

Algumas anotações: ação, real, ficcional

Daniel Furtado Simões da Silva

Doutorando no Programa de pós-graduação em Artes – UFMG. Artes cênicas: Teorias e Práticas – Or.: Prof. Dr. Antônio Hildebrando.

Professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Partindo dos conceitos estabelecidos por Lehmann, Josette Féral e Richard Schechner, quero discutir alguns aspectos das diferenças entre a ação realizada pelo ator no chamado Teatro Dramático e no Teatro Performativo, notadamente a questão do real e do ficcional em cena.

Palavras-chave: Teatro Performativo, Teatro Dramático, Ficcionalidade, Ação.

O teatro realizado nos dias de hoje remete-nos constantemente à questão do real e do irreal postos em cena, ou, mais precisamente, do real e do ficcional que a cena institui. Em um pequeno texto publicado em 1946, a *Idéia do teatro – uma abreviatura*, o filósofo e pensador espanhol José Ortega y Gasset observa que no teatro produz-se uma “metáfora corporificada”, a do ator e a da personagem do drama que mutuamente se negam:

É preciso que o ator deixe, durante um momento, de ser o homem real que conhecemos e é preciso também que Hamlet não seja efetivamente o homem real que foi. É mister que nem um nem outro sejam reais e que incessantemente se estejam desrealizando, neutralizando para que só fique o *irreal* como tal, o imaginário, a pura fantasmagoria. (ORTEGA y GASSET, 2007, p. 49-50).

Essa irrealização, o ato de tornar irreais, ou antes, de revestir de ficção as ações, realizadas, os objetos e pessoas colocados em cena, seria o que daria ao teatro o status de *ser teatro*. É o próprio ato da *denegação*, o ato de alguém assistir a um espetáculo “tendo a sensação de que aquilo que está vendo não existe realmente” (Pavis, 1999:89), que institui e caracteriza o fazer teatral. Como afirma Anne Ubersfeld, o teatro “é uma construção imaginária e o espectador sabe que ela está radicalmente separada da esfera da existência cotidiana” (Ubersfeld, 2005, p. 22).

A ficção é o que dá ao teatro o seu caráter “teatral”, o que faz do seu discurso um “discurso não-sério”, em que as asserções nele contidas não têm valor de verdade, isto é, “que não compromete aquele que as profere como um julgamento ou uma frase da linguagem da vida diária” (PAVIS, 1999, p. 167). Para Patrice Pavis, é essa convenção que autoriza os autores desse tipo de discurso, o *ensemble* que reúne atores, dramaturgo, encenador, técnicos, a “mentir impunemente”, a emitir um tipo de frase que têm apenas um estatuto de verdade, executando com seus corpos atos ilocutórios (performativos) que referendam essa ficção e comprovam aquela atividade verbal, mas que não constituem nada além de “simulação” (idem, *ibidem*).

Falando ainda sobre a denegação, Ubersfeld ressalta a duplicidade do espaço teatral, uma espécie de “zona dupla” que se apresenta para o espectador: de um lado o da vida cotidiana, que obedece às leis habituais da sua existência e à lógica de sua prática social; de outro um espaço em que as leis e códigos que o regem não atingem a ele, espectador:

“É-lhe permitido ver funcionarem as leis que o regem em sua realidade imperiosa. Assim se justifica a presença, sempre atual no teatro, da *mimeses*, isto é, da *imitação*, dos seres e de suas ações, enquanto as leis que os regem aparecem em um distanciamento imaginário” (UBERSFELD, 2005, p. 22).

Porém, quando pensamos na diferenciação entre o teatro dramático e teatro performativo, percebemos que o que está colocado em jogo é justamente o *status* da *mimeses*, e, com ele, o da própria ficcionalidade; é a diluição dessa fronteira que separa essas zonas que coexistem no espaço teatral.

Para Hans-Thies Lehmann, o que caracteriza o teatro dramático é justamente “a presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa” (LEHMANN, 2007, p. 25). A representação do mundo é o que está na base do teatro dramático, que “por meio de sua forma, afirma a totalidade como *modelo* do real” (Idem, p. 26).

O que vai caracterizar o teatro dramático, portanto, é a instituição de uma ficção, é a apresentação de um mundo ficcional sobre o palco, cujo modelo e base são o mundo real, e cujos atos o ator deve imitar. Mesmo o teatro épico ou não-ilusionista não quebra esse modelo¹, embora haja determinadas experiências formais ou estéticas, como as de Meyerhold, que esgarçam essa fronteira até o seu limite, porém sem rompê-la (LEHMANN, op. cit., p. 27).

A noção de teatro performativo se contrapõe à de teatro dramático. Acompanho aqui a proposta de Josette Féral, que defende a utilização desse conceito no lugar do que Lehmann chama de teatro pós-dramático, pois “é a noção de performatividade [que] está no centro do seu funcionamento” (FÉRAL, 2008, p. 197). Féral parte das idéias de Richard Schechner, que entende a performance como algo não só ligado ao campo artístico, mas vinculado os rituais e à vida cotidiana. Esse conceito expandido de performance engloba quatro tipos de operações diferentes: *Ser*, *Fazer*, *Mostrar-se fazendo*, e *Explicar ações demonstradas*.

¹ O que o teatro brechtiniano propõe é a quebra da *ilusão*, daquilo que faz com que o espectador se identifique de uma forma não-crítica com o personagem, esse processo apaziguador e apassivador de identificação. A *mimeses*, pensada aqui como uma “imitação dos seres e de suas ações”, não é negada pelo teatro épico, antes se calca nela, já que o que vemos ali é uma “representação do mundo”, mundo passível de modificação, sim, mas sobretudo um mundo a ser descrito (ver Brecht, Estudos sobre teatro, p. 20-21).

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo o que existe, dos *quasares* aos entes sencientes e formações super galáticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos *Estudos da Performance*. (Schechner, 2003, p. 26, grifos do autor)

Esse *performar* é o que está no centro do conceito de performatividade proposto por Féral. Essa noção “valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo” (FÉRAL, 2008, p. 201). Se o teatro dramático centra-se na questão da representação, na apresentação de um sentido, guiado por uma narrativa, uma ficção que se sustenta em gestos e palavras proferidos por atores, o teatro performativo² baseia-se na posição que o “fazer”, a ação, ocupa nele: se não há dúvidas que a ação sempre esteve presente em toda forma de fazer teatral, desde os seus primórdios, no teatro performativo há uma mudança no foco e função da ação, que nem sempre se coloca como elemento narrativo: “O ator aparece aí, antes de tudo, como um performer. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. (...) O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação” (Idem, p. 202).

Trata-se, no caso, de uma questão de ênfase. O teatro performativo enfatiza o fazer e a não-redução do sentido. Alguns elementos do teatro performativo, como a corporeidade exacerbada, muitas vezes fazem parte do teatro dramático, mas a ênfase dada à ação, tornada primordial, e o caráter de “evento” característico da performance e que o teatro performativo coloca em primeiro plano, dão a essa ação um caráter diferenciado. Ela constantemente é destituída de seu caráter mimético, não *representa* (ou busca não representar) nada além de si mesma.

Essa questão é levada ao extremo na *Performance Art*. Nesse ponto, há um claro deslocamento da esfera da *representação* para a esfera da *presentação*³. A arte da performance questiona e dilui as fronteiras entre real e fictício, e torna problemática a separação entre arte e vida: o *performer* se põe em cena como autor e protagonista da obra, não colocando diante da sua identidade um personagem (tenha um nome ou não, seja ele muitas vezes um arquétipo de comportamentos ou de estados físicos, o personagem é sempre um *outro*, uma máscara que separa o ator do público); a ação do performer nem sempre se reveste de ficcionalidade, e são muitas as obras nas quais há um risco claro a

² Como características desse teatro, Féral aponta a “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, p. 198).

³ Como coloca Matteo Bonfitto, a esfera da representação se liga à ilustração de situações e circunstâncias, enquanto a esfera de apresentação coloca em evidência “a corporeidade e suas qualidades expressivas” (Bonfitto, 2009, p. 90).

sua integridade física ou a sua própria vida, ou nas quais a performance se torna os próprios atos realizados cotidianamente, a rotina de vida assumida pelo performer⁴.

Com a explosão da arte da performance nos anos 60 e 70 do século passado, vemos diluídas tanto a oposição entre audiência e performers, quanto a separação entre ‘arte’ e ‘vida’. Em muitas performances ou *happenings*, espectadores e performers estão sujeitos às mesmas regras, causando uma instabilidade e incerteza naquela zona dupla que Ubersfeld colocava como característica da denegação, e que é típica do teatro dramático. Postulando a idéia da “arte como vida” (*lifelikeart*), Alan Kaprow questiona o conceito de arte ser algo separado da vida, propondo não apenas levar a arte para lugares no “mundo real”, longe de onde ela normalmente acontece – museus, teatros, salas de concerto –, como também o obscurecimento intencional de possíveis fronteiras entre a “arte como vida” e o resto da vida (cf. SCHECHNER, 1988, p. 166-167).

Todos esses questionamentos e turbulências atravessam o teatro performativo e alteram a forma de o ator estar em cena. Uma “estética da presença” instaura-se (Féral, 2008:209). Nessa estética, a ação do ator assume esse caráter de não-representatividade e de evento (*eventness*): a cena performativa valoriza o processo e a relação que o performer estabelece com o público, tantas vezes co-autores da obra (“A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”, aponta Féral (op. cit., p. 203)).

Dissemos acima que a ação do ator no teatro performativo busca não representar nada além de si mesma. A questão da representação ou da não-representação no teatro performativo permanece em aberto, e, ao nosso ver, remete à própria discussão entre ficcionalidade e real: se esse tipo de teatro distanciou-se da representação (ver Féral, op. cit. p. 209), é questionável se é possível a um tipo de evento que se assume como teatro escapar da esfera da ficcionalidade (e, mesmo, até que ponto isso é desejável. Aqui talvez tivéssemos que retomar o texto de Ortega y Gasset e tentar descobrir o que pode ser considerado teatro hoje, o que é que o caracteriza, com suas fronteiras tão dilatadas e esgarçadas). E, escapando da ficção, deixar de ser representação e ainda assim continuar sendo teatro.

⁴ A título de exemplo, podemos citar a performance de Tcheching Hsich, realizada entre 1978 e 79, na qual o performer “construiu uma cela de prisão em seu apartamento/stúdio, trancou-se nela por um ano (365 dias e noites) e não leu, não falou, não escutou 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 visita pública de três em três semanas, num total de 18 vezes ao longo do ano” (Fabiao, 2008, p. 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, p. 149).

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
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- 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.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Martins Fontes: São Paulo, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 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.