, a peça desloca o foco de atenção do espectador menos para o universo e contextos artísticos e mais para o contexto urbano em que se insere. Mas tal como o urinol, a peça não enfatiza a materialidade virtuosa de obra de arte, motivando leituras a partir de vínculos com o que não pode ser administrado pelo arranjo material da obra<sup>5</sup>.

A contingência do *hic-et-nunc* da *performance* tem um valor central na montagem: a própria escolha do espaço que é prévia não desabilita o alto grau de instabilidade e acaso de tudo que acontece naquele lugar no momento de cada apresentação.

Em suma, com a peça, é possível ver as imagens corporais e espaciais imediatas – de início, extra-estéticas – sendo reelaboradas inevitavelmente no âmbito estético, de modo que, por mais elementar que sejam as ações, continua havendo uma dinâmica de representação, com o recorte realizado pelo espectador. É nesse sentido que Roland BARTHES afirma: “haverá sempre ‘representação’, enquanto alguém (autor, leitor, espectador) dirigir seu olhar para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo cujo vértice será seu olho” (BARTHES, 1990: 85). Assim, evidencia-se a reestruturação estética dos materiais não-estéticos, dentro daquela relação tensa em que há efetiva promiscuidade entre o estético e o não-estético, na mesma medida em que não há redutibilidade possível entre eles.

---

<sup>5</sup> É digno de relevo ainda que a montagem segue bastante fielmente o texto de Handke, de maneira que, em trânsito com a performance, muitos textos dramaturgicamente contemporâneos, como esse, já não pretendem dar conta de uma totalidade que nem a *mise-en-scène* desse teatro performático pretende hoje abarcar de modo estável.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BLAU, Herbert. "Universals of Performance; or, *Amortizing Play*", in *By means of performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DUCHAMP, M. "O ato criador". In: BATTCKOCK, G (edit.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FÉRAL, Josette. "Performance and Theatricality", in *Modern Drama*. New York, v. 25, n° 1, 1982.
- FISCHER-LICHTE. "*Cultura as Performance*. Theatre history as cultural history", s. d. Disponível em: [http://www.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika\\_def.pdf](http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf) . Acesso em: 12 de fevereiro de 2010)
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LYOTARD, Jean-Francois. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Union Generale, 1973.