Cena 8

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

TEATRO DRAMÁTICO E PERFORMATIVO: ENTRE O REAL E O FICCIONAL

Daniel Furtado Simões Silva¹

TEATRO DRAMÁTICO E PERFORMATIVO:
ENTRE O REAL E O FICCIONAL

¹ Professor do Curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas e doutorando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais.

RESUMO: O artigo discute alguns aspectos da relação entre o real e o ficcional observados no Teatro Dramático e no Teatro Performativo, assim como o caráter de não-representação e de evento que norteiam a ação do ator no teatro performativo.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Performativo; Teatro Dramático; Ficcionalidade; Cena Contemporânea; Performance.

ABSTRACT: This article discusses some aspects of the relationship between the actual and the fictional observed in the Dramatic Theater and in the Performative Theater, as well as the no-representation character and of event that orientate the actor's action in the performative theater.

KEYWORDS: Performative Theater; Dramatic Theater; Fictionality; Contemporary Scene; Performance.

Pretendo, ao longo desse artigo, fazer algumas reflexões sobre determinados aspectos da ação realizada em cena pelo ator no teatro contemporâneo, contrapondo alguns aspectos do chamado Teatro Dramático em relação ao Teatro Performativo e sua relação com a ficcionalidade que estes teatros propõem. Pensar o Teatro Contemporâneo significa, nesse início do século XXI, tentar compreender a não preponderância de uma forma e de um estilo, a alternância e a convivência – mais ou menos pacífica – de tendências, convicções e estéticas. O próprio uso do termo “contemporâneo” já suscita uma série de controvérsias, além de instalar uma certa confusão com os conceitos de “pós-moderno” e “pós-dramático”. Analisando o que dizem diversos teóricos, podemos observar como esses conceitos se entrelaçam e se confundem: para Elinor Fuchs, o teatro pós-moderno caracteriza-se pelo colapso das fronteiras tradicionais (entre os gêneros artísticos, os sexos, as culturas, etc.) e a absorção do teatro com seus próprios artifícios, seus estilos e técnicas (Fuchs, 1996:170); Patrice Pavis vê no pós-moderno a combinação de estilos díspares, a colagem de estilos de atuação heterogênea e a desconstrução dos procedimentos (Pavis, 1999:289); Renato Cohen define a cena contemporânea como aquela que incorpora a não-sequencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica, o múltiplo, a fusão e diluição de gêneros (COHEN, 2004:XXV-XXVII); já Hans-Thies Lehmann vê na categoria pós-moderna algo ligado à época em geral, e prefere trabalhar com o conceito de pós-dramático, que ele define como aquele no qual a lógica interna não representa mais o elemento central e engloba a atualidade, a reprise, a continuidade de estéticas antigas, colocando em questão as

possibilidades do teatro além do drama, e não necessariamente além da modernidade (LEHMANN, 2007:30-37). Vemos então como traço em comum a todas essas definições a mistura e interpenetração de estilos e gêneros, o que nos levou à opção do uso do termo contemporâneo, justamente para ressaltar a diversidade da cena teatral que se realiza nesse início dos anos 2000.

Interessa-me, aqui, discutir se o que distingue o Teatro Dramático do Teatro Performativo implica (ou, antes, se funda), por um lado, em alguma mudança de paradigma no trabalho do ator, na forma como ele se comporta no palco, realizando ações, e, por outro, numa acentuação da tensão entre o caráter de real da cena, de sua materialidade, e o caráter de ficção da situação proposta por ela.

O teórico alemão Hans-Thies Lehmann pontua que a construção da ilusão é o que caracteriza o teatro dramático. A representação dramática imitativa que pautou o teatro europeu baseou-se na construção de universos e de seres ficcionais que habitavam esses universos (cf. Lehmann, 2007:25-26). Estes seres ficcionalizados pertencem a uma imagem de mundo ou a uma série de referências que remetem ao mundo e à ordem de coisas que vivenciamos, mas que é distinto deste pela irreabilidade que reveste os seus atos.

O processo de denegação é a base deste processo: por um lado, ele afirma a realidade da ação, permite que o público creia nessa ação, torna-a verdadeira; por outro, mantém o seu status de fictícia: a ação é engendrada, artificial, e a sua inscrição no âmbito do real é de uma ordem diversa dos fatos do dia-a-dia, é um “discurso não-sério”, onde as asserções nele contidas “não têm valor de verdade” (PAVIS, 1999:167). Patrice Pavis define denegação como o “termo da psicanálise que designa o processo que traz à consciência elementos reprimidos e que são ao mesmo tempo negados” (PAVIS, 1999:89), ou seja, um processo que afirma uma circunstância ou fato para em seguida negá-los. No caso do teatro, a denegação é a maneira pela qual o espectador confere veracidade àquilo que vê, enquanto nega a realidade dos fatos que ocorrem em cena.

É apenas através da permissão do espectador, do acordo tácito que ocorre ao se instituir a representação, que a cena pode ocorrer. Se ele, espectador, se recusar a crer no que é posto em cena, o teatro não ocorrerá; entretanto, se não for mantido o caráter de ficção, de ‘irreal’, a cena deixará de ser teatro: perderá esse caráter de

discurso não-sério, de “simulação” e se aproximará de um ritual (ver adiante a discussão sobre eficiência e entretenimento). Anne Ubersfeld afirma que é característico da comunicação teatral que o receptor considere a mensagem como “não-real”, ou mais exatamente como “não-verdadeira”². No caso do teatro,

“o que figura no lugar cênico é um *real concreto*, objetos e pessoas cuja existência concreta ninguém põe em dúvida. (...) [Porém] tudo o que ocorre em cena (por pouco delimitado e fechado que seja o lugar cênico) tem o toque de irrealidade. A revolução contemporânea do lugar cênico (...) não fere essa distinção fundamental: ainda que o ator estivesse sentado no colo do espectador, uma corrente de cem mil volts promoveria uma radical segregação entre os dois.” (Ubersfeld, 2005:21-22).

Assim, mesmo um fato real, uma vez teatralizado, assumiria um estatuto de não-realidade, “tornando-se aparentado ao sonho” (idem, p.22). Porém se a “irrealidade” da cena é bem clara no teatro dramático (enquanto colocação em cena de seres ficcionais, de um espaço e um tempo distintos de espaço-tempo do palco), o teatro performativo coloca em xeque essas fronteiras. Como veremos adiante, a performance muitas vezes põe em jogo justamente a “realidade” da ação executada e da ficção criada em cena.

Pavis afirma que a denegação “institui a cena como o lugar de uma manifestação de imitação e de ilusão (e, conseqüentemente, de uma identificação)” (PAVIS, 1999:89). No entanto, creio que, mais do que a *ilusão*, a denegação institui o lugar do *teatro*, “lugar de onde se vê” algo que não é o real, e sim um evento especial que se inscreve no âmbito do fictício (que não é obrigatoriamente o ilusório). A verdade do teatro seria entendida, portanto, como uma verdade artística,

² Na sequência do trecho em que faz essa afirmação, Ubersfeld observa que “se isso [o fato de que o receptor considere a comunicação teatral como não-verdadeira] é evidente ou pode ser evidente no caso de uma narrativa ou de um conto (oral ou escrito), em que o relato é expressamente denotado como imaginário, no caso do teatro, a situação é diferente” (UBERSFELD, 2005:21), afirmando em seguida, como citado no texto, justamente a realidade da cena que açambarca a irrealidade do que é “posto-em-cena”, acentuando o caráter de interdição e a separação entre o espectador e a cena, o mundo construído no palco: uma “cadeira em cena não é uma cadeira no mundo; o espectador não pode sentar-se nela nem mudá-la de lugar, pois é uma cadeira proibida, que não tem existência para ele.” (idem, p. 22). Veremos na sequência que o que boa parte do teatro performativo e da Performance Art faz é justamente quebrar essa interdição e separação.

ligada ao seu aspecto lúdico. A ilusão criada poderia ser considerada quase como uma consequência dessa ficcionalidade, que ocorreria em determinadas manifestações teatrais, e não seu pressuposto ou sua exigência. Como afirma Lehmann, falando da relação entre ficcionalidade e ilusão, “o fato de que a cena criasse ilusões – pertencendo, portanto, ao reino do engano – era considerado simplesmente como seu modo de verdade; o *ludus* da ilusão podia ser, sem problema algum, símbolo, metáfora, parábola da verdade” (LEHMANN, 2007:176).

Esse ‘modo de verdade’ seria, assim, característico não do Teatro enquanto arte e enquanto atividade que cria ficções representadas em cena por atores, mas sim do teatro dramático. Note-se, entretanto, que a ilusão proposta pelo teatro dramático nunca foi nem poderia ser total. O que se posiciona aqui é o status e o nível da referencialidade que a forma teatral irá manter³.

O teatro performativo notadamente se coloca de uma forma distinta diante da questão da ilusão e da referencialidade. Há um movimento de desconstrução dos signos, de ampliação da distância entre eles e seus referentes; joga-se com os códigos e com a maneira como eles se inserem na obra teatral, dificultando ou embaralhando a leitura do espectador, jogando com a sua capacidade de reconhecimento e interpretação⁴. Josette Féral destaca que a noção de performatividade é o que está no centro do que ela denomina como teatro performativo⁵. Essa noção valoriza a ação em si, mais do que o seu valor de representação, entendida aí no seu sentido mimético. Como características desse teatro, ela aponta a

³ Lehman distingue três aspectos da ilusão, afirmando que o teatro pode passar sem o ilusionismo sem deixar de ser teatro: o de *Espanto* diante dos possíveis efeitos de realidade (aspecto da magia); de *Identificação* estética e sensorial com a intensidade sensorial dos atores e das cenas teatrais, das formas de movimentos dançantes e das sugestões verbais (aspecto do Eros, claro ou obscuro); e de *Projeção* de conteúdo de uma experiência de mundo própria sobre os modelos teatrais apresentados, associada aos atos mentais de “preencher e esvaziar” e à empatia com os personagens (cf. Lehmann, 2007:180). Apenas esse último aspecto se refere especificamente à questão da ficcionalidade e do ‘ilusionismo’ do qual o teatro naturalista e burguês se utilizaram fartamente.

⁴ Como diz Josette Féral, “Essa desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluídos*, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, e um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética” (Féral, 2008:203).

⁵ Féral observa que os conceitos de performance e performatividade são amplamente utilizados nos EUA há mais de duas décadas e que seu intuito é utilizá-los para redefinir o teatro que se faz hoje e carrega em seu cerne estas duas noções. Contrapondo essa noção com a de teatro pós-dramático, ela afirma que “Este 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. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar esse teatro de “performativo”, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (Féral, 2008:197).

“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...” (Féral, 2008:198)

Duas dessas características, ou dois dos aspectos que constituem o teatro performativo, nos interessam particularmente: a característica de ‘evento’, de um acontecimento que não se atém à ficcionalidade da narrativa; e a não-representação, ou o jogo com os sistemas que instituem a representação e instauram a ilusão ou que brincam com a questão da referencialidade da cena.

Um dos pontos fundamentais da Performance⁶ é justamente o seu caráter de evento (*eventness*), de um ato que ‘acontece’, de uma ‘experiência do real’, como diz Lehmann, que postula que “a imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da ‘arte performática’” (LEHMANN, 2007:223). A materialidade dos objetos e/ou do corpo do performer toma o lugar da ficção que a narrativa criava; o que acontece neles e com eles é a narrativa em si, pondo em cena processos em que a autorreferencialidade se afirma para o espectador. É o ato e o momento da comunicação, o processo em si, processo que é fundamentalmente a relação entre a esfera do palco (espaço de atuação, atores, ação) e a esfera do público, que se apresenta como obra. Nesse sentido, Féral, citando Richard Schechner, afirma que as obras performativas “não são verdadeiras nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem” (FÉRAL, 2008:203).

Quanto à não-representação, a Performance, e, por extensão, o teatro performativo, se coloca claramente ao lado, à parte, ou à distância, da noção de representação. O conceito de *representar* envolve a ideia de ser a imagem ou a reprodução de algo, ou de estar no lugar de alguém ou alguma coisa. Dentro do teatro, é a ideia da referência que está em pauta ao falarmos de representação. Matteo Bonfitto observa que, ao se questionar o conceito de representação, na

⁶ Entendida aqui como a *Performance Art*, Arte da Performance. Para evitar confusões, sempre que estivermos nos referindo a Performance como Arte da Performance, usaremos a maiúscula inicial.

maior parte das vezes é a referencialidade do objeto que está em discussão (BONFITTO, 2009:90). Distinguindo entre uma *esfera de representação* e uma *esfera de apresentação*, ele afirma que os processos ou procedimentos de atuação da primeira remetem “a códigos e convenções reconhecíveis culturalmente”, enquanto na segunda os códigos e convenções culturais comportam “um grau significativo de autorreferencialidade” (idem, ibidem)⁷. Mais do que a presença ou ausência desses códigos, é a forma de sua articulação e reinvenção que determina o grau de referencialidade da atuação. A esfera da representação se liga à ilustração e situações e circunstâncias, enquanto a esfera de apresentação se liga à anifestação da presença e coloca em evidência “a corporeidade e suas qualidades expressivas” (idem, p. 92).

No teatro performativo há claramente um jogo onde as noções de real e de ficção se interpenetram e que permeia todo o trabalho do ator. O conceito de “nãoatuação” distancia o ator da noção de personagem e de papel. Lehmann, baseando-se em Michael Kirby, diz que a não-atuação “se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua *atividade* (por exemplo, os auxiliares e cena no teatro japonês)” (LEHMANN, 2007:224). A ação do ator é destituída de um sentido mimético, ela não *representa* nada além de si mesma.

Temos, então, diante de nós a questão de pensar se a ação realizada pelo ator no teatro performativo instaura ou não uma ilusão, e, mais que isso, da fronteira entre o real e o fictício. Como sabemos, a distância entre real e fictício diminui ou é extremamente tênue em várias performances realizadas a partir dos anos 60. A lista de Performances que nos fazem confundir as fronteiras entre realidade e ficção é enorme. Por exemplo, Eleonora Fabião cita a Performance de Tehching Hsieh, realizada entre 1978 e 1979, na qual o performer

“construiu uma cela de prisão em seu apartamento/studio, trancou-se nela por um ano (365 dias e noites) e não leu, não falou, não escutou

⁷ Bonfitto observa que há uma relação de simetria entre a esfera de representação e o teatro dramático e a esfera de apresentação e o teatro pós-dramático. Os modos de elaboração, articulação e reinvenção dos códigos, convenções e procedimentos sócio-culturais, incluídas aí as convenções teatrais, é o que determina o grau de referencialidade da atuação (cf. Bonfitto, 2009:91). Procedimentos não codificados produzem um deslocamento na percepção, uma estranheza que distancia a cena e a ação da esfera do teatro dramático.

música, não se comunicou com ninguém. Contratou alguém para levar-lhe comida, bem como um advogado para testemunhar o feito e guardar a chave. Permitiu visitação pública de três em três semanas, num total de 18 vezes ao longo do ano” (Fabião, 2008:235).

RoseLee Goldberg lembra as Performances realizadas por Chris Burden: Tiroteio, de 1971, na qual o artista pediu a um amigo para atirar em seu braço, e Deadman, de 1972, na qual, “enrolado em um saco de lona”, ficou algum tempo no meio de uma via de trânsito intenso em Los Angeles (GOLDBERG, 2006:149). Nestas Performances há uma clara diluição dessas fronteiras, qualquer classificação se torna limitadora. Observa-se uma tendência a diminuir ou tentar eliminar as distâncias entre Arte e Vida, uma intencionalidade em borrar ou desmanchar as fronteiras entre “arte-como-vida” e o resto da vida (KAPROW, cit. Por SCHECHNER, 2007:166-7).

Se a Performance abala as fronteiras entre real e fictício, a ênfase na ação que o teatro performativo propõe desloca o eixo narrativo das circunstâncias para a presença⁸. O teatro performativo abarca, portanto, uma região de fronteiras e de ênfases. O fazer se torna primordial e uma “estética da presença se instaura” (FÉRAL, 2008:209). Essa tendência leva o evento teatral a oscilar entre apresentar-se como um “rito” ou como “teatro”, deslocando a forma como se insere e como é recebido pelo público. Richard Schechner afirma que uma performance⁹ é chamada “teatro” ou “ritual” dependendo de onde ela é realizada, por quem e sob que circunstâncias, isto é, do seu contexto e função. Dois polos determinariam se um tipo de performance seria considerado um ritual ou teatro: de um lado, a Eficácia, de outro, o Entretenimento. A eficácia de uma performance se liga à sua capacidade de realizar transformações: o ritual penderia para o polo da eficácia, e o teatro para o

⁸ Richard Schechner observa que os *happenings*, e, por extensão, a Performance, acentua a quebra entre pessoa (personagem) e tarefa (ação), permitindo que a ação seja ‘mimética’ sem tornar-se uma ‘caracterização’: “Once action is framed “as theater”, spectators read meanings into whatever they witness. Orthodox acting and scenic arrangements stress mimeses whit it symbolic time; happening stress the breaks between persons and tasks, thus the thing done may be mimetic whitout being a ‘caracterization”’. (Schechner, 1988:10)

⁹ Lembrando que aqui não estamos falando da *Performance Art*, mas sim que estamos utilizando o conceito na acepção estendida que Schechner lhe dá, que engloba o teatro, os rituais e vários atos da vida cotidiana. Nessa acepção, as performances “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam pra desempenhar, que têm de repetir e ensaiar.” (Schechner, 2003:27).

polo do entretenimento, ressaltando o fato de que nenhum tipo de performance é puramente um ou outro¹⁰ (SCHECHNER, 2007:130).

Assim, é esse distanciar-se da representação, esse rompimento com uma ficcionalidade que pretende criar um espaço e um tempo ilusórios, que o teatro performativo propõe. A ação realizada pelo ator relativiza-se, pelo contexto no qual é inserida e pela aspiração de não remeter a significados exteriores e ilusórios. O teatro performativo baseia-se numa outra lógica, que exige do ator uma forma diferente de pensar seu “estar-em-cena”. Como diz Féral,

“Nesta forma artística o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrições de 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 mimeses precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação.” (Féral, 2008:209)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONFITTO, Matteo. **O ator pós-dramático: Um catalisador de aporias?**, in GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. (orgs). *O Pós-dramático*, p. 87-100. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

¹⁰ Schechner lista uma série de qualidades ou características que definiriam por um lado a Eficácia (ritual) e o Entretenimento (teatro). Do lado da Eficácia teríamos: resultados, a ligação com um Outro ausente, o tempo simbólico, a possessão ou transe do performer, a participação da audiência, a crença (fé) da audiência, o desencorajamento da crítica, a criatividade coletiva; do lado do Entretenimento: a diversão, a realização apenas para aqueles que estão lá, a consciência do performer de suas ações, a audiência observando, a audiência apreciando, a crítica florescendo, a criatividade individual (Schechner, 1988:130).

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.** In: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, nº 8, p. 235 a 246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo,** In: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, nº 8, p. 191 a 210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

FUCHS, Elinor. **The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism.** Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance, Do futurismo ao presente.** Martins Fontes: São Paulo, 2006.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.**

Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1975.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance,** In: LIGIERO, Zeca (org.). *O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética.* Ano II, nº 12. Rio de Janeiro: NEPPA/Unirio, 2003.

_____. **Performance Theory.** Routledge: Londres e Nova York, 1988.

UBERSFELD, Anne. **Ler o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.