

**AS LIGAÇÕES NAS ARTES PERFORMATIVAS: LINHAS,  
LUGARES COMUNS E QUALIDADES DA EXPERIÊNCIA NO  
*AQUI E AGORA*  
Nelson Guerreiro**

**0. INTRO**

Nas artes performativas, as ligações entre o ator/bailarino/ músico/*performer* e os espectadores são permanentes. Mesmo antes do ato performativo, é, desde logo, estabelecido um elo através de estratégias de comunicação promocionais que divulgam a sua realização e que disponibilizam informação sobre o ponto de partida, processos criativos, conteúdos, intenções, efeitos e questões de determinada ação performativa. Também se procede a uma virtualização da vida do objeto artístico após o seu acontecimento, através de conversas entre os agentes criativos envolvidos e os espectadores, da publicação de documentos-memória: textos opinativos e reflexivos – cuja autoria pode ser do(s) criador(es) ou de figuras especializadas, como sejam o crítico ou o teórico – que criam prolongamentos e contribuem para a sua continuidade, ao mesmo tempo que sustentam a constituição do arquivo e a edificação de um património cultural coletivo.

Deste modo, em ambas as situações relativas a determinado ato performativo procede-se à criação de uma espécie de vida artificial – animada no antes, reanimada no depois - do objeto e da experiência efetiva de copresença que pretende antecipar e perpetuar o seu ciclo de vida, mas sobretudo resgatá-lo da sua efemeridade. Apesar desta constatação, é no momento de confronto que se produzem as maiores tensões e intensidades entre os corpos que dançam, atuam, pensam, dizem, etc., e os espectadores, também eles portadores de corpos por mais ocultados que estejam. Será aí, nesse território da concomitância, no *aqui e agora* do ato performativo, que procuraremos refletir sobre as trocas ocorridas já que, adotando o discurso de Peggy Phelan em torno da unicidade da *performance*, a única e autêntica vida de qualquer espetáculo - *performance*, teatro, concerto – dá-se no presente.

As vias de acesso a esse território serão percorridas de mão dada com autores de diversas disciplinas e diversas gerações temporais que desenvolveram (e alguns deles continuam a desenvolver) trabalho reflexivo no campo das artes performativas: Aristóteles e a sua *poética*, Brecht e a sua estética anti-aristotélica, Roselee Goldberg e o seu trabalho arqueológico e historicista sobre *performance*, Peggy Phelan e André Lepecki e os seus trabalhos em torno da ontologia da *performance*, entre outros.

A intangibilidade e a fugacidade do ato performativo, extensivas a todas as disciplinas do campo das artes do espetáculo, são características essenciais da experiência e tornam este tipo de acontecimentos únicos para quem os realiza e para quem os usufrui. Daí que ressaltem questões como saber quais os tipos de ligação possíveis entre o(s) performer(s) e o(s) espectador(s), em que contextos e em que condições ocorrem essas ligações, quais os seus efeitos, quais as suas qualidades e defeitos, etc.. A resposta a estas questões transportar-nos-á para as noções de interferência, interatividade, interpassividade, afetação, interceção, distância, assimetria, duplo espaço, linha divisória, fusão, indiferenciação, etc..

## 1. A INEVITABILIDADE DAS LIGAÇÕES

Até ao primeiro quartel do séc. XX, os espectadores eram convocados a participar em espetáculos como testemunhas, enquanto elementos legitimadores de uma determinada representação. Entrava-se para um determinado espaço convencional para a prática das artes do espetáculo e em raras ocasiões para espaços que, sofrendo adaptações específicas, se tornavam locais de realização deste tipo de manifestações, com a predisposição adequada para se operar uma conversão na perceção, pré-dispostos a assimilar a ideia de que as noções de espaço e tempo se esbatem, motivadas, por exemplo, pelas transformações operadas no espaço cénico mas, sobretudo, pela adesão e credulidade do que era dado ver.

O teatro, na conjugação de todos os seus elementos (presença dos atores, cenário, luzes, trilha sonora, etc.), tinha (e ainda tem) que desencadear esse poder de transformação, pois não se exige apenas ao espectador que produza determinadas

<sup>1</sup> BRILHANTE, M.  
J. “Teatro e drama:  
intensidades” in (1998)  
*Revista de Comunicação e  
Linguagens* n° 24. Lisboa:  
Edições Cosmos: 17.

operações metamorfoseantes. As responsabilidades na criação de uma outra dimensão têm que ser divididas. Porém, um espectador cético apresenta-se como sério entrave para que se execute o *ato dramático*.

Para fazer acreditar nesse *ato dramático*, é necessário que todos os elementos em palco tenham o poder de *convencer* o(s) espectador(es). Como diz Maria João Brilhante:

«[Na medida em que é através] *da imposição de tempos e ritmos individuais e sociais da ordem da experiência (religiosa, por exemplo), “variações de intensidade” na concentração de procedimentos (gestuais, de movimento e de dicção), é a ação que prevalece. Assim se gera uma sintaxe e uma retórica das práticas teatrais.*»<sup>1</sup>

Na sequência da enumeração dos elementos necessários para a realização de um espetáculo, importa referir que a presença de pessoas era e é, aliás, o primeiro pressuposto que legitima o acontecimento teatral, assim como de qualquer outro espetáculo. Sem espectadores, é sabido, não existe espetáculo, apesar de todas as tentativas de abolir essa dependência. A ausência de pessoas representa a impossibilidade do *ato dramático* na sua totalidade. E esse efetivamente não existe porque, sem a presença de espectadores, não há possibilidade de operar em cena as tais metamorfoses. Acresce que a transfiguração do ator em personagem é dificultada quando ele não sente a respiração do público. É como se ficasse sem destinatário, na medida em que é preciso haver pessoas dispostas a acreditar nesse dispositivo básico do espetáculo teatral (de contrário, é-lhe retirado todo o sentido).

Deste modo, os espectadores têm grande responsabilidade no *ato dramático*. Porém, e ao longo do séc. XX, foi-lhes exigido que não adotassem só uma postura de contemplação,

mas sim de participação, visto que é nesse ato de participação que o *ato dramático* se completa. Caso contrário, o espectador limita-se a ser uma testemunha ocular, cuja principal característica, independentemente do contexto do facto ocorrido, é assistir com passividade sem poder agir nem controlar os acontecimentos. E o acontecimento é independente quer da sua presença, quer do seu olhar; o acontecimento teria acontecido se o espectador não tivesse ali estado. A coincidência dá-se na perspetiva da testemunha e não do acontecimento.

<sup>2</sup> GUTKIN, A. “A simulação na luta pela vida” in (1998) *Revista de Comunicação e Linguagens* nº24. Lisboa: Edições Cosmos: 268.

Assim sendo, é necessário que os espectadores acreditem no que se apresenta no espaço cénico como representação não como testemunhas oculares, mas como testemunhas imbuídas de uma espécie de fé realizadora no ato dramático que decorre em frente aos seus olhos. Neste sentido, o ato só se consuma em função da crença numa espécie de cocriação, ou de uma relação (mesmo a um nível inconsciente) entre os pólos participantes: emissor e recetor da ação, respetivamente.

*«A essência do teatro é o espetáculo, e espetáculo é a participação ativa dum comunidade numa representação artística, é uma tensão dramática entre criadores e cocriadores (os espectadores), que tem lugar aí mesmo, que é sendo... única e irrepetível e que nunca voltará a ser igual outra vez; o espaço-tempo de ficção dramática é convencional para ambos os fatores do espetáculo (criadores e cocriadores). Aceita-se ou não se aceita. Se se aceita, é possível viver um tempo dramático (uma hora?... uma vida?...) durante a representação dum ficção que, às vezes, pode ser mais profunda e transformada do que a própria realidade quotidiana.»<sup>2</sup>*

Ilustração: num determinado espetáculo teatral uma personagem só morre no decorrer da ação dramática quando os espectadores estão presentes para acreditar que aquela

<sup>3</sup> CID, L. y NIETO, R. (1998) *Técnica y Representación Teatrales*. Madrid: Acento Editorial: 7.

<sup>4</sup> LEPECKI, A. (1998) "Corpo atravessado, corpo intenso" in *Theaterschrift*, Nr. Extra: 15.

personagem morre efetivamente, não como testemunhas presenciais, mas como testemunhas de fé «y en función de nuestra creencia se produce esa muerte, que de otro modo no existiría sólo en burla, una simulación, una engañifa.»<sup>3</sup>

É preciso acreditar na morte do pai de Hamlet e na sua aparição fantasmagórica logo de entrada para percebermos o seu drama edipiano e conseguirmos acompanhá-lo ao longo da tragédia sem hesitações. Ou mesmo que Godot possa chegar a aparecer, porque Estragão e Vladimir, apesar da sua incomensurável humanidade na espera, estão sempre a evocá-lo e essa expectativa, apesar da ausência pré-determinada por Beckett, é das presenças mais marcantes e inquietantes em toda a peça.

A elevação do teatro e dos seus efeitos a uma espécie de manifestação de culto religioso por parte do espectador em relação ao trabalho do ator/personagem marca um dos aspetos essenciais do teatro: o seu poder de transformação de realidades, que se projeta na tentativa de construção de novas ordens sociais, no agendamento e imposição dos novos valores, na capacidade que tem de refletir sobre temáticas que giram em volta da condição humana.

Por tudo isto, as artes performativas detêm algum poder de operar mudanças nas mentalidades humanas como matérias vivas que são, visto que

*«(...) o ato de criar performances, sejam estas teatro, música, dança, happenings, ou performance art, é um ato de profunda intensificação sensorial. A hiper-sensibilização do criador, do performer, permite que estes percecionem subtis tremores tectónicos, antecipem ventos de mudança, sintam as mais suaves alterações nos ares anunciando uma futura tempestade no campo do social.»<sup>4</sup>*

O teatro precisa pois de cúmplices presenciais e efetivos. Porém, só cumprirá a sua função de *pôr em comum* quando as barreiras entre criadores e públicos se esbaterem, *não embaterem!*, e se vivifique a partilha no espaço físico do teatro, desocultando a rede de ligações invisíveis e simbólicas que se estabelecem desde logo pela disposição espacial assimétrica. Esclareça-se, desde já, que essa assimetria não se esgota na existência de um espaço duplo produzido a partir de uma configuração real ou simbólica entre quem diz, movimenta, faz, exprime, desempenha, e quem marca presença na plateia, bancada, ou chão.

Para acontecer teatro, ou melhor espetáculo, é necessário, portanto, pessoas que representam ou que apenas são e outras que assistam, mas que também representem ou sejam, para se concretizar o sistema de trocas simbólicas. No entanto, não devemos indiciar que essa partilha implica obrigatoriamente um envolvimento direto e corporal dos espectadores na ação e na cena. Essa partilha deve ser antes um facto que deve ser reconhecido para experimentar a sensação de se estar numa dimensão, num tempo, num espaço outros que podem fazer espreitar a possibilidade de novas e inquietantes vivências.

### 3. DO TEATRO COMO METÁFORA DAS AÇÕES HUMANAS: O CONCEITO DE CATARSE E MIMESE NA POÉTICA ARISTOTÉLICA

Antes de entrarmos no campo de intervenção atual das artes performativas, importa recuar no tempo e deslocalizar o foco do discurso para a Antiguidade e fazê-lo incidir sobre a estética aristotélica, aplicada sobretudo à tragédia. Esta estratégia assenta na criação de uma base teórica sobre a questão das ligações nas artes cénicas, que permitirá estipular os dispositivos e os pressupostos estéticos, ao nível da experiência do espectador, sobre as quais as artes performativas contemporâneas se constituíram e se insurgiram nas suas mais variadas expressões e formatos.

Desde a Antiguidade, e sobretudo a partir da estética proposta pelo teatro grego, os procedimentos seguem uma lógica e dinâmicas graduais para obter do mito as emoções de terror e de piedade através de dispositivos de reconhecimento, peripécia, do nó e do desenlace da intriga.

<sup>5</sup> ARISTÓTELES (1982)  
*Poética*. Tradução,  
Prefácio, Introdução,  
Comentário e Apêndices  
de Eudoro de Sousa.  
Imprensa Nacional-Casa  
da Moeda, 3ª edição,  
Maio, Junho: 36.

<sup>6</sup> *Ib.*: 110.

Aristóteles elabora na sua *Poética* uma teoria da efabulação trágica em que define a essência da poesia como «imitação em ação» levada a cabo através da linguagem, a harmonia e o ritmo, ou apenas por dois destes elementos. Aristóteles elabora, ainda, uma divisão programática das espécies de poesia «pelas qualidades dos indivíduos que praticam a ação (objeto), do meio por que se imita e do modo como se imita; e essas espécies vêm a ser: ditirambo, nomo, comédia, tragédia, epopeia...».<sup>5</sup>

Porém, vamos circunscrever-nos apenas à imitação realizada «mediante atores», e não àquela que se realiza através da narrativa (em que o poeta narra os acontecimentos), porque é nessa dimensão que se localizam a tragédia e a comédia, entendidas como ações dramáticas que permitem uma projeção mimética mais direta, constituindo desde sempre os dois grandes géneros dramáticos.

Contudo, é sabido que o contributo aristotélico relativo à comédia ficou, malogradamente, pelo caminho, daí que nos concentremos apenas na sua teoria da efabulação trágica. Porém, importa referir que Aristóteles diferencia a tragédia da comédia da seguinte forma: a primeira procura imitar os homens piores e a segunda melhor do que eles quotidianamente são. «É, pois, a tragédia imitação de uma ação de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), imitação que se efetua não por narrativa mas mediante atores e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções».<sup>6</sup> Esta definição transporta-nos de imediato para a dimensão mimética da tragédia grega e para uma certa dimensão normativa, através da catarse como efeito-consequência, da vida na *polis*.

A ação que a tragédia imita, evidentemente, que não é fábula trágica, mas sim o mito tradicional. Este esquema da tragédia teorizado por Aristóteles procura determinar as formas pelas quais se atinge a projeção e identificação, por parte dos espectadores, dos modos de representar o mundo e os elementos que nele se movem, na medida em que «(...) os imitadores imitam homens que praticam alguma ação (...)»<sup>7</sup> e «(...) por imitação, apreende as primeiras noções, e os homens se comprazem no imitado».<sup>8</sup>

Em suma, a função catártica<sup>9</sup> do teatro incide sobre as emoções, paixões ou sentimentos, e inconsequente, aponta Eudoro de Sousa, é interpretar a catarse como *expurgação* «porque, assim entendida, teríamos de conceder que se empreendia uma ação com o reservado fim de eliminar os próprios efeitos.»<sup>10</sup>

Não assumindo o significado de expurgação - embora tenha sido esse o mais atribuído ao vocábulo -, projetada na eliminação dos sentimentos de terror e piedade, à palavra catarse foi proposto por vários autores o significado de purificação daqueles sentimentos. Todavia, Aristóteles (que só uma vez menciona a palavra catarse), ao tratar dos meios pelos quais o mito tradicional se transformará em fábula trágica, determina-os sempre como meios de obtenção de terror e piedade, e não como processos de purificação desses sentimentos.

Vemos, assim, que a aceção de drama tomada pelo discurso aristotélico como uma metáfora das ações humanas, afirmando a materialidade da ação, dos modos de agir humanos configurados num sistema organizado de estruturas que obrigam a um desenlace (como a um nó que exija ser desmanchado), anima os sentimentos dos espectadores.

<sup>7</sup> Ib.: 105.

<sup>8</sup> Ib.: 107.

<sup>9</sup> Eudoro de Sousa afirma que não há dúvida que o primeiro livro da Poética (único volume que foi possível recuperar, pois o segundo que se julga dedicado à comédia perdeu-se no rasto da História) omitiu, entre outros aspetos, a definição de catarse.

<sup>10</sup> Ib.: 99.

<sup>11</sup> Cf. NIETZSCHE, F. (1994) *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores: 75.

<sup>12</sup> Cf. BRILHANTE, M. J. *op. cit.*: 17.

Nietzsche, na obra *A Origem da Tragédia* em que promove o encontro com a Grécia pré-socrática, remete-nos igualmente para a dimensão mimética da arte, recuperando a noção de arte dos gregos que incide no caráter de efetivação da arte e na possibilidade que ela abre para realizar a totalidade do mundo, ao mesmo tempo que permite atingir a globalidade do ser, apelando para a importância da sua recuperação como forma de anulação da funcionalidade do fenómeno dramático como ilusão burguesa.

Para o filósofo alemão, a tragédia não está submetida servilmente à realidade, não criando porém um universo imaginário e fantástico, apesar da dimensão natural fictícia. Esse mundo está impregnado na realidade e está dotado de verosimilhança à semelhança do mundo olímpico.<sup>11</sup>

Concluimos que toda literatura dramática referente à tragédia grega, bem como a sua materialização em palco, está centrada na noção de drama: o modo dinâmico que instaura através da teatralização permite-nos ver o espetáculo como um processo que necessita da tensão entre todos os materiais para efetuar ligações não forçadas. Por outro lado, um teatro fixado apenas pela escrita (sendo, conseqüentemente, literário) seria um teatro cujo fim seria adulterado, pois não é só o texto que anima os sentimentos dos espectadores, é a conjugação de todos os elementos. Por esta razão, o espetáculo deve ser aqui entendido como um processo que desencadeia uma série de ligações, sendo possível enquadrá-las num sistema de trocas que é instituído, segundo Maria João Brilhante,<sup>12</sup> por toda a interação que tem lugar no teatro: ator/personagem, ator/espectador, ator/ espaço, personagem/espectador, espectador/tempo, etc..

#### 4. O DISTANCIAMENTO DA REPRESENTAÇÃO COMO FORMA DE TORNAR O ESPECTADOR UM OBSERVADOR E NÃO UMA TESTEMUNHA: OLHAR À DISTÂNCIA PARA VER MELHOR

Foi só já em pleno século XX que se operou uma radical oposição ao modelo aristotélico das ligações entre palco e plateia. A liderança desse movimento “revolucionário” esteve a cargo de Bertolt Brecht que se insurgiu violentamente contra o tipo de apropriação fundada na projeção-identificação, alertando para o seu perigo, que, segundo ele, consistia no excesso de fanatismo religioso ou na manipulação das massas em termos políticos, resultantes de uma excessiva identificação.

O teatro brechtiano, cujas formulações tópicas são inspiradas nos postulados do materialismo histórico, desenvolveu objetos teatrais, de carácter experimental, que se incorporam na corrente do teatro épico que procuravam «distanciar» os espectadores da representação, de modo a possibilitar uma apropriação do espetáculo teatral não tão absorvente, como a de tipo mimético que levava à alienação.

Essa é a encruzilhada da prática e discurso anti-aristotélicos de Brecht, já que este edifica uma estética da recusa da catarse que se converte em alienação, propondo um outro comportamento do olhar do espectador, mais distante, consciencializado e discernido para adotar decisões sobre aquilo que se apresenta, assim como para usufruir de toda liberdade para a ação da imaginação.

*«Los actores no están allí para enardecer a los espectadores, sino para mostrarles cómo es el ser humano; el actor es un representante de los otros hombres, y, en consecuencia, de los espectadores, que han delegado en él la misión de dar una explicación verosímil a las inquietudes y misterios que perturban la conciencia individual y la colectiva. Los conflictos que aparecen en escena son los mismos que anidan en nuestra alma contradictoria, balaceándose entre atracciones y rechazos: compartir la situación dramática es una forma de encontrarnos con nosotros mismos.»<sup>13</sup>*

É nesta perspectiva que devemos enquadrar a estética brechtiana: a do confronto consigo mesmo através da tomada de consciência. Através da partilha com os atores e com a ação dramática no espaço cénico é despertada a sua atividade crítica.

<sup>13</sup> OLIVA, C. y MONREAL, F. T. (1997) *Historia básica del arte escénico*, Madrid. Catedra, 4ª edição: 382.

<sup>14</sup> Bertolt Brecht in BRILHANTE, M. J. (1994) "Contra uma poética aristotélica: a estética brechtiana" in *Adágio n.º13, II série*. Évora: CENDREV, Abril/Junho: 71.

<sup>15</sup> BRILHANTE, M. J. op. cit.: 72.

As diferenças são visíveis a partir das fórmulas: «apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens» e «divertir» que, segundo Maria João Brilhante, sustentam a teoria e a prática brechtianas, diametralmente opostas às fórmulas de Aristóteles. Este privilegiou, como vimos, o trabalho com a matéria verbal. Os mitos (nas várias sequências de ações) ou fábulas, são, como vimos, o nó da tragédia, e a sua organização tem por objetivo a mimese.

Brecht, em termos de dispositivos, utiliza materiais não-verbais, seguindo a tradição wagneriana e simbolista, que coloca nas suas produções artísticas com a finalidade de agirem no resultado final do espetáculo cujo objetivo é suscitar um prazer estético. Brecht pretende, assim, romper com os hábitos de receção burgueses. «Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática.»<sup>14</sup>

Em suma, o teatro épico, «quer dizer, o teatro que instrui os espectadores sobre dados sociológicos», que defendeu, teorizou e praticou, recusa o efeito de projeção e identificação entre espectador e o palco ou a personagem, criticando a subordinação da ação a estes efeitos. «A identificação é, no teatro de forma dramática, a condição para que a catarse se realize. O objetivo do teatro épico consiste, pelo contrário, em produzir a surpresa, a perplexidade e a recusa.»<sup>15</sup>

Acrescentemos o que o próprio Brecht afirma sobre esta questão da identificação-projeção:

*«El rechazo de la identificación no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo. Precisamente el deber de la dramática no aristotélica consiste en demostrar la falsedad*

*de las tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden ser producidas por la vía de la identificación. Sin embargo, una dramática no aristotélica debe someter a una cuidadosa crítica toda emoción condicionada por ella y por ella materializada.»<sup>16</sup>*

<sup>16</sup> OLIVA, C. y MONREAL, F. T. op. cit., Id.

<sup>17</sup> BRILHANTE, M. J. Id.

Vemos assim que Brecht, quer pela via teórica, quer pela via prática, procura, em contraposição, que o espectador se distancie, de modo a posicionar-se criticamente perante os elementos apresentados em palco, como a personagem, o cenário, etc..

*«O mais importante parece ser a narração pela qual este teatro pretendia escapar ao domínio da mimese: dupla no teatro herdeiro do aristotelismo porque ocorre entre o espectador e a personagem (realizando a função catártica de que fala Aristóteles e que Brecht designa por vivência) e entre o ator e a personagem (dando lugar a uma representação dominante no mundo mesmo se disfarçada por diferentes técnicas do jogo).»<sup>17</sup>*

De qualquer das formas, e mesmo na colocação destas estéticas em contraposição, ressalta a noção de que o teatro serve então para perspetivar a vida e o mundo, abrindo caminhos para a ligação direta entre o que se vive no palco através das palavras, dos atores, da iluminação, dos cenários ou da ausência deles e de outros elementos e a vida. Ligação existente em interdependência com os contextos espaciais onde se promovem os encontros entre criadores e públicos, que podem ou não determinar a interatividade, contanto que este tipo de novos envolvimentos poderão criar cadeias intermináveis em termos de possibilidades de apropriação.

## 5. VER É FAZER

Depois de termos ancorado nos anos 20, navegar-se-á, fora da coordenada do tempo, para a segunda metade do século

<sup>18</sup> Expressão cunhada pelo antropólogo Jean Duvignaud em *Société et spectacle*.

XX e em direção à *performance art*. Com a emergência de novas formas artísticas que continuam a insistir na requisição futurista e dadaísta dos espectadores para dentro da ação performativa, como agentes colaboradores da obra, verifica-se o aparecimento de novas formas de ligação e de novos modos de recepção, co-adjuvados pela utilização de espaços mais estimuladores daqueles onde essas novas formas são mostradas.

Daí o recurso, numa dinâmica de criação de *squatters*, aos chamados espaços não-convencionais, normalmente situados nos grandes centros urbanos e que *aproveitam* a decadência e o abandono de certas unidades e áreas industriais (Espaço Ginjal e Armazém do Ferro, apesar de recentemente desativados, são bons exemplos disso). Os vestígios históricos e os despojos ali deixados dialogam na perfeição com os princípios estéticos que orientam o ato performativo.

A utilização de espaços não habituais à prática das artes performativas reconfigura e redesenha a relação mantida entre *performers* e públicos, baseada numa maior proximidade entre os dois pólos. Procura-se anular a *quarta parede*, essa linha imaginária que divide espaço de representação e de ação performativa e espaço de observação, não apenas em palcos tridimensionais. O espetador é levado a *participar* na ação, sendo incitado a assumir verdadeiramente o estatuto de co-criador.

As novas manifestações insurgem-se contra a exigência de separação entre palco e plateia do realismo, do naturalismo e de todo o teatro dramático, com o objetivo de romper o conclave *mágico*,<sup>18</sup> que tem como função conferir à representação uma verdade, agenciando a participação do público.

Os espaços de uns e de outros eram, na maioria das vezes, separados, mas a partir dos anos 50, e sobretudo com os espetáculos da companhia americana Living Theatre, as fronteiras desapareceram e o espaço cénico passa a ser partilhado por atores e espectadores. Nesses espetáculos, os atores da companhia entravam no espaço com a intenção de *atacar*, por todos lados, a sensibilidade do espectador, partilhando o mesmo espaço, para que existisse, desde logo, interação. Procuravam nestas ações uma comunicação possível com todos os elementos presentes, catapultando a proliferação dos ímpetus *dos atos dramáticos*, para que as reações se multiplicassem sobre a massa inteira dos espectadores.

*«Esta representación<sup>19</sup> debe también mucho a los happenings. No consta de historia propiamente dicha, sino de una serie de acciones distribuidas en nueve cuadros. En ellos, los actores descendían al espacio del espectador con varillas de incienso y, en distintos lugares de la sala, en extrañas posiciones, improvisaban de manera colectiva, desarrollaban ejercicios corporales en los que los movimientos obedecían rítmicamente al sonido, hacían largos silencios, cantaban salmodias o letanías que el público podía corear invitado por los actores. El teatro no era ya un pasatiempo, sino un compromiso.»<sup>20</sup>*

Os Living avançaram, no fundo, com um projeto experimental que procurou estabelecer uma ligação diferente com os públicos, acrescentando outra funcionalidade ao teatro: a de fazer participar diretamente os espectadores, promovendo eventuais inversões. Demanda artaudiana, visto que o «teatro é o único local do mundo, o último meio de conjunto que ainda possuímos para afetar diretamente o organismo (...).»<sup>21</sup>

<sup>19</sup> A representação aqui citada refere-se à primeira produção dos Living Theatre, no começo da sua aventura europeia (tal como eles a denominaram), intitulada *Mysteries and smaller pieces* (1964).

<sup>20</sup> OLIVA, C. y MONREAL, F.T., *op. cit.*: 410.

<sup>21</sup> ARTAUD, A. (1997) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda: 79.

Era sob este prisma que encaravam a realização dum espetáculo de teatro em que tais meios de ação direta, na sua vertente quotidiana (da nossa vivência comum), iriam criar, mais que uma identificação imediata com a ação, o sentido de participação e o sentimento de pertença.

Um outro evento, registado nas espirais da história da *performance art*, ilustra a inversão radical que se operou nalguns setores das artes performativas e nas suas possibilidades de apropriação. Ficha técnica, local e a data de realização: Verão de 1952, Refeitório do Black Mountain College. Título: «*acontecimento sem título*». Direção: John Cage. Intervenientes: John Cage, o pianista David Tudor, o compositor Jay Watts, o pintor Robert Rauschenberg, o bailarino Merce Cunningham e os poetas Mary Carolyne Richards e Charles Olsen.

Neste acontecimento, os vários intervenientes tinham uma «pauta» que indicava os momentos de ação, inação e silêncio que cada *performer* deveria preencher. «De este modo no habría una “relación causal” entre un incidente y el siguiente, y, según Cage, “todo lo que sucedía después de eso sucedía en el propio observador”.»<sup>22</sup> Os espectadores ocuparam uma arena quadrada que formava quatro triângulos e em cada cadeira foi colocada uma chávena branca, sem explicação prévia sobre a sua presença, facto que os desafiava a agir arbitrariamente.

Todas as ações produzidas simultaneamente pelos *performers* agenciavam uma focalização particular e não tinham qualquer relação umas com as outras. Por outro lado, os espectadores encontravam-se numa posição que implicava, independentemente da ação que fixavam com o olhar, a observação dos outros espectadores presentes.

Por outro lado, o espaço não pretendia ser outra coisa que não um refeitório. Mesmo assim, dizem as fontes, os espectadores procuraram estabelecer um conjunto de interpretações que, reunidas num todo, perdiam o sentido global. «O espectador que procurou algum sentido no acontecimento nos seus elementos/ações em separado apercebeu-se de que os seus padrões habitualmente aplicados para constituir significado já não serviam. Os padrões normais não foram, contudo, descartados como inúteis, mas antes suspensos: convocados, presentes e, no entanto, de alguma forma inaplicáveis.»<sup>23</sup> Desta forma, o papel do espectador viu-se redefinido.

<sup>23</sup> FISCHER-LICHTE, E. (1998) "Performance e cultura performativa" in *Revista de Comunicação e Linguagens* nr. 24. Lisboa: Edições Cosmos: 149.

<sup>24</sup> *Id.*

*«Uma vez que a função referencial tinha perdido a sua prioridade, os espectadores já não precisavam de procurar significados preestabelecidos, nem de lutar para decifrar possíveis mensagens formuladas na performance. Em vez disso, encontravam-se numa posição que lhes permitia observar as ações desempenhadas diante dos seus olhos e ouvidos como materiais, e deixar os olhos vaguear por entre as ações desempenhadas simultaneamente; era-lhes permitido não procurar nenhum significado, assim como relacionar qualquer significado que lhes ocorresse com ações separadas. Assim, contemplar viu-se redefinido como uma atividade, como um fazer, de acordo com os seus padrões particulares de percepção, com as suas associações e memórias e com os discursos dos quais tivesse participado.»<sup>24</sup>*

## 6. LIGAÇÕES PERIGOSAS

As problemáticas a debater após as novas configurações espaciais e artísticas, promotoras de novos relacionamentos entre performers e espectadores, levantam questões como: a) a perda de exclusividade dos espaços convencionais para a prática das artes do espetáculo; b) os efeitos da abolição da Quarta Parede; c) a distância territorial entre real e ficção; d) as diferentes intensidades da experiência; e) a ética e

os limites na convocação dos espectadores para a cena; f) a possibilidade de «ligações perfeitas» ou «ligações imperfeitas», forçadas ou não; g) o reequilíbrio entre a fruição racional e sensorial; h) a atração de novos públicos através da informalidade dos conteúdos e dos locais de apresentação; i) a eventual deslocalização do foco de poder para o lado dos espectadores e o resultado dessa transferência; j) a negociação entre a colonização/ocupação de lugares (paisagens urbanas e rurais) e a arte para a(s) comunidade(s); etc..

Estas problemáticas impossibilitam respostas absolutas. Porém, evidenciam uma vontade e uma necessidade de questionar as (de)limitações da divisão originária entre palco e plateia, procurando testar as qualidades da experiência no momento da co-presença, a fim de esquematizar novos modelos de aferição do trabalho performativo.

A tensão dessa linha divisória desloca-se quando se procura anular a barreira invisível, pois é absorvida pela concorrência da fusão, da indiferenciação e da contaminação dos dois agentes, desencadeando novas ligações e novos estados anímicos revitalizadores da vontade de estar próximos. A bem a ou mal. Ou mesmo assim-assim.

Quando a linha começa a desaparecer, entramos no tectónico, em que as deformações operadas na estrutura convencional assumem, no momento da receção, contornos de prazer físico e estético, numa movimentação semelhante à do íman, mas também de desconforto inquietante e repulsivo, numa conjunção tão impossível como juntar azeite e água.

O posicionamento dos espectadores nessas várias hipóteses situacionais depende, em primeiro lugar, dos procedimentos seguidos pelo performer no agenciamento dos espectadores, visto que a afetação varia consoante o seu grau de desejo de interação e de violação, não apenas da privacidade do *eu* interpelado, mas sobretudo no envio para o contexto em que serão integrados.

Um exemplo que envolve ambos os procedimentos: quando um dos atores do último espetáculo porno-escatológico dos “La Fura Dels Baus” intitulado XXX,

inspirado na *Filosofia na Alcova* de Sade, vem à boca de cena solicitar a ajuda de um espectador sem se referir para quê, é claro que não houve ninguém que se disponibilizasse nos primeiros instantes. Depois de tanta insistência, lá se ofereceu alguém, que depois se veio a saber estar ligado à companhia, estando já previsto subir, caso não houvesse ninguém.

Nos antípodas deste tipo de abordagem, podemos dar como exemplo a *performance* sem *performers* de Catarina Campino e Ricardo Jacinto, intitulada *Untitled*, em que o dispositivo cénico consistia em dar a ver, de um modo performativo, os elementos técnicos, humanos e maquínicos da Sala Polivalente do CAM. Depois de entrarem e de verem varas de luz descidas, cortina pendida sobre o espaço de representação, bancadas removidas – entre outros elementos desolcutados, - os espectadores eram convidados a levantar-se das poucas cadeiras disponíveis, das escadas e do chão do corredor para descobrir onde afinal esconderam o espetáculo.

Nesse ato de satisfação de curiosidade - já que se entra sempre para uma sala de espetáculos com a certeza de que se vai aceder a um espaço de visibilidades, presenças, aparições onde se espera receber imagens, ouvir palavras, ver movimentos, apreender ideias, escutar sons, assistir à produção de ambientes que permitam criar sentidos -, os espectadores entraram na zona convencional de atuação para se tornarem, sem saberem (?), eles próprios performers e espectadores uns dos outros. Mas, acima de tudo, dos criadores que permaneciam na cabina técnica a comandar as operações e a ver a sua *performance* finalmente ser ocupada com performers no palco, que eram espectadores antes de entrarem e depois de terem saído. Quando descí para dentro da zona atravessou-se na garganta a seguinte frase: *O palco é de quem o quiser.*

Não anulando a aferição individual de cada espectador, o resultado da experiência a nível coletivo na entrada em ação foi, apesar de artificialmente estimulada, voluntária, respondendo afirmativamente ao pacifismo da convocação e à positividade da manipulação. Ao mesmo tempo, promoviam-se a encenação de imagens e descortinavam-se as estratégias de visibilidade que eram postas em causa pela disposição do dispositivo cénico, denunciando, através dos seus corpos, gestos e olhares, outros comportamentos e a adoção de outros códigos de apropriação, em

<sup>25</sup> Expressão utilizada por André Lepecki para se referir às conexões transnacionais e transdisciplinares entre artistas na criação e posterior circulação de imagens, temas, sons, preocupações e cenas similares entre si e que despontam “espontaneamente” em danças, peças de teatro, performances, ou composições musicais.

<sup>26</sup> Heiner Müller in MACHADO, C. A. (1979) *Teatro da Cornucópia – as regras do jogo*. Lisboa: Frenesi: 11.

confronto com os códigos de interpretação trazidos no corpo (como o pistoleiro que tem a sua arma antes do duelo pronta a disparar).

Não querendo ajuizar sobre os ganhos ou as perdas na atitude de entrega ou de rejeição na participação de qualquer espetáculo, acredito que a vivência à distância ou a experimentação das situações no palco permitem, ao serem transportadas para os campos do imaginário individual, apreender certas conexões desejadas por todos, e vivificar a intensidade do atravessamento dos corpos através da emergência de sensações, do assalto de ideias, da colocação de preocupações, da transmissão de certas mensagens e da percepção de certas «correntes telepáticas»<sup>25</sup> entre *performers* e espectadores.

Remetemos esta idealização da relação entre artistas e públicos para a tese do dramaturgo Heiner Müller, seguidor de Brecht, que se manifesta a favor da partilha: «O teatro não encontrará a sua função enquanto estiver instituído sobre a base da divisão entre atores e público. Vive da tensão entre palco e sala, da provocação dos textos. O teatro ou é uma projeção na utopia ou não será nada de especial.»<sup>26</sup> A tranquilidade completa-se se estendermos este *statement* às outras disciplinas das artes cénicas.

## 7. QUEM É O SENHOR E QUEM É O ESCRAVO?

A conjuntura de interferência entre *performers* e espectadores é também política. Os diferentes modos de afetação estipulam regras para uma negociação constante. Essa negociação nem sempre instaura a competição. Nem sempre inscreve no *aqui e agora* adversários. Porém, a sua realização é comum e é regulada por ligações da ordem da conquista do poder

porque estão em jogo a produção, a transmissão e a receção de algo. A esgrima é uma metáfora possível para descrever as transações e os movimentos efetuados durante um ato performativo. Para além disso, a eminência do toque é uma motivação para ambos os agentes, mesmo que estabeleça ligações perversas, que crie desequilíbrios e que desenvolva a dialética do reconhecimento, indicando a posição onde se exerce o poder dos dominantes sobre os dominados e enfatizando a assimetria essencial (plasmada na dialética do mestre e do discípulo).

Por esta razão, a dialética hegeliana do Senhor e do Escravo exposta na *Fenomenologia do Espírito* relativamente à *consciência-de-si* é, apesar desse referente, uma associação possível, sobretudo a partir da leitura de Hegel por Alexandre Kojève, na medida em que ela apresenta a dominação como elemento fundamental para haver ligações e desligações. A dimensão política das artes performativas também é visível nesse jogo de poder entre palco e plateia. Já vimos no caso da tragédia grega que as ligações estão impregnadas dessa lógica guerreira que procura negar qualquer outra forma de apropriação que não a catarse e a mimese, pois não era admitida qualquer outra hipótese. A empatia, a convivência, a fusão, a falta de reconhecimento, a partilha e a abolição da divisão são practopias contemporâneas que pretendem anunciar o fim das diferenças, apesar do risco de resultarem em distopias.

Contudo, esse anúncio não implica na prática a sua concretização, pois está condicionada, como já pontuámos, por diversos fatores e predisposições. Por mais declarada que seja essa intenção, a comprovação da realização total da indistinção é incomum. São inúmeras as situações em que o dispositivo cénico e os mecanismos dramáticos estão aparentemente prontos para essa experiência, mas os resultados corrompem, na maioria das vezes, as expectativas.

No território das ligações nas artes performativas existe permanentemente uma espécie de pavor face à probabilidade de ser predado, de ser dominado e de ser convocado. E essa tensão pulsional de *sobrevivência* prende-se com a questão da propriedade do corpo que, se for violada sem contrato prévio, provoca desconforto pela falta de preparação e de habituação. Nestas circunstâncias, somos assaltados por aquilo que Freud categorizou de *uncanny*. Essa *inquietante*

*estranheza* provoca automaticamente uma desligação na ligação existente. E o corpo já só mostra impaciência e atordoamento, ficando refém da situação. A insegurança do *uncanny* é precisamente originada pela incerteza quanto à autenticidade da requisição. O requisitante, seja ele *performer*, ator ou bailarino, surge como predador, e não como guia ou como facilitador de uma experiência sensível única e agradável, porque a consciência sente que perdeu o pé perante o real. É o pavor de ser preso e de ser possuído por uma coisa para a qual não temos uma resposta, uma explicação plausível, uma certeza de boas intenções.

Elasticizando até ao limite a adoção da dialética hegeliana para o domínio das ligações entre *performers* e espectadores, apesar da clarividência dessa remissão para um campo artístico que vive de uma assimetria convencionada na imediaticidade da co-presença, importa diagnosticar se as posições dos dominantes ou as dos dominados são sempre ocupadas por quem desempenha ou por quem assiste.

Nesse diagnóstico vamos apoiar-nos no trabalho dos “La Fura dels Baus” que, nos seus primeiros trabalhos antológicos, subvertem as regras do teatro, apresentando o teatro “total”, em oposição a um teatro de animação. Apostando a sua prática teatral na criação de ações interativas, diretas e plenas de impacto, a companhia catalã surpreende pela realização plástica das suas produções, que assenta em cenários que se desmultiplicam pela mão dos próprios atores no terreno (feito palco) comungado pelo público. Apresentavam geralmente os seus espetáculos em espaços não-convencionais, como antigas fábricas e armazéns.

*«La “Fura dels Baus” destruía todos los espacios del recinto teatral, empezando por el espacio del público, constantemente violado por la acción. Todo pertenece a los actores, desde el suelo a los techos, incluyendo los propios muros convertidos en espacio escénico. Gritos, desplazamientos violentos, una música de rabiosa actualidad, en vivo, completan el cuadro.»<sup>27</sup>*

Apesar de os *performers* em alguns espetáculos se apresentarem como servos e como escravos (como é o caso do *M.T.M.*), estamos perante um exemplo onde não parecem existir dúvidas de quem desempenha as funções de Senhor e de Escravo.

Não é por acaso que Artaud é uma das grandes referências deste coletivo, transferindo na sua prática algumas das formulações teóricas do autor de *O teatro e o seu duplo*, nomeadamente a ideia de que «uma peça feita diretamente em função do palco (...) vai embater em obstáculos que são tanto de realização como do próprio palco»<sup>28</sup> impelindo «à descoberta duma linguagem ativa e anárquica, uma linguagem na qual os limites habituais dos sentimentos e das palavras são ultrapassados».<sup>29</sup>

## 8. INTERQUÊ? DON'T DISTURB, PLEASE!

Nas artes performativas, tal como em outros domínios das artes, das tecnologias e da vida social, «não há *experiência* sem vínculo, sem laços, sem ligação, a própria insistência no vínculo mostra que há uma certa abismação em torno da desligação das suas figuras – interrupção, colapso, acidente».<sup>30</sup> Acrescentamos a incomunicabilidade e a incompreensão. A crise instala-se quando se efetiva a desconexão na ligação, na medida em que a desligação corta algo que se pensava passível de ser articulado, que não mostrava sinais de constrangimento e que queria experimentar os efeitos dos intercâmbios de energia processados em plataformas interfaciais.

Não há dúvida de que, por um lado, a parafernália de dispositivos óticos e tecnológicos, e, por outro, dos jogos disponibilizados para promover a interatividade no campo das artes performativas são fundamentais na definição de novos horizontes da experiência, pois possibilitam o alargamento da esfera de perceção e de receção dos espectadores. Porque a motivação na sua utilização também se prende com a possibilidade de proporcionar aos espectadores uma aferição do espetáculo mais sensorial, numa espécie de defesa apoteótica de um princípio empirista aquando do contacto

<sup>27</sup> OLIVA, C. y MONREAL, F. T., *op. cit.*: 432.

<sup>28</sup> ARTAUD, A. (1970) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa, Fenda: 40.

<sup>29</sup> *Id.*

<sup>30</sup> MIRANDA, J. A. “Para uma crítica das ligações técnicas”, in MIRANDA, J. A. & CRUZ, M. T. (2002) *Crítica das ligações na era da técnica*. Lisboa: Tropismos: 269.

<sup>31</sup> Cf. *in* [www.artszin.net/vol1/interpasividad.html](http://www.artszin.net/vol1/interpasividad.html).

com os objetos artísticos. Mas ao nível da experiência estética também sabemos que há disjunções: nada poderá estar forçado a ser ou isto ou aquilo. A experiência tem que ser aberta e a sua qualidade dependerá dos modos performativos de promoção da interatividade ou da interpassividade (termo cunhado pelo escultor espanhol Juan Luis Morazza aquando de uma mostra dos seus trabalhos em torno dos modelos de interação nas artes visuais).<sup>31</sup>

É por isso que projetar o desafio da interferência, como um pedaço de carne enfiado entre dois dentes, a partir da partilha do mesmo espaço entre *atores/performers* e espectadores pode ser um primeiro passo para a desligação e para o deslaçamento dos compromissos assumidos à entrada. A criação de um espaço de contacto e de interceção que, apesar das diferentes responsabilidades de participação na ação tenha como objetivo a gradual anulação dos papéis de uns e de outros, contanto que a proximidade física imposta pela entrada no espaço de apresentação garanta esse propósito, pode ser corrompida pela desigualdade no acesso e pela indisposição dos espectadores para a mistura.

Conclui-se, assim, que a pauta da interatividade e da interpassividade como novas ideologias dos códigos de receção das artes performativas se apresenta ora como uma restrição à totalidade da experiência, ora como uma oportunidade única para a inclusão, mas sempre potenciadora de condições de empatia, identificação, choque, transgressão, dominação e de celebração. E estas dependem de quem e de como batem à porta do nosso corpo.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1994)** *Adágio nº13*, II Série. Évora: CENDREV, Abril/Junho.
- AA.VV. (1998)** *Revista de Comunicação e Linguagens. Dramas, nº 24*. Lisboa: Edições Cosmos.
- AA.VV. (1988)** *Theaterschrift. Performance contemporânea portuguesa*, Nr. Extra, Dezembro, Berlim/Lisboa.
- ARISTÓTELES (1992)** *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARTAUD, A.** (s/d) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- CID, L. y NIETO, R. (1998)** *Técnica y representación teatrales*. Madrid: Acento Editorial.
- NIETZSCHE, F. (1994)** *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- MIRANDA, J. A. & CRUZ, M. T. (2002)** *Crítica das ligações na era da técnica*. Lisboa: Tropismos.
- GOLDBERG, R. (1988)** *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino/Thames & Hudson.
- MACHADO, C. A. (1999)** *Teatro da Cornucópia – as regras do jogo*. Lisboa: Frenesi.
- OLIVA, C. & MONREAL, F. T. (1997)** *Historia básica del arte escénico*. Madrid : CatedrA.