



ATOS E DESATOS TEÓRICOS: SOBRE PERFORMATIVIDADE NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Mariana Simoni¹

Great. It's raining. Just when I'm blue. Isn't that just like life?

David Mamet

Quando Erving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana* (1975), caracteriza como “representação” toda atividade desempenhada na presença de um ou mais observadores, exercendo sobre este(s) determinados efeitos, ele confere ênfase sobre a ação, sobre a performance do comportamento individual – o que se explicita de forma ainda mais evidente pela própria designação dos indivíduos como “atores sociais” (GOFFMAN, 2001, p.31). Para Goffman, as condições e lugares sociais são *performados* como modelos de conduta coerentes, não existindo *a priori*, ou seja, precisando ser construídos a cada nova interação: i.e., “realizados” (p.74). Essa forma de “realização” baseia-se, segundo o autor, na inclusão pelo indivíduo, diante dos outros, de sinais que possam legitimar sua atividade como pertencente a determinada fachada. Tal como no teatro, ele tem de tornar sua ação significativa para os outros e, para tanto, precisa articulá-la de modo expressivo em um espaço de tempo equivalente à duração da situação interativa. O potencial expressivo do comportamento social aparece, então, estreitamente vinculado ao efeito provocado sobre a *plateia*. Diferentemente do teatro, em que esta terceira abertura seria já convencionalizada, na relação entre os atores sociais, a plateia se constituiria pelos interlocutores da interação. E é nesse sentido que se coloca a questão da contingência. Goffman particulariza os profissionais de teatro como aqueles que, conscientes de seus gestos expressivos, seriam capazes de controlar as situações imprevistas que eventualmente pudessem insurgir contra a cena e contrariar a imagem que pretendem expressar. É claro que neste momento o autor tem como horizonte de referência representações teatrais calcadas em estruturas fechadas, predeterminadas pelo texto, que expulsam de cena acontecimentos acidentais, vistos como perturbadores das intenções textuais, excluindo igualmente qualquer relação interativa com o público. Nessa estratégia retórica, o teatro é tipificado de forma a oferecer um contraste homogêneo com relação aos modelos de realidade construídos a partir da performance individual na sociedade. No entanto, ao enfatizar o aspecto performativo do comportamento social, Goffman acentua o quanto teatro e vida social estão imbricados e o quanto é difícil desvencilhá-los em termos comparativos sem encontrar a questão dos

¹ Doutora, PUC-Rio/FAPERJ



critérios socialmente convencionados para a determinação e delimitação da esfera artística (SIMONI, 2006).

Segundo Goffman, “as imagens artísticas são mais exatas porque nos preparam para o fato de que uma só nota em falso pode quebrar a harmonia da representação inteira”, ou seja, seria muito mais fácil admitir o caráter construtivo de uma representação teatral do que o de uma fachada social (p.55). Esta ausência de uma realidade única, estável e imutável enfatiza a presença de modelos de realidade socialmente construídos e compartilhados, os quais se admitem no âmbito do senso-comum como sendo facetas de uma realidade universal. Na perspectiva teatral, esta moldura construtivista desacredita a possibilidade de transferência para o palco de uma realidade única e universal, dado, como já visto, o próprio caráter construtivo dessa realidade, pondo em evidência a convencionalidade não apenas do teatro, mas de tudo aquilo que socialmente se aceita como arte, e enfatizando estéticas de representação que valorizam relações em presença.

Na esfera do comportamento social, são exatamente aqueles gestos involuntários, tácitos e imprevistos, capazes de produzir uma impressão que contradiz a imagem sendo construída durante a interação. Essa discrepância, no entanto, em lugar de apontar para uma imagem mais verdadeira do que a “projeção oficial”, aponta para uma imagem outra, e para as possibilidades de criação e manipulação de imagens. Ou seja: para a fragilidade de uma representação social, a qual pode ser estilhaçada por “minúsculos contratempos” (p.58). A noção de contingência está, pois, intimamente vinculada ao aspecto intersubjetivo que fundamenta a construção social da realidade da vida cotidiana, já que exerce papel essencial na interação entre os indivíduos. Nessas situações face a face, em que os indivíduos têm de se comportar na presença uns dos outros, a apreensão do outro se dá a partir de esquemas tipificadores redutores de complexidade que de certa forma orientam suas ações. A condição de contingência fragiliza, no entanto, esses esquemas a partir da imprevisibilidade de uma interação efetivamente recíproca (SIMONI, 2006).

Mas, e se tivermos como horizonte de expectativa outro tipo de teatro, que inclua exatamente a contingência, o imprevisto, a oscilação entre o controle e o não controle, que renuncie à representação e opte pela presença, um teatro muitas vezes chamado de contemporâneo, pós-moderno, pós-dramático, ou performativo; um teatro como o proposto, por exemplo, pelo diretor alemão René Pollesch (SIMONI, 2011)²?

² Essa questão foi desenvolvida mais extensamente em minha tese de doutorado *Acentos performativos na experiência teatral contemporânea. Um diálogo construtivista com René Pollesch* (2011).



Pollesch é o diretor artístico do Prater, um espaço teatral pertencente à Volksbühne em Berlim. Suas peças são conhecidas por incorporarem fragmentos teóricos extraídos de livros de filosofia e estudos especializados diversos, propulsados impetuosamente pelos atores com extrema rapidez, a partir do ritmo alucinante de gritos e pontuações verbais intercaladas, tais como MERDA, PORRA, PUTA. A inserção de fragmentos de discursos teóricos no contexto de uma apresentação teatral certamente provoca mais estranhamento que sua inserção nas primeiras páginas de uma tese, onde eles se integram de modo mais fácil a um horizonte de expectativas plausível. Mas é precisamente nestes deslocamentos que reside o seu caráter híbrido, referindo-se simultaneamente ao texto teatral invadido pela teoria e à teoria contagiada pelo teatro. A complexidade dessa situação teatral cria contextos cênicos absolutamente inusitados. Mesmo porque, Pollesch não trata seus textos como textos teatrais em sentido estrito e tampouco se considera propriamente um autor teatral – contradizendo, assim, sua consagração pela concessão do renomado Prêmio de Dramaturgia de Mülheim.

N: Por que razão os semelhantes deveriam falar apenas uns com os outros, ou por que razão os dessemelhantes se enxergam sempre nos semelhantes, à medida que eles sempre performam a diferença em relação aos dessemelhantes, tornando-os ainda mais dessemelhantes? Isso é o que Sigourney Weaver faz permanentemente ao transformar o autista em permanentemente dessemelhante e não em parceiro com o qual ela se conecta! (POLLESCH, 2009)

Esta era a atriz Nina Kronjäger na peça *Tod eines Praktikanten* (Morte de um aprendiz), dirigida por Pollesch, tendo estreado no Prater em janeiro de 2007. Ela tinha antes se deitado sobre a marca de um cadáver desenhada com fita adesiva sobre o chão do palco, enquanto as atrizes Inga Busch e Christine Groß lhe jogavam neve em cima. Usando vestidos brancos idênticos com um laçarote na altura dos seios e o preço estampado sobre a parte inferior, as três falavam agora sobre o filme *Snow cake*, em que Sigourney Weaver interpreta o papel de uma mulher autista. O ponto é que de fato não apenas falavam, mas ao mesmo tempo atuavam Sigourney Weaver atuando a autista. “Sigourney Weaver é uma autista e rola na neve”, diz Groß ao jogar neve em Kronjäger que executa aquela ação. Identificadas no texto impresso da peça apenas pelas iniciais I, N e T, as três atrizes de fato não interpretavam nenhum personagem fixo no sentido de uma identidade autônoma que se desenvolvia segundo uma história contada com estrutura de início-meio-fim. O que havia eram clichês de personagens evocados por subjetividades provisórias condicionadas pelo instante de enunciação de seu discurso. Com clichês refiro-me a determinados recursos dramáticos utilizados na criação de atmosferas que ajudavam a construção destas identidades instantâneas e efêmeras, como por exemplo, música e máquina de fazer vento e neve.



Muito embora Pollesch reconheça o aspecto musealizado das posições de Brecht, ele acredita que recontextualizadas, muitas de suas ideias guardam uma significativa atualidade. Este pensamento, é desenvolvido por ele no texto dissertativo “Dialektisches Theater Now!” (Teatro dialético *Now!*), publicado no *Der Tagesspiel* em 2006. Pollesch enfatiza de início uma espécie de espanto com relação a práticas teatrais ocidentais contemporâneas que parecem desconhecer em absoluto a existência do teatro de Brecht, no sentido de se basearem em conceitos de representação de tal maneira comprometidos a refletir a vida que se tornam, ao contrário, fortemente desvinculados dela. Seu argumento fundamenta-se no exemplo do contraste entre a dublagem em alemão da atriz Penelope Cruz, em uma propaganda alemã de shampoo, com sotaque espanhol *fake*, e a dublagem nos filmes de que a atriz participa, onde sua voz é a de uma falante nativa de alemão. O questionamento de Pollesch é precisamente o seguinte: por que quando Penelope Cruz supostamente é “ela mesma”, tem de ser marcada e subjetivada por sua nacionalidade, e quando ela desempenha um personagem essa questão não se coloca? Para garantir que os espectadores não a confundam com o papel de uma mulher que lava o cabelo? Para garantir, então, sua legibilidade para os consumidores de shampoo? Ampliando ainda mais este tema, Pollesch indaga sobre os efeitos da tomada de decisões deste tipo, enfatizando a sua invisibilização, afetando, assim, a produção de toda uma determinada estética. O paralelo estabelecido por ele destaca a afirmação feita por Joseph Beuys de que o muro de Berlim deveria ser 5cm mais alto. Segundo Pollesch, uma tal assertiva produz imediatamente questionamentos como: quem calculou a altura do muro? Sob que condições? Ou seja, motiva um pensamento normalmente invisibilizado no cotidiano: que a altura do muro foi uma decisão de alguém, que alguém deliberou sobre isso:

Estas decisões não têm nada a ver conosco. Mas sempre tem alguém que pensa: sim! Um diretor. Um autor. Então, desde a perspectiva do espectador, este profissional e outros tomam decisões prejudiciais e domesticantes e que não tocam a vida, mas apenas determinada legibilidade. (POLLESCH, 2009b, p.302).

Neste contexto, Pollesch contrasta as peças didáticas de Brecht (*Lehrstücke*) com o que ele chama de *Schaustücke*, ou seja, espetáculos existentes hoje em dia. Em sua ótica, enquanto as primeiras pressupõem problematização e análise explícitas de situações e conflitos específicos, as segundas seriam calcadas fortemente sobre formas de invisibilização, “em que tudo se torna desconectado da vida para poder falar dela” (p.303). Ao assumir, então, ao final de seu texto, a impossibilidade de um total reavivamento do teatro brechtiano hoje, e ao mesmo tempo reconhecendo a importância do radicalismo de Brecht e de sua tentativa de estabelecer articulações fortes entre arte e vida, Pollesch se coloca a seguinte indagação: “Como faço para que conflitos nos quais



estão envolvidas as vidas vividas nessa sociedade em especial possam ser tematizados no teatro sem sempre controlar a comunicabilidade dessas experiências particulares?" (p.303).

A teórica canadense Josette Féral opta de maneira deliberada pelo rótulo teatro performativo em detrimento das noções de pós-moderno e de pós-dramático, consideradas por ela demasiadamente gerais, abarcando sob o mesmo rótulo práticas teatrais muito diferentes. Segundo Féral, o conceito de performatividade está no centro de funcionamento das produções de teatro consideradas como pós-modernas e/ou pós-dramáticas.

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

No teatro performativo, o ator é chamado a 'fazer' (*doing*), a 'estar presente', a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura. (FÉRAL, 2008a, p.201).

A autora caracteriza, assim, o teatro performativo a partir de dois aspectos fundamentais. O primeiro, então, associado à ação de mostrar a execução de uma ação e o segundo vinculado ao que chama de *evenementialité*, i.e., pelo fato de tais ações não serem classificáveis nem de verdadeiras, nem de falsas, uma vez que elas simplesmente



ocorrem. A noção de *evenementialité* conecta-se à descrição de eventos constituída por cada produção singular de ação durante uma apresentação teatral, muito mais que à concepção da própria apresentação como unidade eventual³. Esta concepção de evento, característica fundamental da performance de que se apropria o teatro performativo, vincula-se tanto à ênfase sobre o processo e à situação em detrimento do resultado final, quanto sobre o aspecto lúdico da própria situação interativa envolvendo performers e espectadores enquanto participantes do evento (FÉRAL, 2008).

Sob este aspecto, na inter-relação que conecta o artista com seu próprio corpo, com os outros e os objetos, observa-se um investimento de si, uma presença fortemente afirmada – não uma intensidade energética, como em Grotowski, mas um engajamento total envolvendo mesmo o seu esgotamento físico e a abertura para o risco de performar (FÉRAL, 2008). Neste sentido, Féral caracteriza ainda o teatro performativo não apenas a partir de uma escritura cênica não hierárquica, mas a partir da própria operação de desconstrução dos modelos de realidade, e os signos e sentidos por ele vinculados. Tal desconstrução implica um jogo com a instabilidade e a fluidez dos signos,

forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. (FÉRAL, 2008a, p.202).

O diretor teatral alemão Frithwin Wagner-Lippok estabelece, em seu artigo “Realidades oscilantes. Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo” (2011), um paralelismo entre as relações do teatro pós-dramático e o teatro dramático, com as relações entre o teatro performativo e o teatro tradicional afeito a análises semióticas convencionais. A ruptura oferecida por determinadas formas teatrais contemporâneas, segundo ele, situa-se não apenas na troca de papéis de espectador para colaborador – proposta de certa forma já implícita na ideia de *Verfremdungseffekt*, de Brecht – mas, sobretudo na autoimplicação sentida pelo espectador e motivada pela própria encenação:

(...) o espectador experimenta inevitavelmente um conflito pessoal que o afeta e que implica uma tomada de decisões. Sair ou ficar? Responder ou calar? Intervir ou compartilhar a culpa por uma situação insuportável e irresponsável? Consentir que se tornem públicas certas coisas sobre si ou preferir o anonimato? O visitante (já que “espectador” deixou de ser provavelmente o termo adequado) sempre dispõe

³ Esta noção pode ser associada também à eventização praticada pelos novos historiadores que conferiram o caráter de evento não mais aos grandes feitos históricos – como fazia a *histoire événementielle* – discursiva e narrativamente construídos, mas a acontecimentos singulares, locais, anônimos, justamente a partir da própria explicitação do gesto construtivo da elaboração do discurso historiográfico.



de diferentes opções, mas não dispõe da seguinte: *não* assumir uma posição. (WAGNER-LIPPOK, 2011).

Este papel ativo do espectador, seja concreta, seja conceitualmente inscrito no teatro performativo, segundo Wagner-Lippok, promove uma oscilação de interpretações que permite experiências limítrofes entre arte e vida, ator e personagem. O diretor retoma as palavras da teórica do teatro alemã Erika Fischer-Lichte, para descrever esse processo de cruzamento de limiares implicado pela performatividade: “Uma estética do performativo tem como objetivo esta arte da travessia de fronteiras. (...) A fronteira se converte em umbral que não separa, mas une.” (FISCHER-LICHTE, apud WAGNER-LIPPOK, 2011).

Neste contexto, ele vincula a performatividade a uma estrutura desierarquizante, desestabilizadora de dicotomias, autorreferencial, e capaz de provocar essas oscilações entre diferentes interpretações, chamada de “laço autopoietico recursivo”. A imagem deste laço identifica-se diretamente com a fita de möebius, que não possui dois lados independentes um do outro, mas sim, uma estrutura flexível da qual insurgem – simultaneamente coexistindo – ambos os lados. Sob esta perspectiva, a explicitação do caráter básico de evento do teatro performativo implica a desestabilização da distribuição de papéis entre ator-personagem, ator-espectador, diretor-autor, etc.

O par conceitual produtor-receptor se dissolve. Atores e espectadores figuram por sua atitude como co-atores em uma representação que já não pode ser entendida, conseqüentemente, como expressão de um sentido pré-existente. Se converte, antes, em evento, em última instância indisponível, não controlável. (WAGNER-LIPPOK, 2011).

Esta ideia da impossibilidade do controle é vinculada ainda às formulações teóricas de Fischer-Lichte no sentido da definição do processo artístico enquanto autocriação entendida como impossibilidade de planificação, controle e produção por uma única instância autoral, criadora, sendo realizada colaborativamente por todos os implicados.

Fischer-Lichte, que também se destaca no cenário acadêmico alemão pela abordagem da performatividade no âmbito da teoria do teatro, diferencia, por sua vez, duas perspectivas a partir das quais se pode focar o fenômeno teatral: a semiótica, vinculada primordialmente à função referencial do teatro, ou seja, à produção de sentido acerca de personagens, ações, relações e situações; e a performativa, relacionada de maneira direta à sua própria função performativa, i.e., à produção de presença a partir da execução de ações por atores e espectadores na situação interativa constituída pela experiência teatral. Ambas as funções, para a autora, são simultaneamente constitutivas desta experiência, ainda que suas intensidades se alternem na grande parte das vezes, sendo a história do teatro europeu compreendida como “la historia de un permanente



desplazamiento de influencias entre la función referencial y la performativa". (FISCHER-LICHTE, 2007). Sob este aspecto, Fischer-Lichte afirma que os significados somente são produzidos a partir da interação entre essas duas funções. O exemplo oferecido por ela é a presença de uma mesa no palco, que não necessariamente tem que ser interpretada como uma mesa, podendo ser recodificada como um barco, uma gruta, uma montanha: "a un objeto en el escenario no se le puede atribuir de por sí un significado, esto sólo tiene lugar en el contexto de los procesos performativos, en el que es utilizado". (FISCHER-LICHTE, 2007). Seria interessante acrescentar, à luz das investigações propostas, que a presença da mesa, entretanto, poderia afetar ou não os espectadores de maneira mais imediata e independente de sua significação, simplesmente por sua materialidade visual e presença concreta. A importância das contribuições de Fischer-Lichte reside na afirmação desta dependência da função performativa por parte da função referencial: "Los significados producidos por los espectadores mientras juegan el juego de la representación, se constituyen como resultados de jugadas determinadas y son utilizados como instrumento de juego para las jugadas siguientes." (FISCHER-LICHTE, 2007). E é exatamente neste aspecto que a autora mostra-se em sintonia com concepções da experiência teatral enfatizando o seu caráter interativo:

Ya que la puesta en escena representa una forma particular de interacción face to face, los procesos de la puesta en escena y de la percepción se implican, pues, mutuamente. Juntos crean las reglas del juego, según las cuales todos los participantes, actores y espectadores juegan el juego de la representación. De este modo las condiciones de la comunicación de una representación teatral pueden describirse y determinarse como las reglas constitutivas de un juego; un juego sin embargo, cuyas reglas en determinadas circunstancias pueden ser modificadas durante su transcurso, y que queda abierto a intervenciones por parte de los actores y los espectadores. Las reglas son válidas en tanto que sean ejecutadas. (FISCHER-LICHTE, 2007).

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

¿Cómo describir las relaciones entre estos discursos y acciones, y el efecto que los mismos producian en los espectadores? ¿Estaba el efecto vinculado a un significado o era la manifestación de una pura reacción corporal? ¿Cuál era la relación entre un significado posible y su efecto? ¿Qué es lo que ocurrió aquí entre los actores y los espectadores? ¿Hasta qué punto estaban afectados, o incluso transformados? ¿Cómo podemos describir y determinar la experiencia estética provocada en y a través de la puesta en escena? ¿Se trataba



de una experiencia puramente sensual?, y ¿formaban parte de ella los significados que el espectador asociaba a esas impresiones sensuales? (FISCHER-LICHTE, 2007).

A análise semiótica, tal como concebida por Fischer-Lichte, fundamentada sobre a prática de registros, durante determinada encenação, de todos os elementos da mesma que parecem relevantes ao investigador – ações dos atores, reações do público, aspectos da cenografia, etc – pode ser associada ao que Josette Féral chama de teorias do produto acabado (*théories du produit fini*), as quais visam a compreensão do espetáculo, mais que sua criação, e se dirigem mais ao pesquisador ou ao espectador interessado. A estas teorias, contrastam as teorias da produção (*théories de la production*), frequentemente desenvolvidas por profissionais vinculados à prática teatral, visando, portanto, a criação, compartilhando suas perspectivas, reflexões e descobertas sobre a experiência do teatro.

Féral define a semiologia como único campo que construiu uma ciência própria para o teatro, constituindo-se de enfoques analíticos a partir da observação da encenação com o objetivo de melhor *entendê-la*. Sob este aspecto, as análises semiológicas visam o saber, procuram desenvolver conhecimento, seja de maneira indutiva, criando generalização a partir da observação, seja dedutivamente, tendo como ponto de partida sistemas de pensamento já constituídos, os quais posteriormente se orientam ao teatro: teorias da comunicação, teorias sociológicas, psicológicas, antropológicas, estético-recepcionais, etc. (FÉRAL, 2008).

O acento sobre o processo, por sua vez, constitui-se por teorias empíricas da produção, que permitem teorizar a prática, tentando estudar a experiência teatral como processo e visando o *savoir-faire*, não o *savoir*. São construídas pelos próprios profissionais ligados à prática do teatro, entre os quais se podem citar como exemplos, Adolphe Appia, Gordon Craig, Stanislavski, Brecht, Grotowski, etc. Féral esclarece que estas não são teorias *strictu sensu*, mas configuram-se sim como reflexões que permitem uma aproximação do fenômeno teatral (FÉRAL, 2008).

Segundo a autora, enquanto os estudos de teatro nos anos de 1970 e 1980 foram marcados por uma forte inclinação semiológica, hoje, além dos signos, também despertam interesse domínios mais fluidos: o processo, o corpo do ator, a sua atuação e a criação – buracos negros de que a semiologia já não consegue mais dar conta (FÉRAL, 2008).

Féral sublinha ainda que a encenação é apenas um momento de um processo que deve ser reafirmado e que a análise do espetáculo é interessante quando se compreende o processo de criação feito. Neste contexto, o olhar sobre o trabalho de um diretor torna-se mais complexo a partir do conhecimento de como ele trabalha. Para Féral, então, a finalidade da análise, o objetivo maior da tentativa de compreensão de uma peça, ou



simplesmente do que se passa sobre o palco, mais que a emergência do sentido, é presenciar o desempenho de um artista, perceber melhor a sua arte (FÉRAL, 2008).

No que se refere a uma perspectiva performativa, então, ambas as teóricas convergem de alguma forma ao tentarem esboçar pressupostos para a tarefa dos estudos teatrais. Enquanto Féral defende análises não impressionistas a partir da necessidade de criar fundamentos, métodos e corpus – pontes entre o antes e o depois da apresentação, entre o saber teórico e a prática – e a partir da construção de um espaço *intermezzo*, uma zona teórico-prática, em que seja possível fazer prática de um ponto de vista teórico, concebendo o teatro como sistema instável, observável a partir de molduras complexas que permitam enxergar também incertezas, o caos, o acaso e o risco; Fischer-Lichte afirma:

Es tarea de la ciencia teatral desarrollar nuevos métodos capaces de captar lo genuinamente performativo de la puesta en escena, así como también la intersección entre las funciones referenciales y performativas, entre los elementos significantes y no significantes. Esto parece especialmente importante, por el hecho de que en diversas representaciones, como las puestas en escena experimentales, los rituales, los juegos, competiciones deportivas etc., frecuentemente las funciones performativas prevalecen claramente sobre las referenciales. Para describir y analizarlas con más exactitud se requiere una innovación metodológica en pos de la cual trabajan hoy en día diferentes investigadores. (FISCHER-LICHTE, 2007).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FÉRAL, Josette. Seminário ministrado no Institut del Teatre, Barcelona, novembro, 2008.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008a, p.197-210.
- FISCHER-LICHTE, Erika. La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura. *Indagación*. Revista del Centro Nacional de Investigaciones, La Habana, 2007, n.12/13. <https://segue.middlebury.edu/.../PerformanceFischer-Lichte.pdf>
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2001.
- MAMET, David. *Three uses of the knife*. New York: Columbia University Press, 1998, p.4.
- POLLESCH, René. Tod eines Praktikanten. In: _____. *Liebe ist kälter als das Kapital*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2009a, p.121-169.
- POLLESCH, René. Dialektisches Theater Now! In: _____. *Liebe ist kälter als das Kapital*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2009b, p.301-305. (Publicada no *Der Tagesspiegel*, 14 de agosto de 2006).
-



SIMONI, Mariana. *Acentos performativos na experiência teatral contemporânea. Um diálogo construtivista com René Pollesch*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011.

SIMONI, Mariana. *O gosto da luta. Os sertões como estratégia de construção teatral*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

WAGNER-LIPPOK, Frithwin. Realidades oscilantes. Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo. Revista *O Percevejo*. Rio de Janeiro, 2011.
