

ALGUNS APONTAMENTOS CRÍTICOS SOBRE O INFORME PERFORMATIVO E A REALIDADE PRESENCIAL

SOME CRITICAL REMARKS ON THE PERFORMATIVE FORMLESSNESS AND THE PRESENTIAL REALITY

Pedro Florim Chagas

Universidade Justus-Liebig de Giessen

Resumo: O conceito de acontecimento (*happening*) emerge nas artes cênicas após a Segunda Guerra Mundial, no momento em que o conceito moderno, normativo de teatro – a configuração “drama”, se quisermos – é radicalmente criticado. No entanto, parte importante da teoria teatral contemporânea, interessada em defender os artistas cênicos não-mais-dramáticos contra críticas conservadoras, mobiliza ela mesma uma concepção conservadora de acontecimento para compreender o novo teatro.

Palavras-chave: Acontecimento. Presença. Teatro Performativo. Teatro Contemporâneo.

Abstract: The concept of *happening* emerges in the performing arts field after the Second World War, at the moment in which the modern, normative concept of theater – the “drama” configuration, if we want – is radically criticized. But a significant part of the contemporary theatrical theory, which defends the no-longer-dramatic performing artists against conservative critiques, mobilizes itself, however, a conservative conception of event to understand the new theater.

Keywords: Event. Presence. Performative Theater. Contemporary Theater.

Recebido em: 19/05/2025

Aceito em: 18/09/2025

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

Algumas teorias já bastante conhecidas do chamado teatro performativo empregam a palavra “acontecimento” como ponto diferencial entre uma velha forma de teatro “da representação” e uma nova forma de teatro “da apresentação”, ou da *performance*. O acontecimento do novo teatro seria, segundo essas teorias contemporâneas, ascensão de uma instância “real” ou “informe” no meio da “ilusão” ou “fantasmagoria” da representação, aqui identificada sobretudo na palavra *signo*. Nas próximas páginas, analisarei textos de Josette Féral, Erika Fischer-Lichte e Cassiano Quilici, corpos teóricos bastante diferentes entre si, mas que descrevem e prescrevem o teatro contemporâneo performativo, ou não dramático, em termos de um *acontecimento sem forma*.

Este artigo é uma crítica a esse pensamento informalista, por três razões.

Em primeiro lugar, porque, como se verá, se trata de teorias que afirmam um fundamento para o teatro, ao contrário do que explicitamente afirmam. De um lado, afirma-se um tipo de arte aberta ou processual, oposta à ideia de reprodução – o que de fato se alinha à intenção de muitos artistas cênicos do século passado, como Tadeusz Kantor, John Cage, Amir Haddad, Robert Wilson e Elizabeth LeCompte. Implicitamente ou inconscientemente, contudo, a mesma teoria pede aos artistas contemporâneos para que sejam semelhantes, verossímeis a um fundamento, a uma forma. Em outras palavras, ali o acontecimento “real” do teatro, seu retorno à “presença pura” sem forma, possui apriorístico formal.

Essa idealidade presencial está baseada numa compreensão muito problemática da chamada *performance art*, cujas práticas, notadamente quiméricas e anarquizantes¹, são descritas no entanto em termos de resgate de um fundamento do teatral supostamente corrompido, ou bloqueado, pela tradição dramática – caso de Féral e Fischer-Lichte. Seleciona-se então, via de regra, um conjunto bastante reduzido e homogêneo de práticas

¹ A extrema variedade das práticas, a ponto de se questionar a categoria unificadora “performance”, está bem documentada em GOLDBERG, 2007 e CARLSON, 2010. De fato, o próprio termo inglês *performance* (pt: apresentação, desempenho), além de notavelmente vago, é banalíssimo e coloquial, e por isso mesmo apto a nomear trabalhos que se queria inclassificáveis e contrainstitucionais. Não por acaso, a mesma banalidade e vagueza desconcertantes ocorrem no termo *happening* (pt: acontecimento, acontecendo).

como exemplos canônicos de *performance art*, notadamente aquelas em que há corpos humanos solitários agindo diante do espectador, e onde se enfatiza a carnalidade.²

Pouco importa à argumentação se inúmeros e bem conhecidos trabalhos “performativos” do pós-Segunda Guerra empregassem mediação, aparelhagens e gravadores (*Seedbed*, de Vito Acconci, *A portfolio of models*, de Martha Wilson, *Variations V*, de John Cage e Merce Cunningham³), ou fossem feitos para espectador nenhum (*Following piece*, de Acconci), ou fossem apenas anunciados e jamais executados (*Happening para un jabalí difunto*, dos argentinos Roberto Jacoby, Eduardo Costa e Raúl Escari), ou tivessem o vestuário como foco (*Parangolé*, de Oiticica), ou empregassem muitas pessoas em situações simultâneas e espacialmente fragmentadas (*18 happenings in 6 parts*, de Allan Kaprow), ou apresentassem pessoas imóveis como estátuas (*Living sculptures*, de Pi Lind).

Desprezível, também, que um artista fundamental como Tadeusz Kantor, criador do conceito de Teatro-Happening e pioneiro performático da Polônia comunista, tenha baseado seu teatro “de acontecimento” no *ready-made*, na manipulação anarquizante de objetos inanimados, em maquinismos inumanos, e na ideia de corpos *mortos* em vez de vivos.⁴ Algo semelhante poderia ser dito dos mecanismos de Richard Foreman, do teatro mediatizado do Wooster Group, ou das tantas formas animadas de Robert Wilson.

Nada disso parece pesar na argumentação. As novas artes cênicas, afirmam certas teorias do teatro performativo, retornariam pela *performance* ao seu essencial: no começo o actante, no começo o ator, o corpo vivo agindo ao vivo, matéria-prima da arte teatral finalmente exposta na sua pureza “infrassimbólica” (FÉRAL, 2015, p. 160) de suporte artístico.

Sobre isso, já de saída seria preciso observar, à luz de tudo que já foi feito e pensado no século passado em nível mundial, que não há nenhuma obviedade em se pensar a arte teatral como arte do ator, a cena teatral como cena do ator. A cena teatral é uma situação extraordinária na qual todo tipo de elemento pode produzir experiência estética e sentido: (1) a cor, o modelo e a materialidade própria do vestuário e das superfícies forradas ou embrulhadas; (2) a qualidade cromática, espacial e atmosférica da

² Ver, por exemplo, os ensaios sobre arte performativa em FÉRAL, 2015, e os exemplos dessa mesma arte presentes em FISCHER-LICHTE, 2004, 2012.

³ A gravação de *Variations V*, de Cage e Cunningham está disponível no link <https://ubu.com/film/cage_variations5.html>. Acessado em 26 de abril de 2025.

⁴ Ver KANTOR, 2008.

luz, que torna tudo visível ou obscuro; (3) o som e sua potência estética avassaladora, que tudo engole e modifica; (4) a arquitetura cenográfica que cria dimensões, passagens, níveis, camadas, vazios, universos distintos; (5) o gelo seco que torna o ar visível e sólido, capaz de ser trabalhado pela luz; (6) a presença singular de cada corpo e disposição de corpos no interior do espaço cênico; (7) todos os elementos discursivos, sejam eles verbais, escritos ou videográficos, que circulam e se entrelaçam com tudo mais; (8) a presença de imagens impressas e projeções audiovisuais, capazes de abrir todo um campo situacional além do campo dos objetos situados; (9) o movimento como elemento cênico em si, gerado pela alteração luminosa, cromática, cenográfica, indumentária, sonora, atmosférica, discursiva, imagética, formal dos elementos; (10) o maquinário cênico que promove boa parte dessas alterações dinâmicas sem o auxílio dos atores (aparelhagens de som e iluminação, máquinas de gelo seco, sistemas de cabos e alçapões, aparelhagem audiovisual, etc.); (11) a presença de instrumentistas que não se confundem com os corpos humanos personificadores, narradores, dançantes ou acrobáticos; (12) o vazio, o espaço e a disjunção como elemento cênico de separação e singularização, produtor das coisas e da relação entre as coisas, etc.

Enfim, não há nada de óbvio na ideia de que a arte teatral, que de fato costuma *ter* atores no seu centro focal, seja uma arte propriamente *do* ator ou da atuação de corpos humanos vivos. A mera existência de tradições antiquíssimas de teatros de animação e de sombras já coloca esse pressuposto em questão.

Mas tampouco há obviedade na consideração do termo “corpo” como sinônimo de “corpo humano ao vivo”. Uma geladeira pode ser um corpo, assim como uma samambaia, um vestido, uma cortina plástica, um boneco, uma melancia, um cone de trânsito, um peixe, um planeta, uma televisão, um hexaedro laranja gigante e um refletor. Um corpo humano morto, ou imóvel, ou fragmentado, é também um corpo. Uma coleção de corpos humanos também pode constituir um corpo, inclusive um corpo *inumano*. Todos esses são corpos potencialmente atuantes na cena, não apenas em termos de compor um “fundo” ambiental. Todos interferem diretamente na corporalidade humana que eventualmente a eles se justapõe e com eles se relaciona, modificando imediatamente a sua existência (visibilidade, cor, historicidade, dimensões, velocidade, espécie, ação, temporalidade, solidez, origem, psiquê, etc.). Portanto, também não é nada óbvia a relação entre “corpo” e “corpo humano vivo”.

É importante termos isso em mente, porque as teorias do *acontecimento sem forma* parecem tomar ambos os aspectos como básicos: primeiro, que o teatro é uma arte do ator, e segundo, que “corpo”, no teatro e também na performance, é naturalmente “corpo humano ao vivo”. Nas próximas páginas, mostrarei como essa teatralidade ideal subjaz aos argumentos informalistas como ponto de fuga organizador, não sendo questionada enquanto convenção, lugar-comum do teatral.

Em segundo lugar, é preciso criticar essas teorias porque muitas vezes consideram o novo teatro não dramático como ausência de pensamento, consequência de uma consideração do signo como elemento não só superficial, como também supérfluo. Especialmente em Fischer-Lichte, o acontecimento do teatro performativo é descrito como aparição de um ponto zero normalmente ocultado pela forma dramática, aparição cuja força sensível, afirma a autora, só poderia gerar na recepção um *atordoamento* de signos soltos. Assim, a soltura dos signos normalmente estruturados pelo cosmos dramático não produziria pensamento na plateia, mas uma sorte de paralisia mental ocasionada pela afecção. Isso porque “pensar”, nessas teorias informalistas, costuma ser sinônimo de reconhecimento formal, razão formalista, fixidez estrutural, leitura linear. Tendem, portanto, a endossar o *cogito* cartesiano sem maiores problemas, apenas pondo a *res extensa* de pura sensação no lugar da *res cogitans* de pura inteligência, inversão hierárquica que preserva o velho racionalismo moderno em vez de contestar as suas categorias e esquematismos fundamentais.

Neste artigo, porém, defendo que pensar é uma atividade usual do corpo sensível, atividade que, longe de ser bloqueada pela afecção, é por ela excitada, podendo ir além das vias autorizadas do pensamento correto. Pensar não é o mesmo que raciocinar, o que me parece indiscutível. O pensamento, ocorrendo nos corpos sem pedir licença, não é simplesmente o ato regrado do sujeito construtivo e concentrado. Um pensamento não tutelado é provocado pelos trabalhos “atordoantes” do teatro contemporâneo, marcando a sua diferença em relação ao teatro tradicional dramático, comumente guiado por uma lógica coesiva, de conveniência e adequação permanentes.

De outro lado, é evidente que a soltura dos signos e seus efeitos estéticos dependem da manipulação disruptiva, ou deformante, de certa expectativa formal. Todo artista inventivo opera contra, ou seja, *com*, essa expectativa, a qual precisa conhecer. Por isso o acontecimento do teatro informalista, ou de transformação, assim defendo, não pode

ocorrer sem a forma; ele sempre será um acontecimento em atrito com uma memória sensível forte, ou seja, com uma previsibilidade que ressurgirá a todo instante. Esse atrito ocorre também no corpo do/a espectador/a, que experimenta fisicamente seus efeitos desnorteantes. Somente esse atrito promoverá a desejada abertura da obra como processo: a surpresa dos desvios, lançando o trabalho em direção incerta, em estado inacabado de jogo.

Como veremos, as teorias do *acontecimento sem forma* não só diagnosticam ausência de pensamento no teatro dito performativo, como também ausência de forma. Analisando o pensamento de Féral, Fischer-Lichte e Quilici, mostrarei como ambas as assunções articulam-se num argumento de caráter basicamente purificador, ainda que internamente contraditório, e apontarei a inadequação dessa via teórica, que de resto é parcialmente herdeira do modernismo mais “antifigurativo” e essencialista, não correspondendo de modo algum às operações anarquizantes e altamente mediatizadas dos artistas contemporâneos, operações feitas justamente contra certa doxa modernista. Desse modo, a teoria que pretende reconhecer e valorizar o novo teatro acaba operando contra ele, atribuindo-lhe uma lógica não só alienígena como conservadora.

Em terceiro lugar, é importante criticar essa teoria do “acontecimento real” ou “vivo”, porque muitas vezes se assiste nos palcos contemporâneos a um tipo de apresentação que tenta encenar literalmente a ascensão do real descrita pela teoria. Normalmente, tais tentativas incluem a presença de figuras humanas confortáveis, simpáticas, comunicativas, emocionantes, honestas e devassadas, que convivem na cena com elementos monstruosos, postiços, ridículos, sujos, mascarados, “teatrais”, sem porém se confundirem com a sua artificialidade. Tenta-se, assim, sustentar uma divisão real/teatral dentro da própria cena, criando uma zona de eternidade na qual o teatro desapareceu – mas essa zona transparente, que contrasta com a opacidade do “teatral”, é justamente o *porque sim* da convenção mais convencional e conveniente. Com isso, esses artistas tão bem-intencionados na suspensão das ilusões teatrais reproduzem acriticamente, e talvez mesmo sem perceber, aquelas outras figuras “puramente reais” que também parecem muito confortáveis, simpáticas, comunicativas, honestas e devassadas, e que diariamente nos apontam – sem qualquer artesanaria, claro – o que a vida realmente é ou deveria ser.

1. Féral e o “performer infrassimbólico”

Começo pela teórica canadense Josette Féral, que desde os anos oitenta escreve material relativo à *performance art* e ao novo teatro contemporâneo chamado por ela de performativo.

“Existe”, escreve a autora em 2008, “uma linha fraturando duas visões de teatro: uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e outra que mantém uma visão mais clássica da cena teatral” (FÉRAL, 2015, p. 129). O mesmo texto descreve a nova cena como uma “estética da presença” que mostra o processo de um fazer. Ela chama esse mostrar de “reencontro com o presente”, o acontecimento próprio do teatro performativo (grifos da autora):

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. [...] Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o *teatro aspira a produzir evento, acontecimento*, reencontrando o presente. (FÉRAL, 2015, p. 131)

De fato, a noção de “criação da forma”; de que “signos” são “dissolvidos” e “reconstruídos permanentemente”, se alinha ao que chamaríamos de uma arte processual ou aberta, crítica da ideia mesma de obra. Como sabemos, essa ideia era central no modernismo institucional do século XX. Só que há mais aqui. O acontecimento do novo teatro seria também um “reencontro com o presente” através de uma estética da presença.

Notemos desde já que, por trás ou junto dessa afirmação, está a ideia de uma fundamental “estética da ausência” do velho teatro, que teria perdido ou desaparecido com o presente na sua cena “de representação”. A performance, segundo Féral, “valoriza a ação em si, mais do que o seu valor representacional no sentido mimético do termo” (FÉRAL, 2015, p. 118), por isso retorna ao tempo presente, o tempo “real”. Já o velho teatro valorizaria o passado, posto que “projeta ali [na narrativa dramatizada] um sentido, um significado através do espetáculo.” (FÉRAL, 2015, p. 118)

A questão do “significado” logo adere ao elemento textual e discursivo, numa espécie de sinonímia. O teatro tradicional, diz Féral, que ainda vigora após a “ruptura” do performativo, é “tributário do texto e da fala, mesmo que esse último não seja mais, necessariamente, o seu motor” (FÉRAL, 2015, p. 129). A questão central para a autora

seria, então, o elemento textual tomado como origem da cena, do qual a cena não conseguiria se emancipar.

De fato, podemos pensar no regime de semelhança do classicismo, no qual o espetáculo é principalmente acontecimento acontecido, isto é, considerado e apreciado no que teria de semelhante a uma forma exemplar, encontrada em certo senso autorizado do Belo, da Natureza, do Real ou do Espírito autoral plasmado no texto. Esse regime, de observância e de elogio daquilo que é *reprodução* num trabalho teatral, do que ali é adequação e pertinência, e *não* do que é ali desvio e desgosto, certamente ainda tem sua vigência.

Mas essa forma coerente da cena, a cena concebida como discurso organizado, ganha um sentido extra em Féral: a forma coerente seria um agente falsificador, e não simplesmente um policiamento normativo da imaginação artística. Ela “distancia o teatro do real”, produzindo uma cena “ilusionista”:

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). (FÉRAL, 2015, p. 127-128)

Novamente, a “insistência no aspecto lúdico” em oposição ao formatado aproxima o ato performativo de Féral de uma arte aberta, contrária às noções de obra e de reprodução. Só que Féral rima “ficção” com “ilusão” e com “signo”. O teatro tradicional é ficcional, logo é mentiroso e significante. Algo muito diferente ocorreria no teatro-performance, onde o sentido seria posto para “deslizar” constantemente sobre uma “zona infrassimbólica” (FÉRAL, 2015, p. 160). O elemento central dessa zona é claramente o performer, aquele ser humano ativo que “permite aparecer aquilo que deve aparecer” (FÉRAL, 2015, p. 160). Longe de ser ficcional, mentiroso e significante, o ator-performer seria um “puro catalisador” (FÉRAL, 2015, p. 160) de fluxos de sentido, através de uma “*mise-en-situation*” (“pôr em situação”), em vez de uma *mise-en-scène* (“encenação”).

O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele

joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado. (FÉRAL, 2015, p. 125)

Notemos que tudo se transforma *ao redor* da “zona infrassimbólica” do performer, que é o centro motor da cena (“puro catalisador”). Se tudo muda, o performer é sempre o performer, é imutável e puro. O performer faz “deslizar” os signos como se fosse o inconsciente freudiano personificado, bagunçando a linguagem. Ele também é irrepresentável como o Real lacaniano. No entanto, já começamos a ver a forma desse agente “infrassimbólico” do “real”.

E claro: se o velho teatro se distancia do real projetando signos, o novo teatro, através da emergência do infrassimbólico, estaria tão próximo desse real que seria mesmo capaz de tocá-lo. “A performance tem lugar no real e foca nessa realidade mesma, na qual ela se inscreve, pela sua desconstrução [...]. Para além dos personagens evocados, ele [o teatro performativo] impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria” (FÉRAL, 2015, p. 122, 129). Ou seja, o performer joga com o sentido (“ilusão”) através da manipulação “real”, quer dizer, direta, de um dado “infrassimbólico”. O acontecimento do teatro performativo é, para Féral, justamente essa manipulação lúdica das coisas e seus significados, contra uma estruturação semiótica do teatro que poria a cena ainda sob domínio de um texto original a ser reconstituído. Como resultado, teríamos uma “infrateatralidade sem autor, sem ator e sem diretor” (FÉRAL, 2015, p. 161-162).

Antes de prosseguir, aponto para o que poderíamos chamar de fisiocentrismo nessa teoria, observando que o real de Féral parece sinônimo de tátil, do mesmo modo que o “presente” do teatro performativo parece ser a ação das coisas táteis. Não há, porém, preocupação da autora em descrever *o que é* exatamente tátil, como se “gesto”, “corpos” e “densidade da matéria” fossem termos altamente específicos e não, como penso, tremendamente vagos. No entanto, como se percebe rapidamente, o que a autora entende como tal é basicamente o corpo humano do performer, que “permanece um olhar que observa, um tocar que apalpa, um gesto que faz. Em outras palavras, ele é sensação e não emoção [...]. Ele recusa toda interioridade. Ele é na unicidade da matéria” (FÉRAL, 2015, p. 146). O performer “não tem interioridade. Ele é (está) todo em superfície. Ele fabrica e não se deixa habitar por nenhum outro” (FÉRAL, 2015, p. 146).

Portanto, o “infrassimbólico” é sobretudo a imagem *teórica* de uma pessoa que supostamente não se parece com nada, nem mesmo com uma pessoa, porque “matéria” é

uma coisa paradoxal que “é” sem nada ser, coisa desprovida de coisidade. De onde se conclui que o performer não poderia sequer ter esse nome, porque dizê-lo seria já reconhecer na sua materialidade alguma coisa. Assim, além de uma patente desmaterialização dos materiais, encontramos na teoria de Féral uma naturalização extrema da ideia de que uma cena de teatro é, ou deveria ser, ação *do* ator.

Também não se explica como o diálogo entre esses elementos físicos – gestos, corpos e densidade da matéria – estaria em contradição fundamental com a cena dramática, coisa nada óbvia para uma tradição que ganha, já no oitocentos fotomaníaco⁵, preocupação extrema com a visualidade espetacular, vide a expressão gestual em Wagner⁶ ou o realismo de “quarta parede”, com todo seu conhecido esmero ambiental.

2. Fischer-Lichte e o “choque do corpo fenomênico”

Para a alemã Erika Fischer-Lichte, a performance “toca” o real pela irrupção de uma corporalidade sensível – o corpo fenomênico (*Leib*) das coisas – no meio de uma “ordem representacional”. Esta é, para Fischer-Lichte, uma organização de corpos simbólicos (*Körper*), ou seja, uma dada percepção semiótica “em função de um personagem ficcional particular” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 20).

Note-se, mais uma vez, a centralidade do corpo humano nos conceitos de *Leib* e *Körper*, inclusive como se “personagem” fosse algo atrelado necessariamente a corpos humanos.

A emergência da presença carnal das coisas instalaria na cena uma outra ordem: “ordem de presença”, na qual a experiência da fisicalidade pelo espectador seria capaz de provocar projeções inesperadas de sentido. Como o espectador – teoricamente, segundo Fischer-Lichte – não seria capaz de combinar essa nova ordem de presença com a ordem representacional, ela/ele oscilaria entre ambas. Amparada no conceito antropológico de Victor Turner, empregado por este para analisar os “ritos” de povos diversos (e ponho rito entre aspas, porque se trata de conceito nada óbvio), Fischer-Lichte chama de “estado

⁵ Ou seja, obsessivamente empenhado na captura visual do mundo e pronto a associar “realidade” com informação óptica, confusão que persiste no senso comum. Em vez de instrumento para certa organização pragmática da visão e do visível, atendendo a fins diversos e conflitantes, a fotografia aparece como acesso privilegiado ao “real”, crença *optiocêntrica* que afetarà todas as artes pós-fotográficas, incluindo a literatura. Ver ARMSTRONG, 2002.

⁶ Ver PUCHNER, 2011.

liminar” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21) esse trânsito perceptivo do espectador, que ela descreve como procedimento tanto ritualístico, quanto artístico.

O objetivo de um tal procedimento, sendo artístico, seria “irritar profundamente” nossa percepção de maneira que pudéssemos experimentar o “corpo fenomenal” do ator, seu *Leib* sensível, como “muito diferente” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21) do seu *Körper* ficcional. O espectador teatral, sustenta Fischer-Lichte, vê normalmente apenas o corpo semiótico das coisas, porque normalmente, no teatro, ergue-se uma “fronteira” (*Grenze*) entre corpo fenomênico e corpo ficcional (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 11-12; 2013, p. 15). Para a teórica alemã, assim como para Féral, essa fronteira é algo que distancia – no caso, separa com uma barreira – o teatro do “real”.

Nomeia-se, mais uma vez, o elemento afastado como “real” e o elemento afastante como “ficção”, que por sua vez aparece igualmente sinonimizada a uma noção de “signo” como algo desprovido de sensualidade. Para Fischer-Lichte e Féral, “signo” é tanto coisa imaterial quanto desmaterialização alienante. Donde “ficção” seria uma produção descorporificada, contrária ao sensível, que ela ao mesmo tempo bloquearia. Também como em Féral, aqui o caminho para o real é a ascensão feliz de um infrassimbólico: o corpo sensível das coisas, esquecido atrás da fronteira da representação semiótica. Segundo Fischer-Lichte, desde o séc. XVIII uma fronteira iluminista teria separado ritual e teatro:

A apresentação [*Aufführung*, termo que Fischer-Lichte usa para o ingl. *performance*] não consiste primordialmente, portanto, em que o espectador entenda significados transmitidos a ele pelo ator, como aqueles motivos, pensamentos, sentimentos e estados de espírito de um personagem representado pelo ator, ou como aquele espaço ficcional de um palácio, bosque ou vale representado. Muito mais decisiva é “a convivência dos corpos reais e do espaço real” – aquilo mesmo que acontece *entre* atores e espectadores.⁷ (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 20)

A autora chega a descrever a superação dessa fronteira como a superação do fosso do proscênio, manobra verificável, afirma, pela afetação corporal intensa do espectador

⁷ “Es geht in der Aufführung also nicht zuvörderst darum, dass der Zuschauer bestimmte ihm durch die Darsteller übermittelte Bedeutungen versteht, wie die vom Schauspieler dargestellten Motive, Gedanken, Gefühle, seelischen Zustände einer dramatischen Figur oder den dargestellten fiktiven Raum eines Palastes, Waldes oder Flusstals. Vielmehr ist ‘das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raums’ entscheidend – eben das, was sich *zwischen* Darstellern und Zuschauern ereignet”. Todas as citações de FISCHER-LICHTE, 2004, 2012, foram traduzidas por mim.

(FISCHER-LICHTE, 2012, p. 13). Assim, quando o espectador é fortemente sensibilizado, teríamos a prova de que não há representação. Afinal, lembremos que “representação” é “ficção”, e “ficção” é uma coisa desprovida de sensualidade.

Mas a superação do bloqueio do teatro, a irrupção feliz do real segregado, opera em Fischer-Lichte novo bloqueio, simétrico ao anterior: se a sensibilidade à representação é de ordem “significante”, ou seja, puramente intelectual e portanto bloqueadora da afecção, segue-se então, por dura simetria, que a sensibilização pelo real corpóreo será puro choque atordoante, portanto bloqueador de toda atividade mental. A afecção impediria o pensamento e a linguagem, *assim como* o pensamento e a linguagem impediriam, teoricamente, a afecção.

Por isso, a cena performativa será descrita pela autora em jargão eletromagnético, apropriado ao fisiocentrismo genérico da sua teoria, que impôs a si mesma o impeditivo de nomear as coisas. Pouco importa que isso seja impossível àquela que pretende, afinal, *escrever* sobre a afecção; aqui, a linguagem eletromagnética faz as vezes de linguagem nenhuma. A autora pode, então, descrever as ações do ator-performer em termos de produção energética: o espectador “sente fisicamente a energia que é dispendida e transmitida a ele pelos atores”⁸ (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 98, 99). Além de vaga, é notável como tal descrição é sumamente banal; poderia ser aplicada a qualquer momento excitante de uma apresentação, inclusive da Comédie Française, mas poderíamos facilmente transcender o âmbito do teatro.

A analogia com a corrente elétrica também está implícita no “circuito retroalimentado” (*Feedbackschleife*) em que consistiria a copresença física entre atores e espectadores (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 59). Ela também aparece no trecho abaixo, na forma naturalizada do raio meteorológico:

No lugar de transmitir os significados de um texto prévio através do emprego condizente de signos teatrais que deveriam ser decodificados e compreendidos pelos espectadores, a apresentação lhes ocorre como um acontecimento natural [*Naturereignis*] chocante que aflige seus nervos e sentidos⁹. (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 13)

⁸ “Er spürt leiblich die Energie, die von den Akteuren ausgeht und sich auf ihn überträgt”.

⁹ “Anstatt den Zuschauern durch entsprechenden Einsatz theatraler Zeichen die Bedeutungen eines vorgegebenen Textes zu übermitteln, die diese entziffern und verstehen sollten, widerfuhr die Aufführung ihnen wie ein schockartiges Naturereignis, das ihre Nerven und Sinne strapazierte”.

O trecho descreve como os espectadores da montagem de Max Reinhardt para *Electra*, de Sófocles, encenada em Berlim em 1903, teriam recebido as ações pouco ortodoxas da atriz Gertrud Eysoldt, que se golpeava e se movia convulsivamente no palco. Para Fischer-Lichte, Eysoldt “impactava imediatamente os corpos dos espectadores, seus sentidos e nervos”, produzindo uma “realidade torturante”¹⁰ (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 12). Os espectadores não teriam conseguido entender o que se passava, porque “o que acontecia ali ultrapassava todo entendimento humano”¹¹ (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 12).

Assim como nos fluxos deslizantes de Féral, conduzidos pelo corpo do performer, aqui também existe um tipo de fluxo insignificante, depurado de sentido dramaturgicamente, produzido e conduzido ao público pela ação física da atriz-performer. Também Fischer-Lichte desconsidera que o espectador energizado possa ver alguma coisa no gesto energético do ator. Mas será mesmo que ninguém associou as convulsões de Eysoldt à personagem de *Electra*? A tese parece tremendamente improvável, mesmo para a Berlim de 1903.

Ainda mais improvável é que os espectadores contemporâneos não vejam, na movimentação energética do ator performativo, algo além da mera ausência de certo padrão esperado de atuação. Pergunta-se: o que a espectadora Fischer-Lichte pensava, que coisas vinham à sua mente, enquanto se punha “a tremer, a transpirar, a prender a respiração”, tomada “de horror, de nojo, de espanto ou de vergonha” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 17), durante o espetáculo *Júlio César*, da Societas Raffaello Sanzio? Que fantasmas a autora via na carnalidade da cena? E que fantasmas viu Josette Féral nas ações dos atores “catalisadores de sentido”? De onde saiu, enfim, o vocabulário analítico das duas autoras?

Uma missão sacrificial para o teatro contemporâneo

Assim, em ambas as teorias, o teatro contemporâneo dito performativo faz um retorno auspicioso: o retorno desde A Ficção até O Real. Este teria sido afastado do teatro; em seu lugar puseram exclusivamente pessoas falsas, ações falsas e temporalidades falsas, coisas semióticas que nos desviam das coisas sensíveis, “infrassimbólicas” ou

¹⁰ “Sie wirkte unmittelbar auf den Körper der Zuschauer, auf ihre Sinne und Nerven ein”. [...] “wurde das Bühnengeschehen als “folternde Wirklichkeit” erlebt”.

¹¹ “[...] was dort geschieht übersteigt jegliches menschliche Verstehen [...]”.

“fenomênicas”. Onde existe teatro ou “signo”, não existe “real”, e onde existe “real”, então consequentemente não pode haver nem signo e nem teatro. Por isso, o retorno do real¹² no teatro só pode significar ausência de teatro: Féral chegou a chamar o seu teatro performativo de “infrateatralidade”, ao passo que Fischer-Lichte opera em chave antropológica de uma pré-teatralidade “ritual”.

A dificuldade de sustentar esse esquematismo força a certa despressurização aqui e ali. Para ambas as autoras, a fuga completa da “ficção”, quer dizer, da “semiótica” e da “ilusão”, é impossível. O teatro seria infelizmente incapaz de descartar essas três coisas: “uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16); “quanto aos signos, necessariamente presentes – pois é impossível escapar a qualquer representação – estes permanecem decodificáveis, mas seu sentido é frequentemente tributário da relação cênica bem mais que de um referente preexistente” (FÉRAL, 2015, p. 204); “o drama impregna todas as formas pós-dramáticas” (FÉRAL, 2015, p. 207).

Porém, evidentemente, a terminologia empregada nos textos – ultrapassar a fronteira, reaproximar-se do real, retornar ao presente – deixa ver a atribuição de uma missão à arte teatral, a missão de deixar de ser teatro para ser real, mesmo que no fim isso seja “impossível”.

3. Cassiano Quilici e a “experiência da não forma”

Uma variante dessa missão aparece num terceiro autor, o brasileiro Cassiano Quilici. Não irei desenvolver análise longa, citarei apenas o capítulo nove do seu livro *O ator-performer e as poéticas de transformação de si*, intitulado “A experiência da não forma”. Também falando em acontecimento teatral, Quilici apresenta seu conceito de “não forma” como o “espaço possível em que se sustenta uma abertura para o que não cai nas malhas da representação” (QUILICI, 2015, p. 121). Se anuncia uma teoria antirrepresentacional, uma teoria da forma em aberto.

¹² É oportuno citar aqui o livro homônimo de Hal Foster, que versa sobre questão semelhante, mas nas artes visuais. Usando abordagem também psicanalítica (via Lacan), Foster considera, no entanto, a forma artística como local de irrupção do real, local onde este se faz visível por algum tipo de perturbação na forma. Ver FOSTER, 2014.

Porém, assim como em Féral e Fischer-Lichte, parece de novo que é somente pelo corpo do ator, de um ator em ação, que a arte cênica da não forma é possível:

Se “o ator é o poeta da ação” (Luis Otávio Burnier), essa abertura tem de ser construída no corpo. A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar acessível a experiência da “não forma”. O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. (QUILICI, 2015, p. 121)

A despeito do arguto olhar crítico do autor e da sua escrita generosa em ponderações, no seu texto o ator ao vivo permanece o Alfa e o Ômega da cena informe, como se não houvesse outra ação cênica que não fosse ação do ator presente. O ator age, mas parece que nada age sobre o ator e nem junto dele. Luz, cor, texturas, vestuário, recortes de claridade/escuridão, contexto arquitetônico e cenográfico, evocações diversas, música e sons em geral, o texto dramático, o espectador e seu imaginário, as interações entre todos esses elementos – nada disso age, e sobretudo nada age sobre o ator, que é o único actante.

Mas a ação do ator, escreve Quilici, deve “matar o sujeito”. Como sabemos, este é definido pela ação, o que cria um problema teórico. Se a cena da “não forma” não deve configurar subjetividade, e se o seu centro é o ator, então a ação do ator deve ser uma *não ação*, como de fato coloca Quilici: “a experiência da ‘não forma’ é também uma ‘não ação’” (QUILICI, 2015, p. 122).

A princípio, teríamos aqui algo parecido com o embriagado nietzschiano, duplicado em agente capaz e força dionisíaca. Porém, a diferença logo se apresenta:

Ela [a não forma] exige o desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados. A dificuldade reside justamente na suspensão dos objetivos, das relações de uso e da nossa usura (o sujeito se constrói a partir dos seus afazeres). A rigor, nada menos espetacular e teatral. (QUILICI, 2015, p. 122)

O artista da “não forma” deve desapegar de todo projeto e resultado, suspender os objetivos, de modo a não ser teatral. Tomado como receituário enraizado, prática repisada, fórmula tediosa, o teatro de enredo e personagens fixos é o grande perigo a ser evitado.

Só que o desapego ao teatro dramático demanda bem mais do que um mero abandono, é claro. Seria preciso atenção contra sua persistência, contra o retorno indesejado dos lugares-comuns, contra os hábitos e os automatismos, contra o saber incorporado nos corpos, corações e mentes. Em suma, seria preciso desaprender o produto dramático, como de fato quiseram muitos artistas do século passado. O desapego, então, aparece como um apego de sinal trocado, podendo ir da simples desautomatização que decide o quanto de “teatro” pode ser admitido, até a mais dura e paranoide das interdições – que não deixa de ser inventiva, a despeito do esmagamento da imaginação. Em todo caso, e mesmo que os artistas refutem, o formato hegemônico ou tradicional segue participando da criação como uma assombração necessária, dando-lhe balizamento negativo que é também impulso à invenção.

O problema de saber como a “não forma” poderia ser independente da forma não é desenvolvido por Quilici, embora o autor feche o seu capítulo mencionando Hölderlin, para quem, ironicamente, o poeta deveria ser “aquele que expõe-se à força do indeterminado, sustentando essa abertura. Ao mesmo tempo [...] o mediador, aquele capaz de moldar a forma que acolhe o puro fluir silencioso” (QUILICI, 2015, p. 123).

“Sustentar a abertura” é aplicar uma força, como a própria expressão já diz. Não é simples abandono, deixando cair o que pesa. Se é necessário sustentar a abertura, se ela precisa de sustentação, é porque a abertura tende ao fechamento, havendo força oposta e constante à força de abertura. Força de abertura e força de fechamento estão, assim, intimamente entrelaçadas no ato criador. Além disso, essa força de fechamento tampouco é externa ao poeta, faz parte dele/dela e do ato criador, cujo fluxo é conflito, e também dança, com a força de fechamento.

Crítica do (novo) naturalismo performativo

O que acabei de expor é uma espécie de resumo de corpos teóricos bastante contraditórios. Por um lado, Féral, Fischer-Lichte e Quilici de fato reconhecem algo parecido com o inacabamento de um trabalho com signos desestruturados: um tipo de rebeldia do sensível é produzida nos espetáculos e isso gera uma crise do sentido. A afirmação de deslizamentos incessantes promovidos pelo/a performer, de um “circuito de retroalimentação” (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 59) e de um “fluxo contínuo de sensações,

afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente” (QUILICI, 2015, p. 121), todos apontam para uma ideia de modelagem em processo, *acontecimento acontecendo*. O recomeço que impede o fechamento do sentido está sim, podemos afirmar, nos textos de Féral, Fischer-Lichte e Quilici, e também a noção de desmontagem/remontagem, que poderíamos remeter ao inacabamento que caracterizaria uma arte estética.

Também aparece nas suas teorias, aqui e ali, a projeção de um imaginário singular do espectador, projeção que emergiria desse processo performativo, “sem autor” (FÉRAL, 2015, p. 161-162), de manipulação da fisicalidade. De modo que os três teóricos citados afirmam e defendem, cada um do seu jeito, em sua própria terminologia, uma arte estética, arte da transformação, arte da imaginação sensível, contra uma arte poética das formas, arte da representação, arte do sujeito.

Por outro lado, como penso ter deixado mais do que evidente, nenhum deles abre mão do dualismo performance/teatro na hora de teorizar o teatro contemporâneo que chamam de performativo. A barra (/) do dualismo equivale à separação teatral que seria preciso suprimir num tipo de reunião, embora no fim, como já foi observado, nenhuma das argumentações teóricas veja como possível a completa supressão dessa barragem criadora de representação, supressão que, notemos ainda, sempre liberaria um fluxo do real-informe em direção ao ficcional-formal-teatral, nunca em sentido oposto. Assumir o duplo sentido do fluxo, já vimos, teria como consequência assumir a participação do sujeito, e do teatro mais convencionalizado, na performance supostamente sem teatro e sem sujeito.

Como defendi até aqui, apresentações que se querem antiteatrais operam contra, ou seja, *com* o teatro mais convencional e portanto *na* percepção dos espectadores acostumados à convenção, de modo a surpreender e produzir diferença. Isso significa que é preciso sempre conhecer a norma para escapar dela, um ponto bastante razoável e até banal. Menos banal, talvez, é notar que escapar à norma é colocar o desvio *na ocasião* do regular, da sua expectativa, o que supõe espectadores sensíveis ao contraste entre o que é e o que costuma ser. Assim, o regular sempre participa do desvio, sem o qual este não existe.

Ora, uma crítica básica ao discurso realista da teoria, e também à ideia de uma incapacidade do teatro em abandonar completamente o ficcional, que além disso é tomado

como vil irrealdade, seria simplesmente dizer que a palavra “real”, no sentido de verdadeiro, não pode existir sem o seu oposto. Quem diz “real” nessa acepção traça imediatamente a fronteira (/) e cria no mesmo ato o irreal, porque “real” como verdadeiro quer dizer simplesmente “não irreal”, não falso. Fora de uma situação com objetos específicos e critério compartilhado, o termo é (deveria ser) vazio de designação.

Note-se que não estou afirmando que não exista realidade, dizer isso seria absurdo. “Real” é uma diferenciação situada que forçosamente emprega algum critério do que deve, ou não, valer dentro dessa situação. Na medida em que há situações, há realidades e irrealdades potenciais em jogo, e também critérios de separação discutíveis. Assim, o movimento artístico chamado de Realismo devia seu nome ao romantismo hegemônico, com seu elogio do ideal e da fantasia, considerados pelos realistas uma irrealdade em relação ao cotidiano mais banal e bruto, tomado então como realidade. Quando digo “quebrei realmente a perna”, estou dizendo automaticamente que não quebrei falsamente a perna, e também que esse falseamento existe como virtualidade. Há uma situação envolvendo uma perna possivelmente quebrada. Quando digo “o Brasil é real”, estou dizendo automaticamente que não é irreal. Presume-se uma situação em que haja Brasis reais e irreais à vista. Do mesmo modo, se digo “teatro é ilusão”, estou dizendo que teatro não é realidade. Observe que a situação, no caso, já envolve algum tipo de teatro do real (realista?).

No entanto, no momento em que o teatro deixa de ser irreal (e supondo que essa afirmação faça algum sentido), ele não pode mais virar real, porque nessa superação o real desapareceu junto com o irreal. A ficção que se torna puramente real faria O Real imediatamente evaporar, já que não teria mais sentido usar essa terminologia, que sempre está a serviço de uma diferenciação, repito, situada. Portanto, o fim do Irreal não é o triunfo do Real, é a supressão de um vocabulário realista e logo de qualquer realidade.

As coisas que “apenas são”, como diz Féral do performer, não são nem reais e nem irreais, elas simplesmente existem. Unicórnios existem, assim como as britadeiras e o estado de Pernambuco, mas diferem no seu modo de existir¹³. Assim sendo, aquele que emprega vocabulário realista, ainda mais em termos absolutos e dessituados (“O” Real), não deveria ansiar pela eliminação do componente irreal. Isso explica, penso, a teimosa referência nas teorias do performativo ao teatro “ilusionista” da representação, mesmo

¹³ Para uma reflexão sobre os diferentes modos de existência, ver SOURIAU, 2021; LAPOUJADE, 2017.

quando esse teatro de quarta parede há muito deixou de dominar os palcos prestigiados da cena contemporânea – os escritos de Féral e Fischer-Lichte, lembremos, invadem a segunda década do século XXI. É que, mesmo fantasmagórico, o drama burguês é uma presença necessária à constituição, ao menos teórica, do realismo performativo.

Digo fantasmagórico, embora saiba bastante bem que o drama burguês é ainda modelo do próprio pensamento social. Só que também é parte do drama burguês o vocabulário realista da presença objetiva das coisas e o centramento da vida nos corpos humanos copresentes e (inter)ativos¹⁴, mesmo quando a experiência vital se dá numa imensa mediação das relações e também na ação invisível do pensamento.

Mas é de se questionar se vale a pena manter essa fantasmagoria útil e não enxergar o que ocorre naquele Real maiúsculo, televisionado e noticiado, que já há algum tempo se tornou um tipo de ficcionalidade fantástica. Tendo crescido nos anos noventa e na virada do novo século, recebo com grande estranheza a ideia de que um real presente e material tenha desaparecido por trás de uma muralha semiótica anódina, como descrevem Fischer-Lichte e Féral. Afinal, se existe alguma coisa que faz tremendo sucesso e dinheiro no mundo contemporâneo é esse real identificado no estímulo físico: *reality shows* em que se vive pelado na selva e se come (e vomita) olhos de animal para “sobreviver” (o pioneiro *No limite; Pelados e largados*); videogames simuladores de todo tipo, que usam aparelhagens vibratórias no corpo do jogador e som *surround*, aumentando o chamado “realismo imersivo”; turismo e documentários de viagem em busca da “realidade” local e da proximidade com as pessoas comuns “reais”; filmes de ficção com aparência de documentário, estética também chamada de “realista”; câmeras de vídeo mínimas (GoPro e similares) que permitem transmitir a sensação de imersão corporal em situações fisicamente estimulantes, como na pornografia e nos vídeos esportivos “radicais”; ameaças terroristas gravadas em linguagem “realista” corporal, com gargantas sendo cortadas *in loco* e em plano-sequência; o “realismo” autoritário dos Estados antiterroristas, feito à base de “choques de gestão” assegurados por “tropas de choque”; o advento do político “real”, aquele que parece fisicamente de casa, em oposição aos políticos “irreais”, acusados de serem teatrais ou midiáticos; programas em que se assiste pessoas sujeitando “realmente” seus corpos a situações potencialmente insalubres e até mortíferas (o clássico *Jackass*); documentários de vida selvagem do tipo encontro

¹⁴ Ver DIDEROT, 2006; SZONDI, 2004; CARLSON, 2002.

imediatos, em que o ator-apresentador eventualmente morre na proximidade física com os animais (caso de Steve Irwin, morto por uma arraia enquanto filmava no mar); o *making of* de grandes e pequenas produções audiovisuais, inclusive de animação, em que se pode espiar a realidade “por trás das câmeras” através de outra câmera; transmissões “ao vivo”, “em tempo real”, de absolutamente todo tipo de evento; lutas como os torneios televisionados de MMA (*Mixed Martial Arts*), em que o aspecto impressionante da lesão corporal chama atenção para a realidade sensível dos golpes; campanhas publicitárias que abusam do aspecto sensual dos corpos e materiais, construindo uma linguagem sensorial paralela, e até dissonante, aos enunciados mais intelectivos, etc.

Não é meu interesse fazer juízo de valor dessas produções. Apenas quero chamar atenção para um realismo típico da contemporaneidade e seu aspecto decididamente corporal, sensorial e presencial, mesmo que seja na forma paradoxal de uma fotografia/videografia fugaz, produzida e transmitida por aparelhos e telas luminosas, ou de imagens eletrônicas puramente programadas, como é o caso dos videogames de simulação. Parece que a extrema mediação óptica e sonora da vida contemporânea¹⁵ produz a todo instante o desejo de proximidade tátil, de presença imediata, desejo que é ao mesmo tempo incitado e frustrado na própria mediação, que só consegue transcrever a presença em pixels luminosos e bits acústicos, fantasmagoria sensorial que não cessa de se afastar da pele e se retirar do espaço.

“Real”, nesse contexto supermediático repleto de transcrições, passou a significar fortemente *aquilo que eu presencio sem mediação*. Naturalizado pela necessidade diária de se diferenciar o encontro presencial do mediado, “real” parece um tipo de discernimento independente de critério, embora o real de um caso possa ser o irreal de outro. Por exemplo, um personagem de videogame reproduzido em plástico não é o personagem real, que vive somente no jogo luminoso. Aqui, materialidade não é sinônimo de realidade, é só lugar de um realismo: a figura em plástico imita e transporta a figura real luminosa. Atualmente, porém, o critério quase sempre pressuposto é o da presença não mediada, não transcrita, o atestado de que o visível/audível é também potencialmente tangível, *ao contrário* da fantasmagoria audiovisual, que só pode ser realista.

Essa irrealdade audiovisual, por sua vez, será tão mais realista quanto mais produzir impressão de proximidade, quanto mais o observador/ouvinte parecer sentir

¹⁵ Para uma reflexão sobre as mídias ópticas e sonoras modernas e sua ubiquidade, ver KITTLER, 2019.

diretamente, sem intermédio técnico, a coisa gravada ou figurada. Evidentemente, um tal critério de realidade tem bem pouco a ver com o Realismo histórico das artes, inclusive no cinema do século passado. Mesmo ali, a figuração da vida banal contra sua difundida idealização seguia sendo o índice primeiro de realismo, e não a sensação de imersão no cosmos fílmico. O real daquele cinema ainda é a vida banal, cotidiana, e não a presença genérica de um mundo sensível.

Assim, se aceitarmos que o aparelho imersivo mais exemplar da contemporaneidade é o smartphone com fones auriculares – um portátil de uso individual, altamente difundido, que torna bem mais difícil a ocorrência de perturbações entre tela, olhos e ouvidos, quase acoplando tela e cabeça e virtualmente eliminando a situação espacial¹⁶ – então temos, literalmente sempre à nossa mão, a possibilidade de uma fuga crônica e viciante da difícil coexistência com os outros para uma vida fantasmática estimulante, na qual o sujeito pode ser poderoso, estável e interpelado, em vez de fraco, transtornado e ignorado, e onde o mundo pode melhorar com extrema e sedutora facilidade.

Talvez esse narcótico inebriante, verdadeiro curativo digital para o indivíduo esmagado e desamparado, seja o grande produto vendido na era da internet, tão mais consumido quanto mais o capital privatiza o espaço público e abandona as pessoas à própria sorte. Pensar que esse mundo fantasmático não exerceria pressão sobre a coexistência, forçando uma espécie de descorporificação da vida comum, seria um erro. De repente, o mundo pode parecer ao indivíduo uma pálida imitação do excitante real luminoso, o que inverteria a direção do realismo, como no caso do boneco de plástico que imita o personagem de videogame. Nesse caso, vamos imaginar, toda uma série de produtos bastante táteis seriam vendidos para tornar o mundo concreto mais próximo de uma fantasmagoria digital considerada mais interessante. Aqui, o mundo das coisas apareceria como vitrine “realista” para o consumo de produtos audiovisuais, esses sim reais, tornando-se permanentemente uma espécie de via de acesso promocional, ou estando permanentemente sob pressão dessa vocação imitativa.

¹⁶ Para uma reflexão sobre olhar, atenção e aparelhagem óptica, ver CRARY, 2012, e o texto do mesmo autor na compilação de CHARNEY; SCHWARZ, 2004.

Pergunta-se, então: como afirmar que uma coisa está *realmente* presente, no sentido de se contrapor ao mediado fantasmal, se essa coisa, mesmo sendo tangível, parece ter saído de um produto audiovisual? Onde está o real, onde o irreal?¹⁷

No caso de um mundo de smartphones massificados e perfis digitais com peso de currículo, teríamos que avançar ainda mais na reflexão, porque atualmente são os habitantes desse mundo como um todo, e não só um punhado de profissionais especializados, que fabricam incessantemente o circuito imagem>mundo>imagem, de um lado adequando o mundo à fantasmagoria, de outro produzindo novos fantasmas sensacionais em alta resolução, que pronto irão para o mundo da vida.

Teria a vida se transformado num imenso estúdio de gravações? Teriam nossos olhos e ouvidos adquirido, por treino necessário, certo comportamento de câmera e gravador? Como seria esse comportamento, e o que isso teria a ver com o teatro contemporâneo, “performativo” ou não? Por exemplo, seria o caso de observar a imensa quantidade de solos, peças documentárias e *performances* de papo informal nos teatros, e refletir se esse panorama não teria relação direta com um mundo movido a perfis individuais, *selfies* e videochamadas.

Não pretendo me alongar nessa reflexão, que é tão antiga quanto o cinematógrafo¹⁸ e que poderia incluir até o romance realista do XIX¹⁹. O ponto é que a fantasmagoria audiovisual imersiva é, de fato, um realismo da presença sensível, mesmo que fantasmática²⁰. A cultura do apelo imersivo das telas e fones não conforma, em absoluto, um mundo de representações frias, intelectivas, de signos descorporificados, diante do qual as artes cênicas realizariam sua subversão corporalizante, seu caminho de volta ao corpo e à afecção, supostamente esquecidos pela cultura. Bem ao contrário, o investimento corporal desse realismo onipresente é imenso e esgotante; no seu dia a dia, o eventual espectador de teatro é assediado incessantemente por intensidades comerciais que buscam capturar o seu corpo pelos olhos e ouvidos.

Faz sentido que a presença imediata seja potencialmente subversiva em um mundo de consumo *delivery* privado, mundo tendente ao isolamento e ao abandono delirantes, mas aqui seria preciso fazer uma reflexão quanto aos modos de apresentação e afecção, e

¹⁷ Ver DEBORD, 2007; BAUDRILLARD, 1991.

¹⁸ Ver, por exemplo, KITTLER, op. cit., CHARNEY; SCHWARZ, op. cit., BENJAMIN, 2009, SÜSSEKIND, 1987.

¹⁹ Ver ARMSTRONG, op. cit.

²⁰ Para uma reflexão sobre a fisicalidade das mídias ópticas e sonoras, ver KITTLER, op. cit.

não simplesmente o elogio da fisicalidade. Esta pode bem ser apenas o realismo viário que copia o real *ready-made* do produto audiovisual sensacional, ou então, o termômetro afetivo que meramente acusa na vida presencial esse real digital pré-fabricado, em vez de ser o seu oposto teoricamente perturbador.

Mas também não se deveria cair numa demonização da mediação e da imagem, expressa numa fetichização do imediato. Afinal, se não há nada inerentemente nocivo na mediação, também não há nada inerentemente benéfico na imediatez – basta pensarmos na superlotação extenuante dos centros urbanos e no desejo legítimo de isolamento, por parte dos milhões que vivem diariamente essa “presença chocante” do real.

Referências

ARMSTRONG, Nancy. **Literature in the age of photography** – The legacy of British realism. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**. Nova York: Verso, 2012.

BUCCI, Eugênio. **A superindústria do imaginário** – Como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CARLSON, Marvin. **Performance** – Uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. **Teorias do teatro**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador** – Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites** – teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetik des Performativen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

_____. BORJA, M (trad.). Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta, [S. l.]**, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em abril de 2025.

- _____. **Performativität** – Eine Einführung. Bielefeld: transcript, 2012.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance** – do Futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, Filme, Typewriter**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Eduerj, 2019.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- PUCHNER, Martin. **Stage fright** – Modernism, anti-theatricality and drama. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.
- QUILICI, Cassiano S. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SIBILIA, Paula. **O show do Eu** – A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras** – Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac naify, 2004.

Videografia

VARIATIONS V, dir. John Cage, gravado por Arne Arnbom para a televisão alemã. Com a Merce Cunningham Dance Company, John Cage, David Tudor, Gordon Mumma. Exibido em 1965. Filme digitalizado.

Disponível no endereço: <https://ubu.com/film/cage_variations5.html>. Acessado em 26 de abril de 2025.