



Abril, maio, junho 2021.



FÉRAL, Josette. *Além dos limites. Teoria e prática do teatro.* Tradução de J. Guinsburg [et al.], São Paulo: Perspectiva, 2015.



Porque Féral e suas reflexões sobre teatro e performance na minha pesquisa

Entrei em contato com esse nome através de Paul Zumthor que cita Josette Féral no seu livro "Leitura, performance e recepção" (2007) falando de "audição performativa", ou seja, a possibilidade de recriar um espaço do outro, de teatralidade performática no grau mais baixo de performance, ou seja em ausência. Nessa perspectiva, a criação desse espaço não é factual, mas é circunstancial, ou seja, podem ocorrer circunstâncias que possibilitam essa abertura de um espaço fictício — mental — à espera de que algo aconteça ou presenciando acontecimentos.

Ainda uma leitura silenciosa de um texto, onde haja uma única pessoa lendo mentalmente, pode, segundo Zumthor, recriar esse espaço de expectativa próprio da performance teatral. Essa afirmação me impulsionou a reflexão, acrescentando alguns outros elementos: ainda que a afirmação de Zumthor esteja inserida em um tecido de pensamentos bem articulados, para mim ela "sozinha" continua sendo inconsistente para levar a afirmação de que "a leitura mental" de um texto é capaz de criar uma situação de "audição performativa". Pois, a final lemos tudo e qualquer texto acabaria sendo de alguma maneira performático. Assim, para mim o ponto é entender porque algumas escritas literárias podem ser definidas performáticas e porque outras não. Quais são os elementos para além desse citado pelo Zumthor que fazem de uma escrita algo da ordem da performance, pois a rigor o problema metodológico existe: não há corpos presentes.

Cheguei, portanto, à seguinte conclusão (?), mais de que conclusão poder-se-ia se chamar de elaboração inicial:

- ⊗ É verdade que a escuta pelo leitor da própria voz lendo pode ser funcional para a recriação de um espaço acústico de ordem performática; isso especialmente quando o texto é caracterizado por uma tendência melopeica, que realça os elementos intrinsecamente performáticos do verbal, a partir das figuras de som. Isso, porém, não é suficiente para definir um texto performático.

Decidi então de investigar esse segundo ponto:

- Ⓢ Se fala muitíssimo em escritas performáticas, escrita e intermedialidade, novos suportes da escrita, de literatura nos campos expandidos e me parece que nesse viés eu possa investigar como e porque uma escrita pode se dizer performática para além da afirmação de Zumthor, segundo a qual “cada leitura é a escuta de uma voz. Meu processo de investigação envereda então por esse caminho: entender de que maneira a escrita de alguns autores contemporâneos, no caso, Nuno Ramos mais que outros, pode ser definida performática.

Recorri então à fonte citada por Zumthor, o livro de Josette Féral “Além dos limites: teoria e prática do teatro”, aqui fichado. Me dei conta que nessa fonte encontravam-se algumas elaborações que eu, como pesquisadora, já tinha feito na minha tese de doutorado, porém ampliadas na perspectiva de quem conhece muito bem teatro e performance (o caso da nossa autora). Achei muitas questões que me parecem centrais para esse caminho de investigação que enveredei e que foram citadas em seguidas, estas serão resumidas nos pontos a seguir:

- Ⓢ um texto performático expressa ação e não o produto, expõe elementos no “seu devir”, expõe a obra sendo feita;
- Ⓢ uma situação de performance cria o espaço do outro no qual há sempre elementos se comunicando — um espaço de alteridade;
- Ⓢ com a performance não pode haver busca por sentido, mas sim uma vivência do tempo presente e eu acrescento uma vivência do tempo presente no corpo (no nosso caso leitor, já que se investiga o lado performático do verbal); fala-se então em imediatidade da ação;
- Ⓢ a arte da ordem da performance prevê sempre um reajuste da relação entre percepção e cognição constantemente renegociado, e eu acrescento, isso especialmente quando os procedimentos estéticos usados exigem novas epistemés para abordar as leituras;
- Ⓢ o que faz a originalidade, especialmente da performance, e da arte no geral é o grau de imprevisibilidade, de inesperado das estruturas.

Todos esses pontos estão sendo desenvolvido em relação à escrita verbal e especialmente a obra de Nuno Ramos, ou seja, como se podem interpretar e entender do ponto de vista de uma performance de um material verbal os elementos acima listados. Essas reflexões estão sendo objeto de um artigo.

Todos os pontos acima listados serão desenvolvidos também pensando um aspecto da filosofia espinosiana, os afetos e as afeções do corpo. Ou seja, como essas escritas performáticas podem afetar o corpo contradiscursivamente, criando assim variações da capacidade de pensar e agir dos leitores — a partir exatamente de uma afeção do corpo. Será também aberta uma reflexão para pensar se essas variações nas capacidades de pensar e agir dos leitores podem ter um peso político, já que os textos performáticos,

desconstruindo a primeira função ordenadora, disciplinadora e unificadora da linguagem verbal organizada abrem fissuras para novas formas de sentir que exigem novas epistemologias para entender e organizar saberes ou, quem sabe, desorganizá-los do ponto de vista da epistemologia clássica.

Um *post-scriptum* e algumas outras referências de leituras citadas por Féral:



Uma coisa que tem confirmado a minha intenção — advinda de uns *insights* que eu como leitora tive — em trilhar esse caminhos dos estudos performáticos e teatrais para melhor entender a obra de Nuno Ramos, é um depoimento de Nuno Ramos dado em ocasião de uma entrevista dada à TV *Tutameia* em 2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=6iAYG7NR4eQ> Acesso em 29 de junho 2021), na qual ele mesmo confirma essa sua abertura para o teatral no seu processo de criação como na última performance coletiva *Carreata em marcha a ré* (<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/carreata-em-marcha-a-re-une-arte-e-protesto-contrabolsonaro-na-paulista.shtml?origin=folha> Acesso em 23 junho 2021) realizada com um grupo de atores.

Um livro de Nuno Ramos que para mim sinaliza um marco nessa trajetória performático teatral que caracteriza tanto a obra plástico-instalativa e performática quanto a escrita é *Adeus, cavalo* (São Paulo: Iluminuras, 2017).



GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007 [1988 data de primeira publicação].

RUFFINI, Franco. *Teatro e boxe. L' "Atleta del cuore" nella scena del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1994.

Para citar essas notas de estudo use:

[CAPUTO, Irma. Estudo de pesquisa de pós-doutorado “Da escrita para a *phoné*: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos”. Supervisão de Paulo Henriques Britto. Fomento Faperj: Rio de Janeiro, 2021].



Attribution-NonComercial, NoDerivatives 4.0 International

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Citações diretas do livro:

Dir-se-ia que o século XX colocou em xeque as certezas do teatro e das outras artes, se é que se pode falar assim. (...)

Desse modo, com o texto sofrendo ataques e não podendo mais garantir a teatralidade da cena, era normal que os homens de teatro começassem a se interrogar sobre a especificidade do ato teatral, especialmente porque essa especificidade parecia, a partir daí, fazer parte de outras práticas como a dança. a performance, a ópera.

A emergência da teatralidade em outros espaços que não o teatro parece ter por corolário a dissolução dos limites entre gêneros e das distinções formais entre as práticas: da dança-teatro às artes multimídia, passando pelos happenings, a performance, as novas tecnologias, é cada vez mais difícil determinar as especificidades. À medida que o espectacular e o teatral passaram a fazer parte de novas formas, o teatro, repentinamente descentrado, foi obrigado e se redefinir. A partir daí, perdeu suas certezas. Como então definir a teatralidade hoje? É preciso falar de teatralidade, no singular, ou de teatralidades? no plural? A teatralidade é uma propriedade que pertence em sentido próprio e único, ao teatro, ou pode investir, paralelamente, o cotidiano?

É uma qualidade (no sentido kantiano do termo) pré-existente ao objeto em que se aplica. a condição de emergência do teatral?

Ou seria antes a consequência de um determinado processo de teatralização dirigido ao real ou ao sujeito? (FÉRAL, 2015, p. 82).

Reelaboração introdutiva antes da citação:

No parágrafo “A teatralidade como propriedade do cotidiano” Féral mostra como o efeito teatro, a criação de um espaço para alteridade não dependa de uma encenação *stricto sensu*. A escritora alega vários exemplos 1) um cenário já pronto, porém sem atores 2) uma escaramuça dentro do metrô, onde porém há atores que se revelam no final 3) uma mulher sentada olhando os homens que passam (“O simples exercício do olhar inscreve essa teatralidade, colocando a gestualidade do outro no espaço do especular” p. 86). Mostra através do exemplo que onde há uma intenção, há teatralidade. A semiotização do espaço pode ser construída tanto pelos “produtores” de um espaço de teatralidade, quanto pelos espectadores, ou seja alguém que coloca uma intenção na sua relação com um determinado espaço (real, visual, imaginado).

do exemplo final...

(...) pode-se depreender uma importante conclusão: a teatralidade não pode relacionar-se à natureza do objeto que investe — o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção, já que pudemos apreendê-la em situações cotidianas. Mais que uma propriedade, cujas características seria possível analisar, é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria

outro espaço, tornando espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. Esse espaço resulta do ato consciente tanto do próprio performer (no sentido amplo do termo: ator, encenador, cenógrafo, iluminador e também arquiteto) – e esse é o sentido dos dois primeiros exemplos -, quanto do espectador cujo olhar cria uma clivagem espacial de onde surge a ilusão; olhar dirigido, sem distinção, a eventos, comportamentos, corpos, objetos, espaço cotidiano e também ficcional – e isso tem relação com nosso último exemplo.

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 85-86).

Portanto, nessa etapa da nossa reflexão, a teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo que indica “sujeitos em processo”: aquele que é olhado – aquele que olha. É um fazer, um vir a ser que constrói um objeto antes de investi-lo. Essa construção é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator, quanto do espectador. (FÉRAL, 2015, p. 87).

Portanto, em princípio a teatralidade aparece como operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz. Cria o espaço virtual do outro, o espaço transicional referido por Winnicott, o espaço liminar mencionado por Turner, o enquadramento evocado por Goffman. Permite ao sujeito que faz, e àquele que olha, a passagem daqui para outro lugar.

O que quer dizer que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias, nem propriedades qualitativas que permitam reconhecê-la com exatidão. Ela não é um dado empírico. É uma situação do sujeito em relação ao mundo e a seu imaginário. É essa situação das estruturas do imaginário, fundadas sobre a presença do espaço do outro, que permite o teatro. Ver a teatralidade nesses termos coloca a questão da transcendência da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 88).

Elaboração minha: Mas o que faz a teatralidade do teatro: Ator, jogo, ficção.

retoma cit.

Mas esse corpo não é apenas performance. Posto em cena, posto em signos semiotiza tudo que o rodeia: o espaço e o tempo, a narrativa e os diálogos, a cenografia e a música, a iluminação e os figurinos. Introduz (cria?) a teatralidade em cena. Quanto menos é portador de informação e saber, quanto menos leva em conta a representação, não assumindo mimese, mais fala da presença do ator, do imediatismo do evento e de sua própria materialidade.

Exibindo enquanto espaço, ritmo, ilusão, opacidade, transparência, linguagem, narrativa, personagem, atleta, o corpo do ator é um dos elementos mais importantes da teatralidade em cena. (FÉRAL, 2015, p. 93).

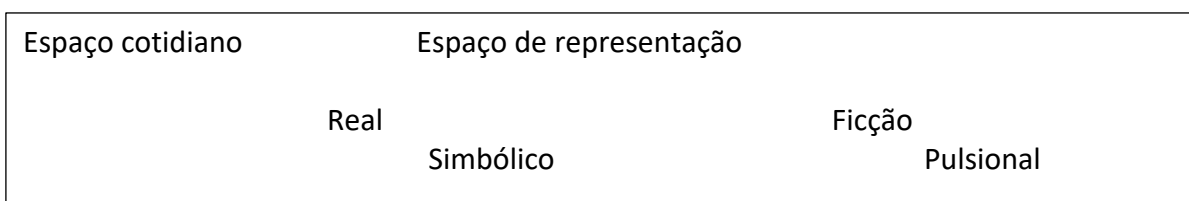
Portanto, o jogo implica uma atitude consciente da parte do performer (tomado aqui em seu sentido geral: ator, encenador, cenógrafo, dramaturgo...todos eles participam), realizando-se no aqui e agora de outro espaço que não o cotidiano, visando a realização de “gestos fora da vida corrente”. (...)

Além disso, o jogo é codificado aí a partir de regras específicas que se relacionam, por um lado, com as regras do jogo em geral (enquadramento cênico, outro espaço, liberdade no interior dessa moldura, ostensão, transformação, transgressões), e por outro com regras mais específicas que é possível historicizar, na medida em que dão conta de estéticas teatrais diferentes de acordo com épocas, gêneros e práticas específicas. Essas regras impõem uma moldura de ação no interior da qual o ator pode tomar certas liberdades em relação ao cotidiano.

Essa moldura não é cênica, como poderia pensar (moldura física que pertence, com frequência, ao domínio do visível), mas uma moldura virtual, aquela que o jogo impõe com suas constrictões e liberdades. (FÉRAL, 2015, p. 94).

Enquadramento teatral – Ervin Goffman.

A teatralidade não emerge aí como passividade, olhar que registra conjuntos de objetos teatrais (de que seria possível enumerar as propriedades), mas como dinâmica resultado de um fazer que sem dúvida pertence de forma privilegiada ao teatro; mas a teatralidade também pode pertencer àquele que se apossa dela pelo olhar, quer dizer, o espectador. (FÉRAL, 2015, p. 95).



p. 111

Quando as três clivagens operam e se superpõem, permitem que um objeto, um evento e uma ação sejam considerados “teatrais”. Elas constituem os fundamentos da teatralidade e são também suas estruturas constitutivas, o que permite propor a seguinte definição do conceito: a teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo) que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade pré-existente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem existência autônoma. Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano – espaço da representação, real

– ficção, simbólico – pulsional. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce. (FÉRAL, 2015, p. 112).

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

1. Ser/estar, ou seja, se comportar;
2. Fazer. É a atividade de tudo o que existe, dos quarks, aos seres humanos;

Mostrar o que se faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em apresentar-se como espectáculo, a mostrar (ou se mostrar). (FÉRAL, 2015, p. 118).

- 3.

Austin e Searle: verbos performativos executam uma ação

Trata-se da ideia que valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação no sentido mimético do termo. (FÉRAL, 2015, p. 117).

Derrida será o primeiro a prolongar tal noção introduzindo nela um fato importante, o de sucesso ou malogro. Mesmo se o essencial da reflexão desse 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 performatividade, na medida em que ele afirma que a ação cotidiana 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 de risco” p “malogro”, tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei. (FÉRAL, 2015, p. 122).

O performer desfaz o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição designificados (Hotel Pro Forma), por meio de colagens-montagens (Big Art Group, intertextualidade (Wooster Group), citações, *ready-mades* (Weems, Lepage). Encontramos as noções de desconstrução e disseminação e deslocamento de Derrida. (FÉRAL, 2015, p. 122).

A escrita cénica não é mais hierárquica e ordenada; ela é construída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já esta antecipação da obra sendo feita; Lepage a coloca no centro de sua conduta de criador. (FÉRAL, 2015, p. 124).

Se a arte da performance se dispersou nas numerosas práticas performativas atuais, ela o fez em maior grau do lado norte-americano, anglo-saxão, dever-se-ia dizer, mas também flamengo, belga, britânico, italiano, suíço, alemão. Uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo que tem maior importância do que a produção final, mesmo quando esta for 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. (FÉRAL, 2015, p. 131).

No teatro performativo, o ator é chamado a "fazer", a "estar presente", a assumir os riscos e a "mostrar o fazer", 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. (FÉRAL, 2015, p. 131).

A performance não gosta do teatro e desconfia dele. O teatro, por sua vez, não gosta da performance e se distancia dela. Existe entre essas duas artes uma desconfiança recíproca. Tudo coloca a performance do lado das artes plásticas: sua origem, sua história, suas manifestações, seus lugares, seus artistas, seus objetivos, sua concepção de arte, sua relação com o público. (FÉRAL, 2015, p. 135).

A origem reconhecida é pictórica, escultórica, arquitetural, musical, literária. Ela é raramente e, por assim dizer, jamais teatral, como se o teatro fosse uma forma de decadência que espreitava as artes plásticas. É assim que RoseLee Goldberg ignora voluntariamente performances teatrais que se aproximam, no entanto, muito nitidamente do teatro: assim os efêmeros de Jodorowski, o delírio de Arrabal, os espectáculos de Bob Wilson ou, mais próximas de nós, as performances de Valère Novarina. (FÉRAL, 2015, p. 135).

Nos anos 1980, era possível falar na proximidade da performance e do gênero teatral. Nessa época escrevi, aliás, um texto que se intitulava "Performance e Teatralidade" e concluía pela teatralidade da performance e sua aproximação evidente do fenômeno teatral. (...) Observa-se concomitantemente um aprofundamento das práticas e, ao mesmo tempo, o que se poderia chamar uma "instalação" na performance. (FÉRAL, 2015, p. 136).

Vindos à performance de horizontes muito diferentes (música, pintura, dança, escultura, literatura, teatro), os performers integraram progressivamente em suas criações as mídias e a tecnologia moderna, a tal ponto que essas novas tecnologias constituem hoje uma das características essenciais da performance dos anos de 1980 embora os títulos diversos e com uma maior ou menor intensidade. (FÉRAL, 2015, p. 137).

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir pro intermédio da obra de arte que ela produz. Por

isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica. Em caso como no outro, a imagem nunca é fixa e o performer; a manipula à sua vontade à sua vontade, conforme a instalação que estabeleceu em tal lugar. (FÉRAL, 2015, p. 137).

p. 1398 sobre a teatralidade da performance, elenco de artistas;

Está aí uma das primeiras características da performance: a recusa do signo em proveito da manipulação de objetos, a permitir o liame com um real imediatamente operatório. O performer não constrói signos, ele faz. Ele não é na ação, e o sentido emerge do encontro de todos esses fazeres. Assim Rachel Rosenthal, ao golpear, o crânio, no seu jogo de atuação, não representa uma personagem, do mesmo modo que não representa Rachel Rosenthal martelando-se a cabeça; sua ação é bem real e é preciso toma-la sem distância. A denúncia reside aí na realidade de tal violência: violência do gesto, violência do verbo (...). Toda a força da performance está nessa convicção que ela consegue insuflar no espectador. Não ela não representa. Nós estamos na imediatidade da ação. Nós estamos aqui no domínio do sério. Nada é fictício. Os objetos, as ações, os seres, o tempo mesmo são reais. (FÉRAL, 2015, p. 141).

Não há a bem dizer surpresa, apenas uma espera mais ou menos longa, curiosa, e a questão: “O que ele está fazendo? Porque ele está fazendo isso? O que ele quer dizer? Até onde ele poderá ir? Por quanto tempo poderá ficar nisso?” e depois a interrogação angustiada: “Por que estou aí? Quanto tempo minha paciência vai aguentar? O que há realmente para se ver?”

A palavra importante aqui é “ver”. Tudo se passa na performance ao nível do olhar. Nós estamos no domínio do especular (e não do espetacular) e da espera. Espera do acontecimento, espera de ser impregnado pelas coisas, espera que permite aos sentidos, às sensações, entrar em atividade, espera simplesmente que aquilo acabe. O espectador não embarca, ou raramente o faz. Ele não se deixa levar. Não há aí efeito catártico como no teatro, mesmo nos momentos de extrema violência, porque não há jogo de representação propriamente dito, porque não há corpo lúdico, porém um corpo sério a experimentar seriamente no real. (FÉRAL, 2015, p. 142).

Isso nos conduz à segunda característica da performance: o enquadramento que ela submete à cena. A palavra é imprópria. Não há cena na performance, mas lugares. (FÉRAL, 2015, p. 142).

Ao criar um espaço para si, um lugar para si, a performance cria ao mesmo tempo o espaço do outro, o meu, o do espectador, e paradoxalmente estabelece a base de toda a teatralidade. Ela permite que a alteridade de um sujeito aí se inscreva. (FÉRAL, 2015, p. 142).

Nessa transferência do real para a máquina, a performance perdeu mais do que o jogo da ilusão. Ela perdeu sua relação com o próprio corpo. Essa é a terceira característica que estudaremos. Ela versa sobre a *prevalência do corpo*. Se a importância do corpo é sempre reafirmada pela performance teatral, tal importância se perde, todavia, na performance tecnológica, o corpo do performer cedendo lugar a uma relação mais cerebral entre o eu do performer e a máquina pela qual ele se mede. Nas performances teatrais, a força desse corpo é grande, pois ele é movido pelos afetos, desejos libídicos e pelas sensações do performer. Ora os corpos, dos performers estão presentes inteiros, unidos. E é sobre seu movimento unicamente que repousa a dinâmica da representação. Mas esses corpos não atuam, eles não têm duplo, nem paradoxo. Eles não são corpos de atores em luta com uma alteridade (...). Pois tais corpos em cena realizam, colocam ações, deslocam coisas, emitem energia, mas jamais se implicam ao nível das emoções. Eles filtram o mundo e projetam imagens. (FÉRAL, 2015, p. 143).

Mim eu falo, eu vejo, eu digo, eu faço, eu desloco, eu meço, eu construo, eu destruo, eu produzo e eu produzo sentido. Por isso o performer reduz tudo a ele. Ele está, pois, no mais das vezes só. (...)

É aí que a performance teatral deriva para longe do teatro. É que o *performer* não apresenta. Ele é isso que ele apresenta. Ele não é nunca uma personagem. Ele é sempre ele próprio, mas em situação. Ele fabrica signos brutos sem mediações. Nós estamos no domínio do um. O performer não tem duplo. Ele não é o lugar de nenhuma emoção. Ele permanece um olhar que observa, um tocar que apalpa, um gesto que faz. Em outras palavras ele é sensação e não emoção. Ele joga (representa) com seus sentidos e não com seu coração. Ele recusa toda interioridade. Ele na unicidade da matéria, na imediatidade do fazer, na urgência da experiência, lá onde o ator é na urgência de um estado. (FÉRAL, 2015, p. 146).

A performance instituiu sua própria temporalidade, suas próprias imagens, definindo o que Lyotard denomina "uma estética da dispersão". (FÉRAL, 2015, p. 148).

2. Performance e teatralidade: O Sujeito Desmistificado

(...) não se trata aqui de modo algum, como afirmava Kristeva a propósito de Artaud, de uma volta ao corpo materno "esquizado" e mudo, mas ao contrário, de marcha para frente rumo à dissolução do sujeito, não na explosão, na dispersão ou na folia – outras formas de volta à origem – mas na morte. A performance como fenômeno é trabalhada pela pulsão de morte. (FÉRAL, 2015, p. 153).

Cortar o corpo, não para negá-lo, mas para fazê-lo reviver em cada uma de suas partes, cada uma delas convertida em um todo. (Procedimento idêntico ao de Buñuel, ao fazer com que uma de suas personagens fosse apresentada, em *Um cão Andaluz*, com uma das mãos

mutiladas sobre a calçada em meio a circulação de transeuntes). Em vez de se atrofiar, o corpo se enriquece assim com todos esses objetos parciais e o sujeito aprende a descobrir a riqueza no seio da performance. (FÉRAL, 2015, p. 153).

Não há aí por conseguinte, nem passado, nem futuro, mas um presente contínuo que é o da imediatidade das coisas, a de uma ação em fazimento. (FÉRAL, 2015, p. 154).

E no entanto, se há uma experiência que faça sentido, ela é seguramente a da performance. A performance não visa um sentido, mas ela faz sentido, na medida em que trabalha precisamente nesses lugares de articulação extremamente frouxa de onde acaba por emergir o sujeito. Nesse sentido ela questiona de novo enquanto sujeito constituído e enquanto sujeito social para desarticulá-lo, para desmistificá-lo. (FÉRAL, 2015, p. 154).

Recusando-se a ser protagonista, o *performer*, não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Ele é antes fonte de produção, de deslocamento. Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais, etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar as redes. Esses gestos que ele executa não desembocam em nada a não ser nos fluxos de desejo que os põem em ação. (FÉRAL, 2015, p. 155).

Nós apresentamos então ao público estranhos objetos que não podem ser apreciados a não ser que o público esteja preparado para adotar novos hábitos de percepção – hábitos que se chocam com os que lhe foram ensinados nas performances clássicas a fim de ser recompensado pelos prazeres esperados. No que concerne às performances clássicas, o público descobrirá que, se permite que sua atenção seja conduzida por um desejo-pelos-doces, infantil e retrógrado, o artista terá colocado esses doces nos lugares estratégicos da peça em que a atenção ameaça atingir seu apogeu. (FÉRAL, 2015, p. 156).

“No teatro, toda forma, tão logo nascida, já é moribunda”, escrevia Peter Brook, em *O espaço vazio*, ou como afirmamos há poucos, a performance não é um formalismo. Ela recusa a forma, pois essa é imobilismo, e opta pelo descontínuo, o deslizamento, procurando o que Allan Kaprow recloamava para os *happenings* há trinta anos: “que a linha de divisão entre a arte e a vida permaneça tão fluida e tão indistinta quanto possível - que o tempo e o espaço permaneçam variáveis e descontínuos a fim de que, permanecendo abertos e suscetíveis de deixar espaço à mudança e ao imprevisto, as performances não ocorram senão uma vez”. (FÉRAL, 2015, p. 158).

Por conseguinte, não relatando nada e não imitando ninguém, a performance escapa a toda ilusão, a toda a representação, sem passado nem futuro, ela se dá transformando a cena em acontecimento do qual o sujeito sairá transformado, à espera de outra performance para prosseguir seu percurso. Tanto quanto a performance se recusa assim a toda a representação, a toda a narratividade, ela recusa igualmente a organização

simbólica que domina o fenômeno teatral, e expõe, como tais, as condições da teatralidade. É desse jogo incessante, desses deslocamentos contínuos de posição do desejo que é feita a teatralidade, isto é, uma posição do sujeito em processo em um espaço construtivo imaginário. (FÉRAL, 2015, p. 160).

A performance parece, com efeito, atuar em seu jogo para revelar, para encenar aquilo que ocorre antes da figuração do sujeito (mesmo se ela o faz a partir de um sujeito já constituído), na mesma medida em que ela se interessa por uma ação em trabalho de produção mais do que pelo produto acabado. Ora o que ocorre em cena são fluxos, agregados, ramificações de significantes ainda não ordenados em código (daí a multiplicidade das mídias e das linguagens significantes às quais a performance recorre: migalhas de representação, narração, migalhas de sentidos), não ordenados ainda que em estruturas que permitam significar. (FÉRAL, 2015, p. 162).

A performance aparece assim como uma forma de arte cujo objetivo primeiro é o desfazer as "competências" (essencialmente teatrais). Essas competências, ela as reajusta, as rearranja em um desdobramento dessistematizado. Não se pode deixar de falar aqui de "desconstrução", mas, em vez de se tratar de um gesto "linguístico-teórico", trata-se aí de um verdadeiro gesto, uma gestualidade desterritorializada. Como tal, a performance apresenta um desafio ao teatro e a toda a reflexão do teatro sobre si próprio. Tal reflexão, ela a reorienta, forçando-a a uma abertura, e obrigando-a a uma exploração das margens do teatro. É a esse título que uma excursão pelos lados da performance nos pareceu interessante e necessária, tendo sido o nosso último desejo voltar ao teatro após um longo desvio pelos bastidores da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 163).

Schechener dá-lhe a seguinte definição:

O *performance text* é esse processo global feito da rede de comunicações que constitui um ato espectacular. EM certas culturas, em Bali ou no Japão por exemplo, a noção de *performance text* é muito clara. O drama não existe senão como conjunto de palavras que serão a seguir interpretadas pelos atores, todavia como conjunto de palavras inextricavelmente misturadas com a música, os gestos, a dança, os diferentes modos de jogo teatral, com os figurinos [...]. Os performance textos [...] são mais redes de comportamento do que comunicações verbais.

Assim definido, o texto performativo exige não apenas a atuação, mas também todos os elementos da representação. É nessa rede fechada de relações em meio a todos os sistemas cênicos que ele se situa, preso num novelo fechado de inter-relações com os demais componentes da encenação. Sua transcrição escrita, quando existe, não pode assumir no máximo senão o aspecto de uma partitura que leva em conta todas as inter-relações com os outros elementos da representação, neste sentido comparável às partituras musicais para vários instrumentos em que todas as notas são lidas simultaneamente sob pautas diferentes. Os sinais escritos, quando existem, nesse caso não

são senão uma exigência para a realização cênica na qual encontram sua finalidade legítima. (FÉRAL, 2015, p. 248).

Wilson cantor Grotowski

Todos os textos performativos não têm, portanto, a mesma importância no espetáculo nem o mesmo estatuto. Entre a apresentação linear construída, no final das contas, de modo razoavelmente muito clássico, ainda que fragmentado, e os textos fragmentados inserindo imagens, microapresentações, diálogos, ritmos e portadores de sentidos plurais na representação, há um vasto leque de modalidades diversas de integração, de imbricação do texto performativo na representação.

De fato seria adequado dizer que os dois termos desta distinção – “texto” e “texto performativo” – representam os dois polos entre os quais oscilam atualmente as encenações no seu uso do texto e que o teatro, segundo os encenadores, as épocas, e a estética teatral do momento, tem oscilado – e oscila sempre – de um extremo ao outro. (FÉRAL, 2015, p. 249).

Tais relações de encadeamento que o texto – o “texto do texto” – impõe, têm-nas estudado em detalhes os linguistas, semiólogos, filósofos, críticos de teatro ao mostrar como o texto escrito, o texto falado, obrigam o ator e o espectador a uma escuta determinada.

O mesmo não se dá com a “cena do texto”, que é representado “pela personagem e por tudo aquilo que lhe concerne (réplicas, microssituações) na direção para além, à margem da ‘direção’ imposta pelo conflito e pela fábula”. A “cena do texto” teria como característica a simultaneidade e uma certa imprevisibilidade que dão livre curso ao encenador e ao ator. Este último seria o elemento flexível, não orientado, não programável” do espetáculo.

Visto da ótica do espectador, isso significa dizer que o texto fornecido ao espectador é “uma ancoragem semântica” que frequentemente impõe um sentido à peça, no ponto em que o texto espectacular, “também proveniente seja do texto seja da cena, tem como função favorecer, em sentido contrário, uma desancoragem e o aparecimento de uma zona de fruição mais profunda ou pelo menos mais personalizada”.

Dito de outro modo, a narração impõe elementos de rigidez, previsibilidade, lógica narrativa no palco, ali onde a personagem, considerada como entidade múltipla, que pode escapar da narração, introduz um elemento de imprevisibilidade e, portanto, de fuga. (FÉRAL, 2015, p. 256).

A esse propósito, é interessante fazer um paralelo entre as ideias que Barba estabelece sobre isso e aquelas que Abraham Moles, que trabalhando sobre a teoria da informação, desenvolveu a relação que existe em qualquer mensagem entre o grau de informação veiculada e a originalidade da mensagem. Para Moles, informação e originalidade estão diretamente ligadas.

De que maneira detectar a originalidade de uma mensagem ou aquela de uma obra de arte? Pelo grau de imprevisibilidade, de inesperado das estruturas. Ora, tal imprevisibilidade, de inesperado das estruturas. Ora, tal imprevisibilidade é percebida necessariamente no âmago de uma redundância.

É a relação sutil entre redundância e originalidade que faz a complexidade e o valor de uma obra estética, observou Moles. A percepção estética viria, nesse caso, da seleção seja de elementos "significativos", seja de elementos originais que surpreendem. Ora paradoxalmente, a informação é transmitida não pelos elementos significativos – como habitualmente se crê -, mas pelos elementos originais que são portadores de informações adicionais e que provocam mais reações.

"O único procedimento que o raciocínio lógico nos oferece" observa Moles, "é gozar antecipadamente a improbabilidade dessa situação". Para Moles "o valor [de uma mensagem] está ligado ao inesperado à imprevisibilidade, ao original. A dimensão da quantidade de informações encontra-se reproduzida na proporção de imprevisibilidade, ou seja, é uma questão de teoria das probabilidades".

Ora, o que é imprevisível numa encenação? Para retomar, nesse sentido, a terminologia de Barba e Ruffini, trata-se necessariamente daquilo que releva não do encadeamento, mas da simultaneidade, isto é, daquilo que realça não do "texto do texto" mas antes da "cena do texto", portanto do espectacular. É exatamente isso que provam os exemplos escolhidos. (FÉRAL, 2015, p. 256-257).

Haveria, portanto, para qualquer praticante de teatro, duas realidades com as quais se acha confrontado: uma realidade marcada por princípios de simultaneidade nos quais se manifesta a ludicidade da interpretação. É da fricção desses dois conjuntos, de sua coexistência (não se trata absolutamente de suprimir um dos termos da dialética), de sua oposição e complementaridade que simultaneamente nasce a encenação (FÉRAL, 2015, p. 265).

Os espectadores que nós somos não gostam que se nos indique explicitamente o sentido que tal ação, tal gesto, tal personagem devam ter. Não gostamos que o trabalho de análise e interpretação seja feito em nosso lugar. Nosso prazer vem antes de mais nada, de uma certa busca, de um percurso que a cena nos permite realizar, durante o qual traça as grandes linhas, mas não o faz por nós, A cena esboça, portanto os caminhos e aponta algumas direções, porém não deixa que nos aventuremos por eles sozinhos. É nesse percurso efetuado solitariamente pelo espectador que reside um dos prazeres do teatro. (FÉRAL, 2015, p. 265).

Mais interessante ainda, elas sublinham que os espaços visuais de algumas encenações (pense-se em Wilson, Kantor, Lepage, Lecompte novamente) estabeleceram estratégias perceptivas que necessitam de um ajustamento permanente pro parte do espectador, de "renegociações constantes", nas quais a relação percepção-cognição é constantemente reajustada, deslocada, explodida. (FÉRAL, 2015, p. 288).

Entramos plenamente numa nova ordem visual. O espaço apresenta a si mesmo como espectáculo. Passamos do espaço do espectáculo para o espectáculo do espaço. *Urban Dream Capsule*, portanto, representaria não apenas o universo espacial que nos cerca, mas colocaria nas cenas nossos modos atuais de percepção do espaço, fazendo desses artistas os herdeiros do nosso tempo e os pioneiros do porvir. (FÉRAL, 2015, p. 289).