

**PISTAS PARA A PERFORMATIVIDADE NO ESPECTADOR****CLUES FOR THE PERFORMATIVITY IN THE SPECTATOR****Cristóvão de Oliveira Carraro**

cristovao.oliveira@unespar.edu.br

Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/Campus de Curitiba II

**Resumo:**

Levantando alguns pressupostos que contribuam para identificar aspectos performativos no espectador, este artigo faz um sobrevoo sobre as noções de simulação e simulacro apresentadas por Schechner (2013), conduzindo a determinadas pistas que se cruzam em exemplos que circunscrevem comportamentos e experiências que ajudam a elaborar algumas reflexões inerentes à representação da vida e à experiência do real. A desconstrução do real e seus deslocamentos para uma instância artística tem sido verificada com mais relevo nas últimas décadas, mas é um caminho que vem sendo trilhado há mais tempo e continua a evoluir. A aproximação com o real e a representação da realidade forjam um binômio que ressalta procedimentos performativos aplicados à cena teatral contemporânea. Passando por conceitos como Arte Relacional, Performatividade e o teatro como experiência pública, a discussão encerra com a descrição de um projeto de montagem em andamento que revisita inúmeras das camadas aqui dispostas.

**Palavras-chave:** Arte Relacional, Cena Performativa, Poética da Cena.**Abstract:**

Seeking to raise some assumptions that contribute to identify performative aspects in the viewer, this article takes a look at the notions of simulation and simulacrum presented by Schechner (2013), leading to certain clues that intersect with examples that circumscribe behaviors and experiences that help to elaborate some reflections inherent to the representation of life and the experience of the real. The deconstruction of the real and its displacements to an artistic instance has been verified with more emphasis in the last decades, but it is a path that has been followed for a longer time and continues to evolve. The approximation with the real and the representation of reality forge a binomial that highlights performative procedures applied to the contemporary theatrical scene. Going through concepts such as Relational Art, Performativity and theater as a public experience, the discussion ends with the description of an assembly project in progress that revisits countless layers here.

**Keywords:** Relational Art, Performative Scene, Poetics of the Scene.

Em 1996, quando ainda eram precisos um modem e uma conexão a cabo para usar a internet, uma mulher norte-americana transformou as mídias sociais de forma incontestável. Jennifer Ringley, de 20 anos de idade – à época uma jovem universitária da Dickinson College, de Harrisburg, na Pensilvânia (EUA) – usou sua *webcam* para algo além de simplesmente conversar com amigos e

parentes: começou a transmitir seu cotidiano 24 horas por dia em sua página na internet, na qual usuários precisavam se inscrever para assistir. Assim, o site *JenniCam* se popularizou e alcançou inacreditáveis 4 milhões de usuários, algo impressionante especialmente se considerarmos que Jennifer não é artista: “estou aqui simplesmente sendo eu mesma”, disse ela<sup>1</sup>. O auge de *JenniCam* foi quando, em 2003, ela fez sexo com o noivo de uma amiga que a assistia ao vivo. Dividindo a opinião pública, Jennifer Ringley afirmava que estava on-line sendo apenas ela mesma. A polêmica residia no fato de que muitos custaram a acreditar que ela não estivesse fazendo aquilo por audiência.

“A emoção do real”, como preconiza Schechner em *Performance Studies* (2013, p. 127), trouxe novos contornos para a forma como as pessoas se relacionam com a internet, a televisão e até o teatro. A fronteira entre realidade e ficção foi-se apagando cada vez mais, à medida que a indústria midiática passou a explorar tais camadas de “vida real” em suas produções. O inexorável alcance das mídias sobre determinadas camadas da população, fez ascender ainda mais a curva tecnológica que não para de se desenvolver. Convertidas em “histórias fragmentadas e dramas compactados” (SCHECHNER, 2013, p. 131) algumas narrativas catalisaram grandes transformações.

É o caso de Kaycee Nicole Swenson, da cidade de Peabody, Kansas (EUA). Aluna brilhante e promissora jogadora do time de basquete da escola, Kaycee foi acometida por leucemia aos 17 anos de idade. Sem esmorecer, resolveu publicar diariamente, em seu blog pessoal, o cotidiano de seu enfrentamento contra o câncer. Transmitindo uma atitude positiva sobre a doença, a garota conseguiu se conectar com milhares de pessoas que estavam passando por alguma situação similar. “Muitos pareciam conhecê-la e alguns conversavam com ela regularmente por telefone. Alguns enviaram presentes para ela. Outros com câncer falaram dela como uma inspiração. [...] Centenas de pessoas [...] foram esmagadas pela notícia de sua morte” (HAFNER *apud* SCHECHNER, 2013, p. 134).

A morte de Kaycee, em 14 de maio de 2001, causou comoção nacional. Mas a surpresa maior foi quando, dias depois, sua mãe Debbie Swenson – uma dona de casa de 40 anos de idade – veio a público admitir que Kaycee era, na verdade, uma personagem que ela criou. A criação de Debbie foi

---

<sup>1</sup> Mais informações a respeito podem ser encontradas em: <https://www.bbc.com/news/magazine-37681006>. Acessado em 04/12/2019.

tão convincente que as pessoas que acompanharam a luta de Kaycee contra a leucemia custaram a acreditar que se tratava tão somente de uma persona.

Imitar algo que acontece na vida real corrobora a implacável influência das mídias sobre as massas, alienadas no desejo cada vez mais crescente por essa representação de uma realidade que é, na verdade, errônea.

Tal é a acepção de simulacro postulada pelo filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007) à qual Richard Schechner (2013) recorreu para tratar dos aspectos performativos da simulação. Entendendo que um simulacro é a imitação de algo que engana por transmitir determinada coisa que é tratada como real, podemos elucubrar sobre algumas camadas de representação inerentes à cena teatral contemporânea no que toca um interesse específico quando se trata da implosão entre o real e o ficcional: pensar a performatividade do espectador do ponto de vista de sua relação com a cena.

Esta não é, contudo, uma abordagem nova.

[...] Mesmo antes da década de 1960, muitos artistas e teóricos ficaram fascinados com as distinções em colapso entre “ficção” e “realidade”. Certos trabalhos artísticos exploraram e ajudaram a provocar a erosão da fronteira real-ficcional. De Luigi Pirandello e Nikolai Evreinov a John Cage, Allan Kaprow e muitos artistas performáticos de hoje, essa interação de realidades tornou-se cada vez mais um tema central em *performance art*, cinema e TV, internet, teatro experimental, artes visuais e no entretenimento popular. (SCHECHNER, 2013, p. 126)

No escopo das investigações teóricas, noções e conceitos se difundem, se cruzam ou se sobrepõem para compreender como o comportamento se instaura e reflete, cada vez mais, as realidades social, política e cultural que alimentam e impulsionam a criação artística de perspectivas cada vez mais pessoais e singulares. Na cena teatral contemporânea, a simulação é um paradigma que circunscreve o crescente interesse entre o vivo e o midiaticizado. Não é mais tão clara a distinção entre indumentária e vestuário cotidiano, por exemplo, entre texto e discurso, uma cena ensaiada ou improvisada ou entre ator e personagem.

Tal colapso entre uma experiência real e um evento midiático tem chamado a atenção para poéticas nas quais a performatividade ganha corpo e espaço, circunscrita desde a atuação dos elencos, passando pelos recursos tecnológicos e/ou cenográficos, até os espaços (não convencionais, não-teatrais) de que tanto ouvimos falar desde o último século. Com esta perspectiva em mente, é possível acessarmos outra camada poética ao considerarmos alguns

simulacros que corroboram com um particular interesse por observar as nuances e matizes da cena, da experiência, do espectador sob a perspectiva da performatividade.

É com este intuito que pretendo discutir algumas noções a partir dos exemplos aqui dispostos, como esta história contada por Bourriaud (2011):

Alfred Jarry, que construiu sua vida identificando-se com o seu Pai Ubu, assinava a correspondência com seu nome e empregava o vocabulário, o andar grotesco e o pensamento de sua criatura. [...] Confinado, por falta de dinheiro, em sua Mayenne natal e com a vaga esperança de frear um alcoolismo exponencial, Jarry tenta dar fim aos boatos relativos à sua morte próxima: deve, portanto, aparecer em excelente forma para tranquilizar seus editores, os quais lhe concederam adiantamentos consideráveis. Nesse intuito, abandona Ubu e cria para si uma nova personagem: manda fazer um retrato seu, vestido de esgrimista [...]. Um Jarry esportista e vigoroso, pequeno *supermacho* com brilhantina, acaba de nascer. Puro simulacro, já que o poeta desabou tão logo voltou para Paris, corroído pela enfermidade. (BOURRIAUD, 2011, pp. 60-61)

Alfred Jarry morreu uma semana depois deste episódio, em 1 de novembro de 1907, com apenas 34 anos de idade. Esta impressionante coincidência patafísica<sup>2</sup> encontra semelhança com inúmeros artistas e performers que, desde fins do século XIX e ao longo do século XX produziram obras profundamente marcadas por seu estilo de vida. Este “artista total da modernidade”, como denomina Bourriaud, é “criador de uma obra cuja textura se compõe do tempo vivido” (BOURRIAUD, 2011, p. 59).

A desconstrução do real e seus deslocamentos para uma instância artística tem sido verificada com mais relevo nas últimas décadas, mas é um caminho que vem sendo trilhado há mais tempo e continua a evoluir. Nesta seara, a aproximação com o real e a representação da realidade forjam um binômio que ressalta procedimentos performativos aplicado à cena contemporânea.

Interessa investigar, a partir das reflexões dispostas até aqui, como se aplicam as noções de simulação e simulacro e o conceito de performatividade em determinados processos de criação que resultam em uma produção teatral que coloca o espectador no cerne da cena.

Na medida em que expõe práticas e procedimentos que revelam mais que escondem, podemos supor que a performatividade toma parte na cena teatral contemporânea de um modo indelével. Sílvia Fernandes (2018) comenta que “a passagem do teatro da representação para o teatro do processo pressupõe que as soluções provisórias e os experimentos sejam incorporados à apresentação, abrindo espaço para exercícios performativos e amostragens de ensaios, recorrentes

---

<sup>2</sup> Para usar o termo criado pelo próprio Jarry que significa, “a ciência das soluções imaginárias” (BOURRIAUD, 2011, p. 61).

em diversas experiências teatrais contemporâneas” (FERNANDES, 2018, p. 11). Desse modo, o espectador é colocado na fronteira entre uma experiência real e a representação da realidade.

É importante considerar, nesse sentido, que também se expandem as noções clássicas de drama uma vez que “o drama da vida real” (Schechner, 2013) não é tributário de certos princípios que têm regido o teatro dramático e seus pressupostos<sup>3</sup>.

“A simulação como conceito continua a evoluir no século XXI. No nível da cultura popular, a simulação está intimamente relacionada à ‘realidade’ da televisão e aos sites da ‘vida real’ na internet” (SCHECHNER, 2013, p. 133). Com o advento dos *reality shows*, na década de 90, o teatro tem se influenciado pelo emprego de outras mídias, não apenas no que tange aos recursos tecnológicos dispostos em cena mas, também, em termos de poética. É nesse campo que a linguagem teatral tem se valido de dispositivos que friccionam a representação da realidade (simulacro) e a experiência real (simulação). Este talvez seja o legado do momento modernista do século XX que, conforme assinala Nicolas Bourriaud (2011), foi marcado pelo incessante trânsito entre a arte e a vida pois “a arte moderna induz a uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz da tua vida uma obra de arte” (BOURRIAUD, 2011, p. 18).

Silvia Fernandes (2018) observa que este é um território móvel e dinâmico, “sem margens fixas”, e sua fluidez expande a experiência do espectador e o impele a um jogo no qual as fronteiras “entre processo e produto, ensaio e espetáculo, vida e representação, teatro contextual e teatro do real, performance e situação são difíceis de demarcar” (FERNANDES, 2018, p. 12) confirmando sua tese anterior de que a cena teatral contemporânea

vive da oscilação entre a presença e a representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado. É no vai-e-vem dessas polaridades que se estrutura a percepção do espectador desse novo teatro, colocado na posição instável de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral e,

---

<sup>3</sup> Especialmente no que diz respeito às unidades de ação, tempo e espaço, em sentido aristotélico. Mas, também, em relação a alguns princípios celebrados no teatro moderno como a quarta parede, a verossimilhança e a memória emotiva, para mencionar alguns pressupostos stanislavskianos. Peter Szondi (**Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011) consagrou o “drama absoluto” em fins do século XIX apontando para a “crise do drama” em meados do século XX, ao que Jean-Pierre Sarrazac (**Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012) problematiza ao investigar aspectos que vão muito além da dramaturgia e evidenciando que a crise do drama se dá fundamentalmente ao serem qualificados outros elementos da cena como cenografia e atuação. É, contudo, Hans-Thies Lehmann (**Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007) quem consolida a dita crise ao considerar a “epicização do drama” em seu amplamente discutido teatro pós-dramático. Tais aspectos não serão aprofundados neste texto, mas tomam parte das noções gerais tratadas nesta discussão.

ao mesmo tempo, fosse obrigado a reagir a ações extremas, reais, que exigem dele uma resposta moral. (FERNANDES, 2013, p. 57)

Enfatizando, então, a relação do espectador com esta cena multifacetada, trarei alguns exemplos para averiguar aspectos da performatividade a partir das noções estudadas aqui. São montagens teatrais que circunscrevem, em alguma medida, algumas das questões levantadas neste texto e que pude experienciar como espectador. No rol destes exemplos, trago algumas pistas para elucidar as reflexões que me levaram a elaborar este artigo.

### **Pista #0: performatividade [com]partilhada**

O filósofo francês Jacques Rancière, ao falar sobre o regime estético da arte, defende um “regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Tal abordagem de Rancière afasta definitivamente a ideia da estética do belo, da contemplação, pois nos coloca a pensar em questões relacionadas às sensações na obra de arte; é daí que provém a ideia de um comportamento que desestabiliza os padrões. Este comportamento, por assim dizer, é uma atitude dada seja pelo artista seja pelo espectador convidado a participar de determinada obra [ou evento artístico]. Como vimos no exemplo de Jarry, o artista está intimamente imbricado em sua criação e, por vezes, cria personas para si (simulacros, pois) que tornam indissociáveis as dimensões pessoal e criativa.

Por outra via, podemos evocar os *ready-made* de Marcel Duchamp<sup>4</sup> ou o conjunto pictórico *La Trahison des images*<sup>5</sup> de René Magritte ou, ainda, a série de objetos relacionais *Bichos*, de Lygia Clark<sup>6</sup> para elucubrarmos sobre o lugar das sensações para o espectador já que a fruição da arte não está mais exclusivamente ligada ao olhar/ver/vislumbrar mas à experiência do sentir pois a relação induzida por obras desta natureza nos faz entender que a criação artística “se apresenta como uma realidade a ser experimentada e vivida” (BOURRIAUD, 2011, p. 50).

---

<sup>4</sup> Dos quais podemos citar *Roue de Bicyclette* (Roda de Bicicleta, 1913) e *Fontaine* (Fonte, 1917).

<sup>5</sup> A Traição das Imagens (1928-1929). Conjunto pictórico de Magritte do qual a mais famosa é uma imagem em que se vê um cachimbo e afirma-se que não se trata de tal: *ceci n'est pas un pipe* (isto não é um cachimbo).

<sup>6</sup> Lygia Clark teve intensa produção entre os anos de 1940 e 1980 das quais a série *Bichos* (1960 a 1964) pode ser compreendida com uma de suas criações mais célebres pois só se concretiza, como obra de arte, no plano da relação: o espectador é convidado a participar, interagindo com o objeto articulado, manipulando-o.

Ao conceber uma obra de arte no nível das sensações, o artista oferece algo que representa um desejo de se relacionar do outro [com o outro], ao que o espectador recebe como um convite. Vemos, a partir daí, que uma obra de arte relacional pode criar condições de troca e “essa troca se resume a um binômio: alguém mostra algo a alguém que lhe devolve à sua maneira” (BOURRIAUD, 2009, p. 33). Podemos averiguar esta atitude compartilhada no exemplo que Bourriaud nos oferece quando descreve a obra *Aperto 93*, de Rirkrit Tiravanija<sup>7</sup>:

Sobre uma estante de metal há um fogãozinho aceso que mantém em ebulição uma panela de água. Em volta da estante, espalham-se materiais de acampamento, sem nenhuma composição. Junto à parede, há caixas de papelão na maioria abertas, contendo pacotes de sopas chinesas desidratadas que o visitante pode consumir à vontade, acrescentando a água fervente que está à sua disposição. (BOURRIAUD, 2009, p.35)

Tomar uma sopa, sob esta perspectiva, passa de uma ação cotidiana para um ato artístico: o espectador, convidado a tomar uma sopa com o artista, se torna parte da obra artística coletiva do mesmo modo que um músico que toca em uma orquestra dá forma a uma sinfonia. O ato de comer estabelece um ponto em comum para que as pessoas percebam que há uma abertura ao acontecimento artístico.

Nesta fricção entre arte e vida cotidiana, podemos considerar novamente os aspectos da performatividade dispostos neste estudo na medida em que mostram maneiras de fazer tanto do artista quanto do espectador e dão a ver que a arte (o evento / o objeto artístico) oferece autonomia para o espectador: “de um lado, há o movimento dos simulacros da cena, oferecido às identificações do público. De outro, o movimento autêntico, o movimento dos corpos comunitários” (RANCIÈRE, 2009, p. 18).

### **Pista #1: performatividade cotidiana [ou inerente]**

Algumas pessoas são predispostas a performar de acordo com as instruções dadas. Tais pessoas têm uma predisposição em se colocar numa experiência criativa. Outras, performam sem se dar conta de que se trata de uma ação artística – agem espontaneamente. A obra de arte, hoje – no sentido do acontecimento, do evento, da ocorrência, da ação – não só admite o espectador como

---

<sup>7</sup> Apresentada na Bienal de Veneza, em 1993. Rirkrit Tiravanija (1961) é nascido na Argentina mas radicado na Tailândia. Seus trabalhos “requerem situações de troca social em espaços comuns tais como fazer refeições, cozinhar, ler ou ouvir música. Não à toa, o termo “*a lot of people / muita gente*” frequentemente aparece em suas legendas, atestando que o público é sua parte integrante”. Fonte: <http://pinacoteca.org.br/artistas/rirkrit-tiravanija/>. Acesso em 20/01/2020.

principalmente solicita ele (Bourriaud, 2009). Assim, podemos arrazoar que a predisposição de tais pessoas não é só artística, mas relacional – trata-se de uma experiência anterior à dimensão criativa já que é possível apreender os códigos e padrões que convidam à relação.

Ao habitar hotéis, bibliotecas, tribunais, shoppings, fábricas as pessoas vivem experiências em comum: performam comportamentos, reproduzem ações específicas, representam relações as mais diversas e consolidam tais lugares como espaços impregnados de histórias. Não percebemos, mas, ao habitar certos lugares, performamos. Há uma conduta gerada por códigos e padrões que nos permitem simular um certo tipo de comportamento. Entramos em atividade nestes espaços, na espera de que algo aconteça.

No projeto *Ciudades Paralelas*<sup>8</sup>, a diretora argentina Lola Arias (em parceria com o diretor suíço Stefan Kaegi) explora lugares da cidade como espaços passíveis de uma experiência coletiva. Este projeto convida espectadores para observar determinados lugares da cidade como espaços funcionais que deflagram situações nas quais o reconhecimento do cotidiano provoca uma experiência subjetiva ao expor formas de comportamentos não só particulares como coletivos. O projeto acontece em espaços específicos como quartos de hotel, shoppings e fábricas. Aqui, me deterei apenas em um dos que pude experimentar particularmente: o shopping.

Ao chegar no local do espetáculo<sup>9</sup>, o público recebe um rádio portátil com transmissão pirata e fones de ouvido por meio dos quais ouve instruções que o conduzirão a uma experiência criativa naquele ambiente<sup>10</sup>:

“Comportem-se como todos os outros transeuntes”

“Ajam secretamente observando as lojas”

“Apoiem-se sobre o parapeito e observem a arquitetura do espaço”

“Virem-se em si mesmos e apoiem-se no parapeito. Coloquem a mão no corrimão”

“Cocem a orelha com a mão direita. Com a mesma mão, arrumem o cabelo. Abaixem a mão. Com a esquerda, cocem a ponta do nariz”

“Peguem um pedaço de papel sem que ninguém perceba. Seu conteúdo não está dirigido a vocês. Aproximem-se de outro integrante [do evento]. Troquem o comunicado clandestino”

“Sigam perambulando”

“Sigam caminhando todos juntos”

---

<sup>8</sup> *Ciudades Paralelas* foi realizado em 2010-2011 em Buenos Aires (Argentina), Varsóvia (Polônia), Zurique (Alemanha), Singapura (República de Singapura), Utrecht (Holanda), Cork (Irlanda), Copenhague (Dinamarca), Calcutá (Índia). Em cada cidade, os projetos foram recontextualizados e criados com *performers* locais. Fonte: <http://lolaarias.com/proyectos/ciudades-paralelas/> Acesso: 04/12/2019.

<sup>9</sup> Shopping Center Alto Palermo, Buenos Aires/Argentina, Dezembro de 2010.

<sup>10</sup> O vídeo de onde foram extraídas as instruções transcritas aqui encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3S588-jFogA> Acessado em 04/12/2019.



“Se virem outro integrante do grupo, aproximem-se e andem juntos”  
 “Espalhem-se sem chamar a atenção”  
 “Caminhem lentamente, por favor”  
 “Caminhem de costas”  
 “Peguem uma moeda e apertem-na fortemente para soltar logo mais. Esperem um momento. Aguardem nosso sinal. Pensem que não é usual abrir mão de alguma coisa sem dar algo em troca”  
 “Agora!”  
 “Aplaudam as coisas. Aplaudam! Não tão baixo. Mais alto!”  
 “Dancem”

O que impressiona, nesta experiência, é o fato de que mesmo as pessoas que circulam pelo shopping sem conhecimento do que está acontecendo respondem aos estímulos à sua volta e passam a agir espontaneamente de acordo com as ações coletivas do grupo que está ali para o “evento”.

Ao chegar para “assistir” a um espetáculo, somos surpreendidos por um modo de fazer que depende totalmente do agir, isto é, somos impelidos a performar e mesmo quem não está ali para uma experiência artística performa indistintamente. O que se dá a ver é outra coisa que está no plano do real mas, ao mesmo tempo, constrói outra realidade: encontramos códigos e padrões que nos oferecem uma convenção diferente da cotidiana, embora o plano das ações siga sendo cotidiano.

Quando os integrantes do grupo aplaudem, os transeuntes do shopping aplaudem. Quando nos apoiamos sobre o parapeito os transeuntes, percebendo que há algo ali, se apoiam também para olhar o que tem para ser visto. Mas o que há? Quando dançamos, mesmo ao dançar junto, os transeuntes percebem (talvez) que o que tem ali não é para ver, mas para sentir.

Essa organização do lugar de ver, promovida em *Ciudades Paralelas*, enleva um aspecto fundamental da performatividade: a perspectiva do olhar do espectador. Assim, “nós estamos no nível [...] da espera. Espera do acontecimento, espera de ser impregnado pelas coisas, espera que permite aos sentidos, às sensações, entrar em atividade” (FÉRAL, 2015, p. 142). Tal senso de espera aciona a predisposição do espectador para o jogo, respondendo prontamente aos estímulos e aos acordos dispostos para ele, experimentando de forma engajada um aspecto do real, embora seja um comportamento simulado.

## **Pista #2: performatividade impregnada [ou induzida]**

Há, também, inúmeras experiências vivificadas em espetáculos que têm como pressuposto o espectador como catalisador da cena. É o caso de toda a tetralogia da Vertigem que tem na ocupação de espaços não-convencionais o seu motor criativo. Foram “palco” de seus espetáculos uma igreja, um hospital psiquiátrico, uma penitenciária (Trilogia Bíblica) e o Rio Tietê, dentre outros espaços urbanos.

Ao adentrar tais espaços, o espectador acessa lugares de reminiscência dispostos na vida que outrora habitou aqueles locais. No caso do Teatro da Vertigem, os espaços ocupados ofereciam *per se* uma atmosfera gerada por aquilo de impregnado que havia ali: crueldade (presídio), insanidade (hospital psiquiátrico), culpa (igreja)... todas carregadas de um estado de violência que, inevitavelmente, alimentava a cena e invadia o público.

Esta “migração do teatro do palco para a cidade” (FERNANDES, 2013, p. 84) traz uma complexidade muito maior do que supomos ao nos perguntarmos por quê colocar o público em espaços não-teatrais, pois este deslocamento “procura provocar os sentidos, a operar uma dissolução dos referenciais habituais (em relação ao espaço, ao tempo, ao real). Para isso, [...] instala o espectador em certa receptividade” (FÉRAL, 2015, p. 142) que determina a relação do público com o espetáculo.

A busca por esse tipo de relação que espaços não-teatrais oferecem leva em conta o fato de que tais espaços estão impregnados de uma alta carga simbólica e ativa impulsos políticos e, inclusive, estéticos. É possível arguir sobre a percepção do espectador se observarmos a realidade social a qual estivermos mergulhados. No caso dos espetáculos da Vertigem – sobretudo a trilogia bíblica – o público é colocado em “confronto corpo a corpo com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado” (FERNANDES, 2013, p. 85):

Supurar coletivamente os abscessos é, sem dúvida, o modo turbulento de expressão política desse teatro, em que problemas candentes do Brasil contemporâneo, como a violência, a exclusão, a desigualdade e o preconceito são vivenciados pelo espectador em situações de aprisionamento real em hospitais, presídios, albergues, meios concretos de atualização do mundo lá fora. (FERNANDES, 2013, p. 85).

O público gosta de sentir como é estar nestes espaços, gosta da experiência de estar ali para ver como é e, minimamente, imaginar como seria se fizesse parte da história daquele lugar. Mas, por mais vívido que seja nosso imaginário, não seremos capazes de sequer supor como seria viver ali, naquelas condições.

Muito especificamente no terceiro espetáculo, *Apocalipse 1,11*<sup>11</sup>, uma das cenas que mais chocou os espectadores mostrava um casal fazendo sexo explícito em uma das celas do presídio. Algo entre o *voyeurismo* e a repulsa, entre a curiosidade e a estupefação diante da “coragem” de levar uma cena dessas para o teatro causou grande discussão à época, como se o espetáculo se reduzisse a isso. Obviamente, estávamos frente a uma provocação que desestabilizava nosso comportamento diante das questões que o sexo – real ou simulado, público ou privado – nos incita.

Schechner (2013) tratou desse assunto ao lembrar de alguns exemplos de sexo na arte. O sexo, na arte é implícito ou simulado, nunca um ato real mas a serviço de uma experiência sensorialmente verdadeira (estimular os sentidos). Mas, na pornografia, o sexo finge ser explícito: os artistas executam o ato sexual real, mas estão em uma situação artificial na qual precisam simular o prazer. Segundo Schechner, “a simulação é importante para as artes – especialmente no que diz respeito a obras que ocupam uma área liminar entre o que é social e legalmente aceitável e o que está além do óbvio” (SCHECHNER, 2013, p. 140).

O público, portanto, sabe que aquilo não é real mas reage como se fosse. Os códigos performativos estão dispostos de forma eclipsada pois “trata-se precisamente de um *jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o que era dado como real, era apenas ilusão” (FÉRAL, 2015, p. 125).

### **Pista #3: performatividade insuspeita [ou dissimulada]**

Em 2012, pude assistir ao espetáculo *O Idiota*, de Cibeles Forjaz<sup>12</sup>. Tratava-se de uma adaptação da obra homônima de Fiódor Dostoiévski, com duração aproximada de 420 (quatrocentos e vinte) minutos. Como espectador, era uma experiência diferente daquelas do Teatro da Vertigem já que o local onde o espetáculo acontecia era ressignificado de forma intermitente: cada cena acontecia

---

<sup>11</sup> *Apocalipse 1,11* encerrou a trilogia bíblica e estreou em 2000, em uma ala do extinto presídio do Carandiru, em São Paulo. “A mobilização para o trabalho se fez a partir do testemunho de fatos brutais, como a queima de um índio pataxó, em Brasília, e o massacre de 111 detentos no presídio do Carandiru, em São Paulo. Associando essas atrocidades ao momento brasileiro de violenta exclusão social, o grupo chegou à analogia com o *Apocalipse* de São João” (FERNANDES, 2013, p. 65). Apresentado no Festival de Teatro de Curitiba, em 2001, o espetáculo ocupou uma ala inteira do recém evacuado Presídio do Ahú, um lugar que por si só chamou a atenção de um curioso público conservador que lotou as sessões do espetáculo na cidade.

<sup>12</sup> Apresentado no Festival de Teatro de Curitiba, na Mostra Oficial. O espetáculo foi montado em um galpão adaptado nas dependências do *Campus* da Indústria – Sistema FIEP (Federação das Indústrias do Estado do Paraná), em Curitiba.

em um espaço diferente, ambientado de acordo com a ação dramática. Ainda que o público fosse convidado a percorrer os espaços no decorrer da ação, era a cenografia a responsável por surpreender na ambientação das cenas.

Assim, um corredor tornava-se vagão de trem, um refeitório virava uma sala de jantar e um saguão servia como salão de bailes. O que importava, nessas ambientações, era a forma como o público se comportava nestes espaços, performando uma relação que, *a priori*, era ficcional: sendo passageiros, convidados de honra ou, simplesmente, súditos de um determinado reino, respectivamente.

Neste caso, o que mais conta não é o espaço propriamente dito – como vimos nos exemplos anteriores – mas a camada representacional destes espaços constituídos pelo público que, deliberadamente, aceita o jogo e se comporta conforme o que a cena pede.

Schechner explica que “uma simulação não é a encenação de uma ficção, como quando uma atriz interpreta Ofélia” (SCHECHNER, 2013, p. 134) mas a imitação de um aspecto da vida real. Se eu entro em um simulador de voo, acredito que estou voando. Se experimento um simulador de Fórmula 1, acredito que estou em altíssima velocidade. Se adentro um túnel aterrorizante e sou perseguido por monstros pelos corredores, meu susto é real – embora saibamos que tudo isso é apenas “fingimento”, o que nos atrai para estes espaços é a possibilidade de experimentar algo que nos faz sentir na pele a emoção do real (Schechner, 2013).

No caso do espetáculo em questão, o que é latente é que o público agia como se estivesse realmente imerso na narrativa do príncipe Míchkin (protagonista d’*O Idiota*) o que se constituía como uma camada necessária para a cena na medida em que habitar o interior da cena permitia ao espectador abstrair de todo olhar mecânico que nos induz a ver como os atores unem, com virtuosismo, as camadas de representação e imaginário.

É este grau de relação que coloca o espectador, sem que ele perceba, no lugar do idiota do título, fazendo valer toda a estratégia da encenação em deixar atores e público circularem pelos diferentes espaços e espacialidades construídos em cena. Imersos nesta elucubração, podemos lembrar do idiota de Deleuze: um personagem conceitual<sup>13</sup> que desestabiliza o que se sabe por fugir

---

<sup>13</sup> Não nos deteremos neste conceito, conquanto seja importante lembrar que Deleuze toma de empréstimo a personagem de Dostoiévski para discutir, por exemplo, o cogito cartesiano: “todo mundo sabe o que significa pensar. Todo mundo tem a possibilidade de pensar, todo mundo quer o verdadeiro...” (DELEUZE; GUATARI, 2010, p. 75). Sobre esse conceito, Isabelle Stengers explica que o idiota “é aquele que sempre desacelera os outros, aquele que resiste à maneira como a situação é apresentada, cujas urgências mobilizam o pensamento ou a ação” (STENGERS, 2018, p. 444).

das normas não porque as coisas à sua volta sejam falsas, mas porque – exatamente como a personagem dostoiévskiana – ele sabe que “existe algo de mais importante” (STENGERS, 2018, p. 444), embora não saiba o que seja. Mas é sagaz quando afirma: “Me consideram um idiota? Entro em algum lugar e penso: ‘Pois bem, me consideram um idiota, mas apesar de tudo eu sou inteligente e eles nem adivinham...’” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 100).

### **Perseguindo as pistas**

Desde março de 2018 venho desenvolvendo, junto ao Núcleo de Intermittências Teatrais<sup>14</sup> o projeto “Leituras Intermittentes – da Literatura para a Cena”, que resultou na montagem (em andamento) do espetáculo “Réstia de Histórias”, livre adaptação da obra autobiográfica *Viver para Contar*, do romancista colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014). Em linhas gerais, o livro narra – da infância à juventude, depois na vida adulta – histórias e causos que o forjaram como o autor que foi. De membros da extensa família, até personagens célebres da literatura, a autobiografia de Márquez oferece uma profusa fonte de inspiração para o referido projeto.

Assim, inspirados por lugares e ambientes descritos no livro, chegamos a uma concepção cênica que coloca o espectador no cerne da cena, mas pretende oferecer ao público mais que uma relação convencional: os espectadores são convidados a compartilhar suas histórias, habitar os espaços da cena e experimentar uma rede de afetos que constituem a dramaturgia do espetáculo.

O ponto de partida será uma biblioteca pública na região central da cidade. Já ali haverá um encontro entre público e atores que, despojados de suas personagens, conversarão com espectadores até que o espetáculo comece. Contudo, o espetáculo não acontecerá nesta biblioteca: o público será conduzido de ônibus até uma casa desabitada localizada em uma área rural a aproximadamente 35 quilômetros dali. Ao longo do trajeto, alguns eventos acontecerão como, por exemplo, uma falha mecânica no veículo que obrigará o motorista a interromper o percurso para resolver o problema. Mas essa parada “forçada” acontecerá em um bar de beira de estrada frequentado por profissionais do sexo. Ao finalmente chegar na casa, diversas cenas serão

---

<sup>14</sup> Trata-se de um grupo de extensão universitária vinculado à Universidade Estadual do Paraná – Unespar (Campus Curitiba II-FAP) que coordeno desde 2016. Neste grupo, investigamos práticas e procedimentos de criação voltados à adaptação de obras literárias para o teatro. Este projeto está vinculado à minha pesquisa de doutorado em andamento na UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina).

desencadeadas em seu entorno: um café colonial no quintal, um parto em um dos quartos, uma dança na varanda e assim por diante.

Em termos de poética para além das espacialidades, ou seja, lugares de trânsito, passagem e paragem que serão explorados pela encenação, há um campo performativo que será constituído pela atuação: a dramaturgia<sup>15</sup> do espetáculo é elaborada a partir da triangulação entre narrativa, memória e ficção – uma tríade fundamental que visa misturar aspectos pessoais dos atores com aqueles capturados na autobiografia de Márquez. Assim, além de representar personas (pessoas reais da história do autor) e personagens (entidades fictícias concebidas para a evolução da cena), usamos de memórias inventadas a fim de ficcionalizar algumas partes da narrativa e se apropriar de histórias alheias em um exercício performativo de simulação no sentido de explorar a dúvida se o posto diante do espectador é real ou ficção, se aconteceu de verdade ou não, se é do autor ou se é do ator, sendo sempre, no entanto, uma representação.

O que esta experiência convoca é o olhar para processo sendo feito, ou seja, coloca em questão o processo mais que o produto final já que “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).

Por se tratar de um processo ainda em aberto, no qual diversas camadas ainda estão por se construir e inúmeras escolhas estão ainda por se consolidar, muitas escolhas podem sofrer grandes alterações. O que tentei elucidar, ao trazer a experiência deste projeto artístico, foi a possibilidade de articulação sempre móvel e dinâmica entre noções e conceitos com os quais me aproximei recentemente. Os exemplos trazidos neste estudo servem mais para guiar – como referências estéticas e influências afetivas – do que para validar as escolhas que, como diretor e pesquisador, trago para o processo. Como afirma Féral, “as práticas atuais não são nem uniformes nem unívocas e elas não podem ser comparadas umas com as outras sem quaisquer falsos apontamentos” (FÉRAL, 2015, p. 129).

Concluo este texto encerrando também um exercício de simulacro que assumi ao articular as ideias aqui dispostas: pretendia falar de um espetáculo como se o tivesse assistido presencialmente, tentando emitir – o mais detalhadamente possível – uma experiência fingida

---

<sup>15</sup> A dramaturgia do espetáculo foi composta por diferentes autores que se dedicaram à adaptação da obra literária para o texto teatral. O livro tem, originalmente, oito capítulos dos quais o primeiro e o último foram adaptados pelo grupo e os demais, cada qual por um/a autor/a diferente.

como se tivesse sido real. Portanto, dos exemplos que apresentei aqui, tem um que não é verdadeiro.

## Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3ª Edição. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alfonso Munhoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed.34, 2002.

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

FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Revista Sala Preta**. Vol. 18, n. 1, 2018, pp. 6-34.

\_\_\_\_\_. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. 2ª Edição. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SCHECHNER, Richard. Performativity. In: SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**. London/New York, Routledge, 2013. Pp. 123-169.

STENGERS, Isabelle. (2018). A proposição cosmopolítica. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (69), 442-464. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464>

Artigo submetido em 10/09/2020, e aceito em 01/05/2021.