

SILVA, Daniel Furtado Simões. Terceiro Sinal: irrupção do real e performatividade. Pelotas: UFPEL; Professor Assistente. UFMG; Doutorando; Professor Orientador: Antônio Hildebrando. Encenador, Ator e Iluminador.

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o tensionamento entre o universo ficcional proposto pela situação de representação que o espetáculo institui e a realidade dos fatos apresentados em cena, com constantes referências a pessoas e fatos ocorridos e seu surgimento em cena na forma de imagens virtuais. A desestabilização ocorrida nesse processo se dá tanto ao nível da percepção como da atuação, em que o ator se vê diante da “irrealidade” de seu gesto sendo duplicada e comentada pela sua própria atuação no aqui/agora do espetáculo.

Palavras-chave: Performatividade. Real. Contrato de Ficção.

ABSTRACT

I propose in this article a reflection on the tensioning between fictional' universe proposed by the situation of representation that the spectacle institutes and the reality of the facts presented in scene, with constant references to occurred people and facts and their emergence in scene in the form of virtual images. The destabilization that occurred in this process is both at the level of the perception as the acting, where the actor if finds himself on the face of “irreality” of his gesture being duplicate and commented by its own performance in spectacles' here/now.

Keywords: Performatividade. Real. Fiction Contract.

Em palestra realizada no VI Congresso da Abrace (*O real na Arte – a estética do choque*), a pesquisadora canadense Josette Féral discutiu questões relacionadas ao limite da arte, a não exclusão entre real e ficção e o equilíbrio e complementaridade entre esses dois princípios que caracterizam parte da produção teatral contemporânea. Falando do surgimento do real em cena, Féral lembrou que a cena teatral sempre oscilou entre o real e o ficcional, o imediato e o mediado sem que, no entanto, houvesse uma exclusão de qualquer um deles, havendo, antes, uma complementaridade entre esses princípios.

Encontramos na peça *Terceiro Sinal*, texto do jornalista e dramaturgo paulista Otávio Frias Filho¹, um permanente jogo entre a ficção e a realidade, um

¹ O livro intitulado *Queda Livre – Ensaios de Risco* traz sete ensaios nos quais o autor descreve experiências a que se submeteu, nas quais explorava seus limites, colocando-se em situações de “risco” ou radicais. Assim, ao longo do livro sucedem-se um salto de paraquedas, uma viagem ao templo do Santo Daime em Mapiá, no Acre, uma viagem de submarino, a experiência como ator no espetáculo do Oficina, a peregrinação até Santiago de Compostela, enfrentando 750 quilômetros de caminhada no norte da Espanha, uma investigação no mundo do sexo, do suingue e do sadomasoquismo (virtual ou não), e um trabalho de um ano como voluntário do CVV. A peça, uma montagem da Companhia BR 116, estreou em 2010 com direção de Ricardo Bittencourt e atuação de Bete Coelho.

tensionamento entre a dimensão ficcional concretizada pela encenação e a realidade vivida pelo autor e interpretada em cena pela atriz Bete Coelho, que protagoniza a montagem. A encenação, de Ricardo Bittencourt, traz para a cena o relato de Frias sobre suas sensações, impasses e angústias quando interpretou o papel de “Caveirinha”, personagem da peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, na encenação do Teatro Oficina Usina-Uzona em 2000, com direção de José Celso Martinez Correa. Ao meio do espetáculo uma interessante duplicação acontece no palco: a atriz, personificada como o autor (nas vestes de ator) às voltas com a problemática de criar e viver em cena o personagem da peça de Nelson Rodrigues, é secundada pelas imagens reais de Otávio Frias Filho desempenhando o papel de *Caveirinha* na montagem do Oficina.

Uma das questões recorrentes à encenação contemporânea é o seu caráter autobiográfico e a ampliação imagética do corpo por meio de recursos tecnológicos (ARAÚJO, 2008). Estes elementos trazem questões como a não-representação, a negação da narrativa e o questionamento da ilusão para a cena. Se em *Terceiro Sinal* a encenação inicialmente se apresenta como portadora dos signos tradicionais do teatro (a representação, a narrativa, a instituição de um aqui/agora ficcional), aos poucos esse caráter é desestabilizado. O surgimento de elementos biográficos, tornados aparentes pela frequente referência a pessoas conhecidas do meio artístico (Gerald Thomas, Marcelo Drummond, Bete Coelho, Zé Celso, Antunes Filho) não apenas traz um viés de realidade para a encenação, mas torna instável a noção de ficcionalidade que acompanha a cena teatral, como discutiremos adiante. No que se refere à ampliação imagética do corpo, o que vemos aqui é uma duplicação do espaço da cena, uma vez que as imagens do Teatro Oficina secundam as ações executadas em cena e reenviam ao espaço ficcional criado pela encenação.

Dessa forma, as projeções não apenas fornecem um caráter metalinguístico ao espetáculo (como, de resto, o próprio texto, que versa sobre os desafios de construir um personagem teatral do ponto de vista do ator); ao atualizar e trazer para o palco a memória imagética da encenação do Oficina, cria um duplo do que está sendo posto em cena pela encenação de Ricardo Bittencourt. A cena, ao mesmo tempo em que recria o momento original da montagem de 2000, cita-o, replicando-o e criando um jogo de duplos e espelhos, em que o aqui/agora ficcional da encenação é contraposto ao real histórico da imagem projetada. Percebemos uma desestabilização do espaço da encenação, ao ser duplicado nas imagens projetadas do Teatro Oficina. O espaço concreto da cena é não apenas secundado pelo espaço virtual da imagem, mas este último se afigura enquanto um lugar concreto e real, enquanto o palco onde ocorre a ação assume contornos de uma virtualidade.

Se, durante a apresentação de *Terceiro Sinal*, não há uma abolição propriamente dita do *contrato de ficção* estabelecido pelo evento teatral, esta situação fica desestabilizada. Há uma mudança de registro na óptica do espectador quando surgem em cena as imagens da encenação do Oficina. Como diz Féral na conferência citada, “a cena perde, de súbito, seu jogo de ilusão, o parecer, o *como se*, e o espectador se encontram face a face com o

real que surgiu em um lugar que ele não esperava”. Essa ruptura ou fracionamento da ordem da representação se dá enquanto recepção, e ao mesmo tempo ela é mantida em suspenso, pois a cena que ocorre no palco, o texto e a realização das ações pela atriz não se interrompem, criando essa duplicidade à qual nos referimos.

Dessa forma, há um permanente tensionamento entre o aqui e agora da encenação que se desenrola diante de nossos olhos e se afigura como ficcional, e o aqui agora da encenação do Oficina, que se apresenta ao mesmo tempo como virtual e real. As ações criadas pela atriz, em cena, tanto se referem ao universo ficcional criado pela encenação da peça *Terceiro Sinal*, quanto, em vários momentos, à encenação de *Boca de Ouro*. Por se referirem a um evento real, acontecido, as imagens projetadas do espetáculo já ocorrido assumem aspectos de realidade e concretude, enquanto as ações realizadas pela atriz em cena, por se referirem a uma ficcionalidade, aparecem-nos como uma duplicação e uma referência das primeiras, quase como virtuais. Otávio Frias Filho descreve assim o início do espetáculo *Boca de Ouro*:

Descemos um a um, gingando pela escada em forma de caracol, até o sol de meio-dia que dardejava em todo o corredor do palco. [...] Embora ciente de que estava sambando que nem um dinamarquês, entrava naquilo que Stanislavski chamou de *solidão em público*, sentindo-me exposto e protegido ao mesmo tempo (FILHO, 2004, p. 94).

Este texto é precedido da ação dos contrarregras, que demarcam com fita vermelha no palco uma espécie de passarela, simulacro da passarela original do Oficina. A ação de “sambar como um dinamarquês” performada pela atriz não só nesse momento, desrealiza a ação, tornando-a um signo. A protagonista do espetáculo, Bete Coelho, também se vê enredada nesse jogo de duplos e espelhos: o texto faz referências a peças dirigidas por Gerald Thomas (a Trilogia Kafka) protagonizadas por ela², que são secundadas por imagens das encenações. Assim, há um jogo duplo (ou triplo): o personagem faz referências à atriz, que no caso é a mesma que encarna e dá vida ao personagem, e se vê duplicada na cena do espetáculo de Thomas, de certa forma reproduzindo o mesmo jogo ocorrido antes entre o personagem e a imagem de Frias/Caveirinha.

O ato de colocar a ficção face a face com o real implica uma diminuição da distância entre eles, a performatividade da ação encenada levando a uma quebra do “contrato de ficção” estabelecido com o espectador, que tem o seu senso de percepção entre real e ficcional constantemente abalado, levando a uma mudança no próprio registro da percepção. Em entrevista concedida a Leandro Acácio e Júlia Guimarães, Féral ressalta que “o fato de colocar hoje o real em cena surge para provocar o espectador, suscitá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma” (ACÁCIO e GUIMARÃES, 2011, p. 182). Ora, essa transformação da relação com o espectador é um dos pontos-chave,

² O texto de Frias, que é parcialmente reproduzido no espetáculo, diz assim: “Assisti a *Um processo*, a peça central da *Trilogia*, e continuei indo nas noites seguintes para rever o espetáculo desde a plateia elevada, que ficava vazia e onde eu não era percebido. (...) Mas o foco da montagem era a performance de Bete Coelho, atriz até então quase desconhecida, que reunia o domínio da lamentação trágica com a condensação teatral do cinema mudo, de onde extraiu um aspecto *chapliniano* para o seu Joseph K.” (FILHO, 2004, p. 114).

da própria encenação performativa, que abala, mas não chega a negar o estatuto de ficção que a cena teatral apresenta.

Na própria encenação de *O Terceiro Sinal* encontramos várias outras tentativas de quebrar ou escapar da representação. Além da presença dos contrarregas e do diretor — uma pessoa (no caso, o próprio diretor da peça, Ricardo Bittencourt) que, sentada em uma das coxias³, sopra o texto e dá instruções à atriz —, a certa altura da encenação a atriz “interrompe” a representação: abandonando a voz impostada que remetia a um tom masculino, ela pede um copo-d’água, questiona com o diretor a qualidade de sua performance, tira o paletó etc. Após essa pausa, “retoma” o personagem, reassumindo o corpo e a voz construídos, retomando a partitura feita para o personagem, e continua o espetáculo. Essa quebra com a figuração, uma espécie de *desinstauração* de “universos fictícios sustentados pela presença de personagens estruturados preferencialmente como indivíduos”, traz para a cena uma realidade que, mesmo que sujeita ao enquadramento do evento ficcional (no caso, a peça *O Terceiro Sinal*), rompe com as suas margens, abala suas fronteiras.

Essas *irrupções do real*, como as designei no título do artigo, trazem à baila de forma concreta a mudança no registro de percepção por parte do espectador que a encenação performativa propõe e estimula. A noção de performatividade, como pondera Féral, valoriza a ação em si, “mais que seu sentido de representação, no sentido mimético do termo” (FÉRAL, 2008, p. 201). A incorporação desses elementos performativos ao espetáculo teatral vem ampliando e diluindo suas fronteiras: uma vez que a performance, por princípio, recusa a representação, a narratividade e a organização simbólica que são características do fenômeno teatral e constituem-se, de certa forma, condições da teatralidade (FÉRAL, 1985), a assimilação, por parte da encenação contemporânea, desses elementos termina por abalar as fronteiras do que normalmente se entende por teatro, ampliando as possibilidades de construção da cena e levando, especialmente por parte dos diretores e dos teóricos que refletem sobre a linguagem e o fazer teatral, a uma reflexão sobre seus limites e possibilidades.

O espectador, confrontado com essa cena instável e que lhe exige novos referenciais, torna-se cada vez mais coautor da obra. As encenações, como as performances, que são únicas⁴ e requisitam do espectador atitudes e posicionamentos distintos⁵, investem com uma frequência crescente numa

³ O cenário remete a uma caixa cênica, reproduzindo pernas semitransparentes (que podem ser devassadas através da intensidade da iluminação) e coxias.

⁴ Assim como nas performances, há uma crescente singularidade nas peças contemporâneas, nesse sentido da sua irreprodutibilidade: o texto da peça é o próprio texto cênico, ele é composto não só pelas falas, mas pelas ações executadas pelos atores, pelos elementos autobiográficos e pela incorporação do espaço cênico à criação de sentidos propostos pela encenação. Ela assume, assim, esse caráter de “evento único”, irreproduzível, que não pode ser refeito em outro lugar e com outros atores. A sua remontagem constitui-se, de fato, na criação de um novo evento, uma encenação diferente, com características próprias.

⁵ Eleonora Fabião observa que o espectador é um elemento fundamental na trama performativa, uma vez que é chamado a posicionar-se. Enumerando uma série de performances e elencando as possibilidades de atitude do espectador diante dessas obras, conclui: “São chamados que implicam não um ensaio psicológico de posicionamento, mas

nova disposição para o espectador, que precisa dar alguma resposta às provocações, jogos e armadilhas que este tipo de encenação propõe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**, in: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, n. 8, pp. 253-258. São Paulo: PPG Artes Cênicas – ECA/USP, 2008.

ACÁCIO, Leandro; GUIMARÃES, Júlia. **Entrevista com Josette Féral**, in: *Urdimento, Revista de Estudos em Artes cênicas*, n. 16, pp. 179-188. Florianópolis: UDESC/CEART, 2011.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. In: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, n. 8, pp. 235-246. São Paulo: PPG Artes Cênicas – ECA/USP, 2008.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**, in: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, n. 8, pp. 197-210. São Paulo: PPG Artes Cênicas – ECA/USP, 2008.

_____. **Performance et théâtralité: le sujet démystifié**, in: Féral, J., Savona, J. L. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montreal: HMH, 1985.

_____. **O real na Arte – a estética do choque**, palestra proferida no VI Congresso da ABRACE. São Paulo, 2010.

FILHO, Otávio Frias. **Queda livre – Ensaio de risco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

tomadas de posição imediatas. A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora” (FABIÃO, 2008, p. 243).