

DE TEORIA E SANGUE PEQUENAS FERIDAS ABERTAS

Mariana Simoni é doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio, professora do Departamento de Letras, PUC-Rio e pesquisadora do Programa de Auxílio ao Pós-Doutorado FAPERJ, com o projeto *Imaginação teórica nos estudos de literatura e na prática teatral contemporânea*. É atriz e tem interesse na investigação dos seguintes temas: teorias contemporâneas de literatura e de teatro; teatro alemão contemporâneo; performatividade, efeitos afetivos na produção teatral do presente.
E-mail: maiasimoni@gmail.com

Resumo

O artigo aborda o trabalho da performer espanhola Angelica Liddell a partir da ênfase sobre cruzamentos entre escrita de si, cena e teoria, desafiando concepções dicotômicas entre real e ficcional, explorando conceitos como performatividade e produção de presença.

Abstract

This paper approaches the work of the Spanish performer Angelica Liddell departing from the emphasis on crossings between writing of the self, scene and theory, and challenges dichotomic conceptions between the real and the fictional, thereby dealing with concepts as performativity and production of presence.

Texto para ser lido na presença de um pedaço de vidro bem pontiagudo.

Para evocar não a dor, mas a potência da dor. Porque a dor assim, não concreta, difusa e indeterminada remete ao seu próprio paroxismo – o extremo da dor como possibilidade e presença aqui.

Decidi começar a falar sobre a performer, atriz, dramaturga e poeta espanhola Angelica Liddell, a partir da dor, quando em uma entrevista ela declarou que o que esperava de uma obra de arte era que lhe doesse o estômago. E ao referir-se ao próprio trabalho disse que era exatamente isso que buscava provocar no espectador a partir da seguinte estratégia: exacerbação, sobre a cena, de extremos opostos, até a emergência do amoral. Com isso, levava o espectador a pensar sobre a própria ideia de moral.

Evoco, então, como filigrana, a autoconsciência de Angelica sobre o próprio trabalho e, mais especificamente, sobre a utilização de estratégias para provocar determinado efeito sobre o público, permitindo enfatizar determinada tendência em certos experimentos contemporâneos, de, em lugar de procurar extravasar estados internos subjetivos, considerar as expectativas recíprocas das partes envolvidas na situação comunicativa constituída por uma apresentação teatral. Minha hipótese é que estes experimentos se propõem a assumir, em cena, a autorreferencialidade constitutiva da situação comunicativa instaurada a partir da entrada do público, operando com um modelo de comunicação que inclui tanto a possibilidade de controle quanto a provocação de uma mudança no estado do outro. Esse argumento vai ser precisamente proveitoso para a reivindicação do aspecto performativo da comunicação teatral, bem como do elo indissociável entre teoria e prática.

O sociólogo alemão Niklas Luhmann chamou de *observador de segunda ordem*, uma categoria epistemológica condenada à autorreflexividade, que emerge em contraste com o sujeito puramente espiritual, constitutivo da observação de primeira ordem. A diferença entre ambos os graus de observação situa-se precisamente no fato de que

enquanto a observação de primeira ordem, a partir do Renascimento, impõe um distanciamento entre o sujeito da observação e o objeto, provocando uma descontinuidade com o modo medieval de apropriação do mundo, a observação de segunda ordem implica a indissociação do corpo do observador no ato de observar, ou seja, além da apreensão do mundo pelos conceitos, inclui também uma percepção pelos sentidos (Luhmann, 1995).

Mais do que suas performances isoladas, o que tem me interessado no trabalho de Liddell é a maneira como se conectam com seu blog *solamentefotos*, em que ela posta autorretratos realizados em quartos de hotéis por ocasião de suas viagens para apresentar seu trabalho em diferentes cidades do mundo, assim como fragmentos de textos teóricos ou poéticos, músicas, etc. A sensação de continuidade de sua persona na internet, a mesma persona que vimos se apresentar em cena conecta-se à autorreflexividade constitutiva da própria ideia de autorretrato, assim como pela autoria conceitual da combinação de todos aqueles fragmentos textuais e sonoros com as fotografias de si.

Em *Veneza*, bem como ao longo de muitas de suas apresentações, Angelica Liddell faz em si mesma pequenos cortes com gilete. Toca violoncello, faz musculação ao mesmo tempo que se empanturra com enormes pedaços de bolo. Em muitas vezes, torna-se difícil para o espectador permanecer na sala, alguns de fato se vão. Frases, cujos significados são absolutamente brutais, se proferem contra o pano de fundo da leveza de canções e contextos pop. Esta apresentação específica, ou melhor, este *ato*, consistia na exposição de trechos de um diário iniciado após uma dolorosa ruptura amorosa como estratégia de sobrevivência, como marco emblemático de uma escolha pela vida acompanhado por uma viagem à Veneza.

Em seu olhar sobre o trabalho de Liddell, a diretora e teórica do teatro espanhola Cristina Vinuesa enfatiza a junção cênica de diferentes gêneros e materiais utilizados, culminando no que ela chama de “cross over caleidoscópico performativo” (Vinuesa, 2012, texto inédito). Vinuesa retoma as ideias de “autoexperimentação” e “cerimônia” propostas originalmente pelo teórico francês Christophe Bident em sua análise da obra de Liddell. Segundo a própria Liddell, a postura sacrificial do corpo em seu processo criativo em nada se identifica com o masoquismo: trata-se, antes, de assumir o risco como possibilidade artística para afetar e ser afetado, para transformar. O esgarçamento de fronteiras entre real e ficcional, tanto no que se refere ao tratamento de temas de sua própria vida quanto à proposta de risco físico em cena, acusa a contaminação entre performance e teatro.

Michel Leiris, no ensaio introdutório “Da literatura como tauromaquia”, que acompanha seu livro *L'Âge d'homme* (A idade viril), publicado em sua versão original em 1946, havia comparado sua escrita confessional ao ofício do toureiro, caracterizado como “matador que corre perigo em nome da oportunidade de ser mais brilhante do que nunca, e mostra toda a qualidade de seu estilo no instante em que é mais ameaçado”

(Leiris, 2003, p.18). Enquanto a regra da escrita confessional se caracteriza pelo compromisso em dizer a verdade, a regra a que o toureiro obedece traduz-se pelo compromisso em colocar seu corpo durante um tempo considerável ao alcance dos chifres. O paralelo entre ambas as atividades, para Leiris, surge, então, a partir de um critério de observância de regras, as quais teriam em comum certa exigência de exposição. No entanto, paradoxalmente, ele admite que “no fundo de toda confissão há o desejo de ser absolvido” (p.18). Esta sua afirmação é o que permite que ele conclua que o escritor pode se deixar levar pelo desejo de seduzir o leitor, e que um tal desejo o afastaria de uma suposta verdade documental, levando-o a ocultar “fatos” ou a modificá-los em nome de critérios estéticos. Precisamente esta conclusão opera como estratégia de construção da ameaça. Ou seja: a tentativa de falar de si mesmo com o máximo de lucidez e sinceridade estaria permanentemente ameaçada pela vontade de encantamento do leitor.

A teórica do teatro canadense Josette Féral aponta como traço distintivo do teatro performativo exatamente a disposição ao risco, vinculada à ênfase sobre o investimento corporal do ator em cena. Féral contrasta de maneira não dicotômica a noção de performatividade com a de teatralidade – esta última mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica, que depende do olhar oscilante do espectador para tomar consistência – a partir das três conotações conferidas por Richard Schechner para o verbo *performar* na língua inglesa: de acordo com a primeira delas, *to perform* equivale a ser (*being*), viver, se comportar; conforme a segunda, este verbo corresponde a fazer (*doing*), atividade de tudo que existe. E, por fim, sob a perspectiva da terceira conotação, *to perform* refere-se a mostrar o fazer (*showing doing*). Este último sentido identifica-se, nesta ótica, com a base da teatralidade. Sob esta perspectiva, então, a noção de performar conecta-se em inglês diretamente à performatividade, muito mais que à ideia de teatralidade, diferentemente da língua francesa, em que *to perform* se traduz como *représenter*. Neste contexto, todas aquelas acepções para a palavra performar, disponíveis na língua inglesa, vinculam-se de maneira direta a ações que estão em jogo interagindo de maneira não excludente no processo cênico. Féral esclarece ainda que esse fazer está presente em toda forma teatral que ocorre em cena. A diferença, entretanto, é que no que ela chama de *teatro performativo*, o fazer é enfatizado, explicitado como elemento primordial (Féral, 2008, p.201). Neste sentido, à medida que o teatro performativo incorpora também a dimensão do *mostrar o fazer*, de alguma maneira, a teatralidade não está excluída desse processo:

No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), 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. (p.201).

A autora caracteriza, assim, o teatro performativo a partir de dois aspectos fundamentais. O primeiro, então, associado à ação de mostrar a execução de uma ação e o segundo vinculado ao que chama de *evenementialité*, i.e., pelo fato de tais ações não serem classificáveis nem de verdadeiras, nem de falsas, uma vez que elas simplesmente ocorrem¹. A noção de *evenementialité* conecta-se à descrição de eventos constituída por cada produção singular de ação durante uma apresentação teatral, muito mais que à concepção da própria apresentação como unidade eventual². Esta concepção de evento, característica fundamental da performance de que se apropria o teatro performativo, vincula-se tanto à ênfase sobre o processo e à situação em detrimento do resultado final, quanto sobre o aspecto lúdico da própria situação interativa envolvendo performers e espectadores enquanto participantes do evento (p.203).

Sob este aspecto, na inter-relação que conecta o artista com seu próprio corpo, com os outros e os objetos, observa-se um investimento de si, uma presença fortemente afirmada – não uma intensidade energética, como em Grotowski, mas um engajamento total envolvendo mesmo o seu esgotamento físico e a abertura para o risco de performar (p.207). Neste sentido, Féral caracteriza ainda o teatro performativo não apenas a partir de uma escritura cênica não hierárquica, mas a partir da própria operação de desconstrução dos modelos de realidade, e os signos e sentidos por ele vinculados. Tal desconstrução implica um jogo com a instabilidade e a fluidez dos signos, “forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética”. (p.202).

A abordagem dos cruzamentos entre teatro e performance visa enfatizar, em determinadas manifestações teatrais atuais, a inscrição e explicitação de certa performatividade cênica no sentido da proximidade entre ator e performer, a ênfase tanto sobre a situação cênica em detrimento dos jogos ficcionais, quanto sobre a imagem e a ação em detrimento do texto, e o apelo à receptividade do espectador e a mobilizações perceptivas. No que se refere à questão específica sobre a percepção, Féral esclarece que, no teatro performativo, nem sempre o modo perceptivo implica uma absorção total, tendo o espectador a opção de se manter distanciado – no entanto, essas formas performativas tocam mais que outras a sensibilidade sensorial, impondo um diálogo com o corpo, com a própria matéria. A atenção do espectador volta-se, pois, para a execução mesma do gesto, sendo as competências técnicas dos atores colocadas em evidência antes mesmo do *récit*. Sob este aspecto, configura-se a ênfase sobre a própria execução de uma ação sobre a cena (p.209).

Em sua formulação de uma “estética do performativo”, a teórica do teatro alemã Erika Fischer-Lichte, enfatiza tanto a interatividade entre ator e espectador quanto a inscrição de uma situação de oscilação pelo próprio acontecimento teatral. Sob esta perspectiva, uma apresentação cênica emerge a partir da copresença física entre atores e espectadores em relação interativa. As ações e reações dos atores afetam os

espectadores e vice-versa, ou seja, os atores não são reduzidos a objetos da observação dos espectadores e são, sim, afetados por suas reações:

Os espectadores já não são considerados observadores distantes ou próximos das ações que realizam os atores sobre o palco e a que eles, espectadores, com base em suas observações, atribuem determinados significados, como intelectuais decifreadores das mensagens formuladas a partir das ações dos atores. Não estamos diante de uma relação entre sujeito e objeto (...) (Fischer-Lichte, 2004, p. 32, tradução minha)

A autora pontua ainda que a performatividade implica a desestabilização de pares conceituais utilizados na vida cotidiana como redutores de complexidade e reguladores do comportamento social, a partir do posicionamento do espectador em um lugar de decisão oscilante entre pressupostos éticos e estéticos. A ênfase sobre a ação do espectador se coloca, pois, ainda que o espectador decida não agir.

No caso de Angelica, o espectador se vê confrontado com o próprio voyeurismo – já que a legitimação da performer na esfera artística contemporânea é inquestionável – e com a impossibilidade de interromper as autolesões a que testemunha. As feridas de Liddell são apresentadas de maneira extremamente estética, indicando que existe um roteiro maior de que fazem parte. A performer não se apresenta diante dos espectadores como um indivíduo que precisa ser salvo no momento atual da performance, mas a intensa tristeza e melancolia produzidas como efeito de suas apresentações, aliadas às fotos e aos textos postados em seu blog autobiográfico, atuam como potencializadores deste pedido de socorro, deslocado não apenas para a esfera da vida privada, como também para um espaço fluido e indeterminado em que se borram as fronteiras entre o real e o ficcional.

O diretor teatral alemão Frithwin Wagner-Lippok estabelece, em seu artigo “Realidades oscilantes. Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo” (2010), um paralelismo entre as relações do teatro pós-dramático e o teatro dramático, com as relações entre o teatro performativo e o teatro tradicional afeito a análises semióticas convencionais. A ruptura oferecida por determinadas formas teatrais contemporâneas, segundo ele, situa-se não apenas na troca de papéis de espectador para colaborador – proposta de certa forma já implícita na ideia de *Verfremdungseffekt*, de Brecht – mas, sobretudo na autoimplicação sentida pelo espectador e motivada pela própria encenação:

(...) o espectador experimenta inevitavelmente um conflito pessoal que o afeta e que implica uma tomada de decisões. Sair ou ficar? Responder ou calar? Intervir ou compartilhar a culpa por uma situação insuportável e irresponsável? Consentir que se tornem públicas certas coisas sobre si ou preferir o anonimato? O visitante (já que ‘espectador’ deixou de ser provavelmente o termo adequado) sempre dispõe de diferentes opções, mas não dispõe da seguinte: *não* assumir uma posição. (Wagner-Lippok, 2010).

Mas a partir de que moldura teórica podemos enxergar essas ações realizadas pela atriz/performer e pelos espectadores?

O conceito de performatividade constitui, pois, uma ferramenta importante, uma vez que se vincula aos efeitos concretos das palavras sobre o mundo, à ideia de que dizer é fazer, de que uma frase, um enunciado, conforme desenvolvido por John Austin, é ao mesmo tempo uma ação dentro de uma situação comunicativa específica. A partir desse contexto, uma frase, muito mais que expressar os estados internos do falante, cumpre uma ação com um objetivo determinado dentro daquele contexto comunicativo. Um exemplo disso é uma pesquisa feita por cientistas ingleses sobre os gritos das mulheres durante o sexo e também sobre a possibilidade de elas fingirem o orgasmo. Essa pesquisa concluiu que os gritos tinham objetivos concretos: indicar aos parceiros e parceiras as zonas erógenas – orientando se estavam no caminho certo ou errado – ou mesmo, deliberadamente, estimular a autoestima dos próprios parceiros (Brewer & Hendrie, 2010).

Outra ideia fundamental vinculada ao conceito de performatividade é a noção de certa coexistência simultânea e processual. Ao mesmo tempo que se diz algo, se faz algo. A ação é consumada à medida que as palavras vão sendo proferidas. Uma imagem para essa ideia é a fita de Möbius, em que é impossível distinguir dois lados puramente sem que um lado faça parte do outro. Essa questão é importante porque é dessa maneira que se pode conceber a relação entre teoria e prática teatral – de modo que seja impossível separá-las de modo extremo, uma sem a intervenção da outra (Simoni, 2011).

A noção de repetição também pode ser relacionada de maneira relevante ao conceito de performatividade. Se pensarmos a performatividade apenas como o fato de cumprir ações concretas com o discurso, os falantes e o próprio lugar da fala assumem um poder exacerbado. As ações, ao serem executadas por sujeitos, estariam vinculadas à ideia de poder e, portanto, de legitimação da existência da própria noção de sujeito. A ideia é que os enunciados constituem possibilidades inscritas socialmente e ao serem proferidos implicam repetição e atualização das normas sociais (Derrida, 1972).

Essa noção de repetição formulada originalmente por Jacques Derrida conecta-se com determinadas elaborações do teórico da literatura Sigfried Schmidt que propõe que qualquer ação (como por exemplo perceber, descrever, ponderar, ou mesmo tornar-se consciente de algo como algo particular) se produz sob a forma de uma suposição que, por sua vez, assume uma forma determinada para agentes sociais específicos. Fazer uma suposição particular equivale a executar distinções em uma situação concreta no tempo e no espaço. Isso significa que a realização de uma suposição configura-se como acontecimento inscrito em um contexto de suposições prévias, constituído de narrativas e memórias, ou seja, de experiências de vida anteriores colecionadas pelos próprios agentes, afetando suas experiências futuras na qualidade de expectativas. Sob este aspecto, uma suposição atual sempre é precedida por suposições prévias

(pressuposições), em uma relação pendular, mais ou menos consciente, que constitui contingência, à medida que exige seleção com referência a outras opções. E neste sentido, se pode identificar a mesma relação de complementaridade entre suposições e pressuposições, entre contingência e seleção (Schmidt, 2007).

O conceito de performatividade está implicado, pois, no pressuposto de outro modelo de comunicação, não mais baseado na ideia de que um emissor emite a um receptor uma mensagem a ser decodificada corretamente pelo seu destinatário. O conceito de performatividade pressupõe um modelo de comunicação em que o indivíduo não controla a comunicação, um modelo baseado na interação, na contingência e na autopoiese.

A exploração do conceito de performatividade permite, ainda, conferir visibilidade a efeitos de presença, segundo as elaborações teóricas de Hans Ulrich Gumbrecht. Por presença entende-se aquilo que escapa a uma apreensão conceitual, vinculando-se muito mais à percepção sensorial imediata. Enfatizando que ambos são simultaneamente constitutivos, Gumbrecht estabelece uma espécie de tipologia entre modos de apropriação do mundo, a partir de componentes de sentido e de presença, em diferentes manifestações culturais e em diferentes épocas históricas. Enquanto a Idade Média se identificaria muito mais com a produção de presença, por exemplo, a França do século XVII seria muito mais conectada à produção de sentido. As proposições de Gumbrecht que se arrisca a enfrentar tabus impostos contra perspectivas substancialistas, paradoxalmente afirmam a escolha de uma moldura teórica construtivista, enquanto catalisadora do desejo por presença. (Gumbrecht, 2001).

Estas últimas considerações sobre presença aparecem aqui conectadas de certa forma à performance porque é exatamente a partir deste vínculo que a *Performance Art* se aproxima do que Hans-Thies Lehmann chamou de *teatro pós-dramático*. O autor dedica uma parte de seu livro *Postdramatisches Theater*, originalmente publicado em 1999, à “presença da performance”, citando diretamente Gumbrecht, tanto em seu exemplo da eucaristia, em que o corpo e o sangue de Cristo não são representados pela hóstia e pelo vinho, mas sim, presentificados – quanto em sua comparação do teatro medieval com os acontecimentos esportivos, em que não se demanda primordialmente uma atitude racional e interpretativa do público, mas dele se esperam seus gestos interativos (Lehmann, 2007, p.235). Sob este enfoque, ao ressaltar a exploração da presença como traço da performance, Lehmann sugere uma aproximação entre performance e o *teatro pós-dramático* a partir da exploração estética de certo deslocamento do sentido para o sensorio:

(...) é o fenômeno das vozes vivas que manifesta mais diretamente a presença e o possível predomínio do sensorio no próprio sentido, bem como no cerne da situação teatral: *a co-presença de atores vivos*. (...) O espectador se encontra exposto à presença ‘destituída de sentido’ daquele falante como uma questão dirigida a ele, àquele olhar que se volta para ele como entidade corpórea. (Lehmann, 2007, p.256).

Além disso, ao propor o contraste entre a perspectiva de uma “transformação” da realidade, operada pelo teatro, e o ponto de vista de uma transformação do próprio corpo, uma “autotransformação”, típica da performance, Lehmann tenta situar o teatro pós-dramático em um espaço *entre*, no entrecruzamento das próprias fronteiras entre teatro e performance (p.227-228). Em sua perspectiva, um ator de teatro, em última instância, objetiva transformar uma situação e talvez até o público; enquanto o performer intenciona transformar a si mesmo. (p.229).

Em sua leitura de Lehmann, os teóricos alemães Gabriele Klein e Wolfgang Sting sintetizam, pois, esta aproximação entre teatro pós-dramático e performance a partir da ênfase sobre a presença corporal, a autoapresentação dos artistas, a encenação de autenticidade e a “produção de presença”, exatamente nos termos da elaboração teórica de Gumbrecht (Klein & Sting, 2005, p.13). Além disso, ao pontuarem como característica central da performance a reflexão sobre a medialidade do corpo a partir do paradoxo da tematização de uma presença construída sobre o próprio corpo, por parte dos atores, em contraste com a presença de uma imagem, de um som ou de uma construção arquitetônica, Klein e Sting, ainda a partir de Lehmann, também identificam a aproximação entre teatro pós-dramático e performance no que se refere à crítica da separação entre obra e processo criativo, sendo o teatro pós-dramático caracterizado justamente a partir da transformação de produto acabado “em processo, em ato e monumento da comunicação, em ‘Situation Theater’” – a situação concreta, muito mais que uma suposta causalidade textual, como contexto fundamental para a execução de ações sobre a cena (p.12).

Fischer-Lichte, que se destaca no cenário acadêmico alemão exatamente pela abordagem da performatividade no âmbito da teoria do teatro, diferencia, por sua vez, duas perspectivas a partir das quais se pode focar o fenômeno teatral: a semiótica, vinculada primordialmente à função referencial do teatro, ou seja, à produção de sentido acerca de personagens, ações, relações e situações; e a performativa, relacionada de maneira direta à sua própria função performativa, i.e., à produção de presença a partir da execução de ações por atores e espectadores na situação interativa constituída pela experiência teatral. Ambas as funções, para a autora, são simultaneamente constitutivas desta experiência, ainda que suas intensidades se alternem na grande parte das vezes, sendo a história do teatro europeu compreendida como “a história de um permanente deslocamento de influências entre a função referencial e a performativa”. (Fischer-Lichte, 2007). Sob este aspecto, Fischer-Lichte afirma que os significados somente são produzidos a partir da interação entre essas duas funções. O exemplo oferecido por ela é a presença de uma mesa no palco, que não necessariamente tem que ser interpretada como uma mesa, podendo ser recodificada como um barco, uma gruta, uma montanha: “a um objeto no palco no se pode atribuir por si só um significado, isto só ocorre no contexto dos processos performativos, em que é utilizado”. (Fischer-Lichte, 2007,

tradução minha). Seria interessante acrescentar, à luz das investigações propostas, que a presença da mesa, entretanto, poderia afetar ou não os espectadores de maneira mais imediata e independente de sua significação, simplesmente por sua materialidade visual e presença concreta.

A importância das contribuições de Fischer-Lichte reside na afirmação desta dependência da função performativa por parte da função referencial: “Os significados produzidos pelos espectadores enquanto jogam o jogo da representação, se constituem como resultados de jogadas determinadas e são utilizados como instrumento de jogo para as jogadas seguintes.” (Fischer-Lichte, 2007, tradução minha). E é exatamente neste aspecto que a autora mostra-se em sintonia com concepções da experiência teatral enfatizando o seu caráter interativo:

Já que a encenação representa uma forma particular de interação face a face, os processos da encenação e da percepção se implicam, pois, mutuamente. Juntos criam as regras do jogo, segundo as quais todos os participantes, atores e espectadores, jogam o jogo da representação. Deste modo, as condições da comunicação de uma representação teatral podem ser descritas e determinadas como as regras constitutivas de um jogo; um jogo no entanto, cujas regras em determinadas circunstâncias podem ser modificadas durante seu transcurso, e que permanece aberto a intervenções por parte dos atores e dos espectadores. As regras são válidas enquanto forem executadas. (Fischer-Lichte, 2007, tradução minha).

O que ocorre, no entanto, na perspectiva de Fischer-Lichte, é que as análises semióticas, na prática, não dão conta da interação entre significado e efeito, nem dos campos energéticos desenvolvidos entre atores e espectadores, concentrando sua atenção nos processos de formação de significados, independentemente da função performativa. A partir do exemplo da encenação de *Trainspotting*, por Frank Castorf em 1997, na Volksbühne, em Berlim, a autora destaca as seguintes questões que, segundo ela, não são possíveis de serem respondidas por uma análise semiótica tradicional:

Como descrever as relações entre estes discursos e ações, e o efeito que os mesmos produziam nos espectadores? Estava o efeito vinculado a um significado ou era a manifestação de uma pura reação corporal? Qual era a relação entre um significado possível e seu efeito? O que é que ocorreu aqui entre os atores e os espectadores? Até que ponto estavam afetados, ou inclusive transformados? Como podemos descrever e determinar a experiência estética provocada na e através da encenação? Se tratava de uma experiência puramente sensual?, e formavam parte dela os significados que o espectador associava a essas impressões sensuais? (Fischer-Lichte, 2007, tradução minha).

Mas até que ponto a exacerbação performativa de Liddell pode ser concebida ainda como um gesto radical? O que significa hoje uma performance radical e quais poderiam ser atualmente suas condições de possibilidade?

No livro *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard* (1999),

Baz Kershaw havia identificado como sociedades performativas, democracias modernas em sociedades altamente mediatizadas, em que o capitalismo coexiste com a própria democracia: “Nessas sociedades a performance tem ganhado um novo tipo de potência porque a democracia pluripartidária tece conflitos ideológicos visíveis na própria fabricação da sociedade”. (Kershaw, 1999, p.13, tradução minha). Nesta fabricação, a performance vincula-se, pois, à manutenção de processos políticos, culturais e de estruturas sociais, em cuja organização o mercado ocupa função central.

Apoiando-se, então, na tese de que até o advento de sociedades pós-industriais a maioria dos eventos sociais, à exceção do carnaval, não se realizavam como espetáculos públicos, e de que, no entanto, através da mídia, houve uma *eventização* das performances culturais – fazendo presente o fortalecimento do performativo em todos os domínios da sociedade: economia, política, ciência, cultura, esporte, etc – Klein e Sting exploram a ideia de *performative turn*, sobretudo, através do exemplo da espetacularização do esporte – em referência direta ao livro de Gumbrecht, *Lob des Sports* [Elogio do esporte] (2005) – aludindo a um aumento crescente da significação social de eventos esportivos, a partir da revalorização de estrelas do esporte como verdadeiras estrelas da mídia, da proeminência de jornalistas esportivos cada vez mais dispostos ao risco, e da força simbólica da vitória e da derrota em campeonatos esportivos, mobilizando toda uma seleção nacional (p.11).

Na investigação das possibilidades do *radical* na performance contemporânea – e, em sua ótica, isso significa dizer: do final da década de 1990 – Kershaw deixa claro o seu intento de não cair em armadilhas dicotômicas com relação ao conceito de pós-modernismo, em termos de ruptura ou descontinuidade no que se refere ao modernismo. No âmbito do meio acadêmico britânico, em que, segundo o próprio Kershaw, escrever sobre performance implica posicionar-se em uma das extremidades polares, ou contra ou a favor do pós-modernismo, sua proposta se concretiza como tentativa de enxergar a complexidade da relação entre moderno e pós-moderno, bem como o caráter ficcional destes rótulos. Não se pode deixar, no entanto, de sublinhar o esforço de relativização de sua própria moldura teórica, composta, de maneira declarada, não apenas por Baudrillard como anunciado no subtítulo, mas também por Fredric Jameson, conhecidos críticos do pós-modernismo. Esta relativização identifica-se exatamente em sua busca pelo radical nas performances do final da década de 1990, propósito que Jameson provavelmente consideraria pouco fértil. Sob este mesmo enfoque, se pode perceber, em sua argumentação, o contraste entre o lugar comprometido ocupado pelo teatro nas sociedades pós-industriais e o potencial transgressor e radical oferecido pela performance.

Segundo Kershaw, seu argumento funda-se exatamente na conversão de contradições em paradoxos. Sua proposta de performance radical se identifica, de um lado, de certa maneira, com a antiga noção de *teatro político*, contraditoriamente não mais possível na contemporaneidade se concebida em termos idênticos aos de antes do

colapso do mundo comunista, uma vez que conectada a uma função persuasiva comprometida com a conscientização política do espectador, objetivando a sua tomada de partido a favor de um ideário político predeterminado, em defesa de uma classe dominada, em certos momentos identificada com os anseios da classe operária. E é sob esta perspectiva que se pode ler o subtítulo de seu livro (*Between Brecht and Baudrillard*) também como *entre modernismo e pós-modernismo*, uma tentativa de conceber ambos os termos de maneira relacional, a partir da ideia de que o radicalismo das transformações motivadas por Brecht ao mesmo tempo que se pode inscrever, a partir de sua ótica, em um contexto modernista pode propiciar também um radicalismo extremamente eficaz para uma perspectiva pós-moderna. Sua proposta de radicalismo localiza-se, então, nas performances situadas *além* do teatro, inclusive de suas fronteiras físicas, no sentido de que, nesta ótica, a banalização do político na contemporaneidade, quando situada dentro do espaço teatral, anularia seu potencial radical.

Contra as críticas que acusam o teatro pós-dramático e a performance contemporânea, por posturas supostamente apolíticas, Hans-Thies Lehmann argumenta em seu livro *Escritura política no texto teatral*, publicado originalmente em 2002, com o título *Das politische Schreiben*, que um teatro político não é aquele que apresenta conteúdos políticos, mas sim, “um teatro que incorpore um relacionamento genuíno com o que é político”. (Lehmann, 2009, p.5). Em sua ótica, o teatro pós-dramático oferece, sim, possibilidades políticas tanto à medida que desloca a percepção do espectador da sequência de ver e ouvir para o aspecto situativo (p.6) quanto no sentido de “interrupção”. (p.8). A ideia de ruptura pode se religar não apenas com pressupostos das vanguardas históricas como da *Performance Art*, que promove um rompimento com as regularidades do cotidiano e da ideia à primeira vista paradoxal, de que “o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político”. (p.8). Sob este aspecto, Lehmann situa o efeito político do teatro em um campo involuntário, além das intenções.

Volto às pequenas feridas com gilete. E a seus múltiplos sangramentos. Um pequeno corte com gilete não provoca dor. A repulsão e atração deste gesto para o observador não é a identificação subjetiva com um suposto estado interno de dor, mas sim o testemunho do rompimento da pele, a confirmação do esgarçamento da carne pela materialidade do sangue que escorre. E a repetição deste gesto mudo, sem dor, em contraste com seus minúsculos focos vermelhos, indica a auto-observação e autorreflexividade de um corpo que pensa a si mesmo ao ser um corpo.

Notas

1. “As play acts, performative are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen” disse Schechner (2002, p. 127).
2. Esta noção pode ser associada também à eventização praticada pelos novos historiadores que conferiram o caráter de evento não mais aos grandes feitos históricos – como fazia a *histoire événementielle* – discursiva e narrativamente construídos, mas a acontecimentos singulares, locais,

anônimos, justamente a partir da própria explicitação do gesto construtivo da elaboração do discurso historiográfico.

Referências Bibliográficas

- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BIDENT Christophe. Et le théâtre devint postdramatique: histoire d'une illusion, nº194, **Théâtre/Public**, Paris, 2009.
- BREWER, Gayle e Colin Hendrie. Evidence to suggest that copulatory vocalizations in women are not a reflexive consequence of orgasme. **Archives of Sexual Behavior**, 2010.
- DERRIDA, Jacques. Signature événement contexte. **Marges de la philosophie**. Paris: Minuit, 1972, p.367-393.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008, p.197-210.
- FISCHER-LICHTE, Erika. La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura. **Indagación. Revista del Centro Nacional de Investigaciones**, La Habana, 2007, n.12/13. <https://segue.middlebury.edu/.../PerformanceFischer-Lichte.pdf>
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetik des Performativen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação, **Palavra**, Rio de Janeiro, n. 7, p.10-19, 2001.
- KERSHAW, Baz. **The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard**. London/New York: Routledge, 1999.
- KLEIN, Gabriele e Wolfgang Sting. (eds.). **Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2005.
- LEIRIS, Michel. **A idade viril**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. **A escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LUHMANN, Niklas. **Social Systems**. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- SCHMIDT, Siegfried J. **Histories&Discourses: Rewriting Constructivism**. Charlottesville: Imprint Academic, 2007.
- SIMONI, Mariana. **Acentos performativos na experiência teatral contemporânea: Um diálogo construtivista com René Pollesch**. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, PUC-Rio, 2011.
- VINUESA, Cristina. Liddell et Folguera: écritures mutantes et scène périssable. **Incertains Regards – Les figures du désordre sur la scène contemporaine**. Presses Universitaires de Provence (PUP), 2012 (inédito).
- WAGNER-LIPPOK, Frithwin. Realidades oscilantes. Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo. **O Percevejo Online**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Rio de Janeiro, v.2, n.2, 2010.