

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE OS MODOS DE RECEPÇÃO DAS ARTES CÊNICAS CONTEMPORANEAMENTE

**Luiz Cláudio Cajaiba Soares**

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Performance, recepção, ontologia.

A cientista teatral alemã, Fischer-Lichte (1988), ao dedicar-se à análise do gênero performance, ao teatro como modelo cultural, oferece algumas pistas de como tecer considerações sobre as atuais experiências estéticas, suscitando alguns aspectos até então menosprezados pela teoria das artes cênicas.

Para a autora, o gênero performance – apesar de ter se desenvolvido nas últimas cinco décadas, especialmente através dos movimentos vanguardistas como o dadaísmo e o futurismo, e especialmente através dos movimentos de vanguarda americanos – só teria realçado um certo “modo performativo”, já que este modo é intrínseco à produção artística de cada cultura e se reflete especialmente na relação obra/espectador.

Fischer-Lichte também crê que a adoção crescente deste “modo performativo” pelas performances, que, ao contrário das tradicionais encenações teatrais, estabeleceu seu tempo como “o tempo real da sua execução”, teria redefinido o papel do espectador,

uma vez que a função referencial tinha perdido a sua prioridade, os espectadores já não precisavam de procurar significados preestabelecidos, nem de lutar para decifrar possíveis mensagens formuladas na *performance*. Em vez disso, se encontravam numa posição que lhes permitia observar as ações desempenhadas diante dos seus olhos e ouvidos como materiais, e deixar os olhos vaguear por entre as ações desempenhadas simultaneamente. Assim, contemplar viu-se redefinido como uma atividade, como um fazer, de acordo com os seus padrões particulares de percepção, com as suas associações e memórias e com os discursos dos quais tivessem participado (op. cit., p. 149).

Para a pesquisadora, o *Acontecimento sem título*<sup>1</sup>, “ao concentrar-se na sua função performativa, não redefiniu apenas o teatro, redefiniu também as outras artes”.

O desenvolvimento do gênero performance, do “modo performativo”, prossegue, teria trazido consigo vários elementos para a reflexão sobre o processo de comunicação teatral, por diferir do processo de recepção noutras formas de arte, por sua fugacidade, pela impossibilidade de se revisitar o artefato para se buscar/resgatar/restabelecer/chechar o sentido.

Mas, como se pode verificar através de reflexões propostas por Tibaji (2000), este seria um argumento frágil, visto que o caráter fugaz reivindicado pela autora como exclusivo do gênero

---

<sup>1</sup> Evento promovido por John Cage durante o curso de verão de 1952 no Black Mountain College, do qual participaram o pianista David Tudor, o compositor Jay Watts, o pintor Robert Rauschenberg, o bailarino Merce Cunningham e os poetas Mary Caroline Richards e Charles Olsen, e que contou com preparativos mínimos, sem relação causal entre o que seria mostrado por cada artista.

performance integraria qualquer ato frutivo. O que permanece para o fruidor, o que de fato o atinge, advém do desvelar-se da obra, da atmosfera estabelecida no contato com ela e vice-versa.

A revisitação de obras artísticas – que segundo alguns autores não se aplicaria à performance, por seu caráter irreprodutível – não exclui a possibilidade de que elas sejam novamente assistidas através de registro videográfico, por exemplo. Mas, certamente, não será a mesma obra, perderá sua “aura”.

Estas revisitações podem ser um auxílio para pesquisas de caráter investigativo, especialmente para aqueles que puderam assistir as performances ao vivo.

Mas não se pode deixar de reconhecer o quanto a adoção do “modo performático” a que se refere a autora contribui para as conjecturas desta relação do eu/outro no âmbito das artes e especificamente do teatro.

Ao lembrar que a performance promove de forma mais intensa as construções subjetivas, tanto dos *performers* quanto dos espectadores, por promoverem uma incidência maior de interpretações divergentes, Fischer-Lichte reivindica uma “potencial utopia” para o estilo e lembra que os artistas dedicados a esse gênero “questionam o conceito tradicional de distanciamento estético como princípio”. Ela se apóia num exemplo radical de uma performance, na qual corpos são feridos diante do espectador, e questiona:

Quando os corpos dos espectadores são salpicados com sangue, quando o público se torna testemunha ocular de ações pelas quais os artistas expõem o seu corpo a riscos e nele inflige ferimentos graves, como poderão eles manter uma distanciamento estético (op. cit., 165)?

Como discernir o envolvimento do espectador numa situação como esta? Quais as barreiras entre representação e realidade nestes casos? Fischer-Lichte segue indagando se as “estéticas do sublime” já tratariam de aspectos como estes de forma satisfatória; ou o quanto ações como estas afetariam a percepção estética; Quanto a dor poderia ser comunicada? Quanto o choque e o fascínio promovidos por diferentes performances operam “regras culturais” válidas? Quanto atos como estes transformam os espectadores em *performers* eles próprios? Ou ainda, com que intensidade, em situações como esta, se habita o reino do incomunicável?

Por fim, quase profeticamente, conclui que o gênero performance estaria promovendo uma passagem “da ordem de conhecimento estabelecida, do signo-conceito estabelecido, bem como dos processos semióticos, em direção a uma nova e indefinida ordem de conhecimento”.

De forma similar ao efeito da performance sobre o espectador, o impacto das novas tecnologias sobre o receptor é apontado por alguns autores como desencadeador de “novas sensibilidades”. E como em Fischer-Lichte, estas considerações estão quase sempre associadas a um caráter revolucionário e profético.

Valverde (2000) critica esta euforia sob o argumento de que acontecimentos como estes apenas se somam às “alterações de hábitos perceptivos” que vêm ocorrendo paulatinamente ao longo da evolução humana e que são determinados por padrões culturais vigentes”. Estas “novidades” não interferem na nossa “estrutura de funcionamento, na nossa capacidade de apreender o mundo exterior”, como pode parecer de antemão.

No âmbito das artes plásticas essa reflexão também tem ocupado alguns pensadores: Ao analisar a “representação sem produção” no artigo *A ontologia da performance*, Peggy Phelan (1998) – também a partir da afirmação de que a “performance acontece num tempo que nunca mais será repetida” ou de que sua prova documental funcionaria apenas como um resquício do acontecimento – toma como exemplo uma exposição intitulada *Dislocations*, apresentada no museu de arte moderna de Nova Iorque pela artista francesa Sophie Calle.

A partir da descrição verbal feita através de depoimentos e de esboços desenhados por funcionários do museu e/ou pessoas que tiveram um contato periódico com uma determinada obra do acervo permanente, mas que se encontravam temporariamente em exposição em outro local ou foram roubadas, Calle organizou sua exposição, substituindo os quadros ausentes pelas descrições e esboços solicitados.

Com isso, a expositora, segundo Phelan, quis chamar a atenção para a “qualidade performativa de todo acto de ver”. Tentar descrever o que foi visto e que está ausente, para ela, é alterar o evento em si mesmo. Ela descreve o projeto de Calle como ambicioso, por “envolver uma visão total da ausência do outro, uma visão que implica igualmente o reconhecimento da presença do outro (a parte modesta). Reconhecer a (sempre parcial) presença do Outro é reconhecer a nossa (sempre parcial) ausência” (op. cit, 172).

A extrema dificuldade em redesenhar as relações entre o “eu e o outro, entre sujeito e objeto, homem e mulher, espectador e performer” é outro ponto para o qual a autora chama atenção e acredita que, neste sentido, a característica irreprodutível do gênero tem contribuído para a distinção entre presença e representação, para que se possa aprender “a valorizar o que é perdido”, a valorizar não apenas o significado, mas também aquilo que não pode ser nem mais fielmente reproduzido, nem mais visto.

Uma terceira discussão é proposta por José Júlio Lopes (1998, 215) ao abordar os dramas do futuro, a coexistência do velho e do novo, ao afirmar:

Os dramas do futuro serão, portanto, talvez formalmente diferentes; mas serão também diferentes ao nível do sentido e da sua função? A noção de conflito do velho teatro mantém-se activa, ou o que muda são apenas precisamente os conflitos?

Essa indagação poderia ser respondida por Gadamer (2000), que conclui numa de suas últimas obras publicadas, *A atualização do sublime*, que a “arte é hoje o que foi ontem e o que será em qualquer tempo”.

Valverde (2003) também oferece argumentos para esta reflexão ao lembrar da necessidade de se desenvolver “um modo de abordagem em que os aspectos pragmático, plástico, semântico e sociotécnico das obras sejam igualmente considerados, segundo os padrões da experiência contemporânea”.

E lembra que em nosso tempo já se pode constatar uma “serenidade hermenêutica”, que parece ser cada vez mais crescente e que comporta cada vez menos certo estardalhaço, certo deslumbramento, como é comum acontecer diante de circunstâncias novidadeiras.

## REFERÊNCIAS

FISCHER-LICHTE, Erika. **Performance e Cultura Performativa**, Revista de Comunicação Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. **Die Aktualität des schönen**, Philipp Reclam, Stuttgart, 2000.

LOPES, José Júlio. **A origem dos dramas do futuro**, Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa, 1998.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da Performance: representação sem reprodução**, Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa, 1988.

TIBAJI, Alberto. **O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso**, Anais do II Congresso da ABRACE, Salvador, 2002.

VALVERDE, Monclar (org.). **As formas do sentido**, DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2003.