

Mimesis performativa: imediatez em ação ou a ação da mediação?

Performative *mimesis*: immediacy in action or the action of mediation?

STEPHAN ARNULF BAUMGARTEL¹

Resumo

O presente artigo discute o conceito de *mimesis* performativa, sobretudo a partir de uma leitura crítica das reflexões de Michael Fried e de Luiz Fernando Ramos quem cunhou o termo para o contexto brasileiro. Tece considerações sobre a configuração das dimensões semânticas e performativas do fenômeno teatral contemporâneo e refuta concepção de performatividade não-referencial, mas também critica a posição antiteatral de Fried. Por fim, argumenta que a *mimesis* performativa constitui uma ação de mediação entre singularidade artística e contexto social no interior do fenômeno cênico.

Palavras-chave: Mediação. Performatividade. Autonomia da arte.

Abstract

This article discusses the notion of a performative mimesis, taking as its starting point considerations by Michael Fried and Luiz Fernando Ramos who coined the term for the Brazilian context. It develops a reflection on the semantic and performative dimensions in contemporary theatrical performances and disallows conceptions that propose a non-referential performativity, but also criticizes Fried's anti-theatrical position. Finally, it argues that performative mimesis constitutes an action of mediation between artistic singularity and social context, within the structure of the theatrical phenomenon.

Keywords: Mediation. Performativity. Autonomy of Art.

1.
Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) e Membro do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Teatro.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7769-1108>
Contato: stephao08@yahoo.com.br

Submetido em: 03/09/2018

Aceito em: 27/11/2018

Publicado em: 21/12/2018

Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. (Glauber Rocha, *A estética da fome*).

Introdução

Neste ensaio, quero discutir a noção de antiteatralidade para a cena contemporânea, suas vantagens e desvantagens para constituir uma cena que se pretende contemporânea no sentido enfático e (auto-)crítico da palavra, a partir de um diálogo com o livro *Mimesis Performativa – a margem da invenção possível*, de Luiz Fernando Ramos. O livro de Ramos me parece central para uma discussão desse tipo, porque, apesar de apresentar-se como um gesto modesto, revela uma audácia conceitual em seu objetivo. Aparentemente humilde por reconhecer que sua discussão acerca da mimese dificilmente pode ser mais que “uma contribuição modesta” (p. 11) a uma ideia muito antiga e quase incomensurável: a ideia da *mimesis*. E audacioso, por afirmar que na qualidade do conceito de ‘*mimesis performativa*’, proposto pelo autor, estaríamos perante uma noção “mais apta para dar conta de uma produção espetacular de invenção que sustenta, contemporaneamente, a perspectiva de uma cena expandida, agregando artes visuais, plástica e a performance” (p. 13). Tanto mais apta, a ponto de “estar propondo um modelo alternativo para pensar as questões do teatro e das artes performativas hoje” (p. 15) complementando e possivelmente até substituindo modelos denominados *teatro pós-dramático*, *teatro performativo*, ou também *teatro pós-moderno*. Ou seja, o teor do livro de Ramos se propõe a conceitualizar o que pode ser compreendido como as forças formadoras da cena contemporânea mundo afora e no Brasil.

Dado esse horizonte assumidamente contemporâneo do livro, e o contexto didático de seu autor como professor titular da USP, ainda talvez o lugar nacional hegemônico

para fundar os discursos relevantes sobre as artes da cena e inserido numa realidade complexa cuja contemporaneidade necessariamente oscila entre bairros aparentemente mutuamente excludentes, mas dialeticamente interdependentes na profundidade social, como Brasilândia e Higienópolis, me parece que uma leitura do livro permite refletir sobre o estado atual das “Ciências das Artes da Cena” no Brasil, aprofundando e diversificando a reflexão entre os pares (e insisto nessa comunidade como fundada no gesto que a poeta alemã Ingeborg Bachmann captou quando disse que hoje em dia as condecorações são entregues não mais pela coragem perante o inimigo, mas pela “audácia frente aos amigos”).

Uma reflexão tanto mais importante, se consegue evidenciar em suas questões formais a dimensão de estas serem alegorias ou dispositivos sociais. Espero poder mostrar como a discussão das noções de antiteatralidade, de antidramático, de teatro expandido e de *mimesis* performativa – todas centrais para a reflexão desse livro – evidenciam e colocam em jogo algo fundamental sobre o rumo de nossa área. Portanto, proponho em última análise, para realizar essa discussão, pensar essas noções como formações alegóricas de subjetividades e de sociabilidades. O que está em jogo não é apenas uma decisão cênica formal, mas uma imaginação social. É com este intuito que quero apresentar minhas reflexões sobre a natureza do projeto teórico da chamada *mimesis* performativa.

A contemporaneidade sob um ponto de vista teatral (formal) e social (temático)

Julgo necessária uma abordagem alegórica e contextual também dado o objetivo do livro de configurar uma arte contemporânea. De fato, o gesto implícito mais importante no livro de Ramos me parece ser essa insistência de introduzir na academia brasileira uma reflexão sobre o contemporâneo que convoca pesquisadores nacionais a pensar o

que significa (e implica) ser artista da cena contemporânea em países economicamente hegemônicos e num país economicamente dependente como o Brasil. Certamente a tarefa é grande demais para ser cumprida por uma única publicação, mas dada a situação política do país e de um teatro que se pretende artisticamente relevante nesse contexto nacional, trata-se de uma reflexão virulenta e urgente.

O livro foi publicado em 2015, e desde então passamos por um golpe parlamentar cujo efeito sobre as artes foi devastador, por drenar em muitas regiões quase por completo os recursos financeiros para o campo da produção cênica. O que sobra dessa produção em muitas cidades do Brasil dificilmente pode ser enquadrado, do ponto de vista formal que atravessa o livro, como sendo uma produção *contemporânea* nos preceitos desse livro².

Mas esse hiato de certa maneira também ameaça a contemporaneidade do livro e da produção artística que ela elenca como fundadora de seu olhar estético e objeto de seu estudo crítico – uma produção em grande parte de origem europeia e norte-americana – a partir do momento em que a colocamos em relação ao contexto brasileiro. E colocar em relação é imprescindível se o livro quer ter sua devida relevância, criar um impacto produtivo sobre a produção cênica e acadêmica nacional.

A situação se complica mais ainda se aceitamos que a realidade histórica do Brasil é marcada por uma sobreposição de tempos históricos coexistentes cujo contorno se assemelha mais a uma pirâmide que corresponde em seu topo temporal (em termos de desenvolvimento tecnológico, de investimento econômico necessário e também da posição social hegemônica de seus agentes) com uma minoria em termos socioeconômicos e geográficos. Ou dito de maneira simples, apenas a pequena elite econômica pode viver em consonância (cega ou esclarecida) com as forças da contemporaneidade capitalista, mesmo que ela atinja a todos de maneira específica. Portanto, a contemporaneidade dessa produção estrangeira – que, por ser resultado

2.

A meu ver, isso não precisa ser necessariamente uma desvantagem para as artes cênicas, uma vez que grande parte da população brasileira constitui a sociedade contemporânea brasileira exatamente na condição de excluídos e de marginalizados. Ou seja, formas cênicas tradicionais, quando problematizadas em sua relação com a lógica perceptual e social contemporânea, podem ser potentes no engajamento e na provocação de uma tomada de posição por parte dos artistas e seus espectadores.

de forças avançadas que abrangem todo o globo, evidencia de uma maneira ou outra a corrente dessas forças – pode ser adequadamente analisada e avaliada apenas em relação ao status da produção local que existe a sua margem. Essa adequação da análise precisa ir além da descrição crítica apenas de sua forma e se perguntar qual é o imaginário social pressuposto e proposto por essa forma. Como se relaciona essa forma enquanto imaginário social com o imaginário da maioria da população brasileira que não vive organicamente no contexto da globalização e que não usufrui Higienópolis, mas sofre das políticas econômicas de higienização social exercidas por seus moradores. Se não, tratar-se-ia de uma contemporaneidade apenas abstratamente universal, válida (como promessa idealista) no fundo somente para os poucos cujas práticas de vida se alinham com esse topo tecnológico e socioeconômico. Para eles, não existe hiato entre a própria prática social e a forma e perspectiva social inscritas na *mimesis* performativa tal como apresentada no livro. Por isso, talvez inadvertidamente e a contrapelo dessa produção, o livro oferece um material de estudo crítico para pensar as configurações históricas desse momento atual no campo das artes da cena.

O interesse *na forma* do espetáculo contemporâneo, que marca grande parte das análises do livro, configura o gesto forte do livro, mas também assinala suas limitações, uma vez que dificilmente pode-se fazer jus à contemporaneidade de uma produção sem situar a própria posição em relação ao discurso hegemônico sobre ela, bem como em relação ao contexto concreto das pessoas, suas práticas sociais e seu imaginário coletivo dos quais essa produção dá testemunho oblíquo e ao qual ela responde formal e tematicamente. Pois se, como diz Agamben (2009), o intelectual contemporâneo sabe que não pode escapar de seu tempo, mas opta em seu olhar e falar por destoar do discurso orgulhoso que esse tempo tece sobre si mesmo, então surge como tarefa de um livro que se pretende contemporâneo pensar a relação destoante entre a arte e seu contexto, entre autor e seu

contexto; mostrar como formas, ferramentas e procedimentos dessa arte expõem, em suas características intempestivas, os pontos cegos desse discurso coletivo confiante, e marcar as dores e as fraturas que o momento coletivo impõe à experiência de vida do indivíduo (ou os limites que o momento histórico de um individualismo *entrepeneur* estabelece para a ideia de coletivo, de um comum, de um estar juntos). Uma reflexão que busca estabelecer-se como contemporânea deve tornar perceptível como a arte, na medida em que ela é contemporânea ao seu tempo, figura como ponto de encontro desses dois momentos: o triunfo temporário cego da força hegemônica e o roer faminto e demolidor a partir dos impulsos marginalizados. É por meio da arte contemporânea (ou da reflexão igualmente contemporânea sobre ela), que o espectador e leitor pode “recebe[r] em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, p. 64). E Agamben continua dizendo que a tarefa do ser contemporâneo é perceber nessas trevas uma luz que nos tenta alcançar, mas não consegue pois sua fonte se distancia com velocidade superior à da luz (p. 65), o que não corresponde necessariamente à dimensão do indizível presente na *mimesis* performativa que Ramos apresenta, mas certamente problematiza a dimensão utópica vista na arte (e muitas vezes também no indizível, na instauração de novas realidades não-figurativas e não-referenciais da ótica modernista). Deste ponto de vista, a relativa ausência de um mundo hodierno brasileiro no corpo do livro é coerente com o propósito da pesquisa, mas me parece enfraquecer sua reivindicação de colocar-se num campo de contemporaneidade que posiciona concretamente seus leitores brasileiros, apesar desse campo ser formalmente circunscrito exatamente pelo tipo de produção cênica que Luiz Fernando Ramos levanta.

A tarefa que o livro torna iminente, e que ele mesmo não se propõe a responder diretamente, é uma avaliação crítica, sobretudo em suas implicações sobre uma imaginação social, da característica daquele procedimento cênico que Ramos chama de “*mimesis* performativa” de “inventar formas não

reconhecíveis” (p. 49) e de configurar uma expressão cênica que não pode ser sintetizada e portanto interpretada num texto (numa narrativa ou *mythos*) extraído a partir dela, de maneira que “essa exposição permanece necessariamente indefinida na leitura produzida pelo receptor” (p. 46).

É essa avaliação que precisa ser problematizada, inclusive para evidenciar a possível potência dessa indefinição, pois ao mesmo tempo que ela arrisca a irrelevância semântica da produção cênica, ela solapa qualquer discurso narcisista sobre ela³. Entretanto, me parece o que se arrisca nessa situação (tanto cênica quanto interpretativa) é também tornar irrelevante a posição específica do espectador e do artista. As consequências desse olhar para uma arte que aqui é apresentada como não-representacional e relacional não me parecem potencializadoras, pois junto com esse posicionamento torna-se irrelevante para a vida empírica toda a arte que se expressa por meio dessa *mimesis* performativa. A não ser que se queira defender, num gesto de utopismo talvez escapista e certamente modernista, a relevância dessa indefinição para nosso pleno estar no mundo, uma espécie de *vanitas* contemporânea. Mas incluso como *vanitas*, a força eruptiva da expressão do indizível depende da apresentação de um contexto empírico referencial como território ossificado e incrustado. Ao tentar fazer essa avaliação problematizante da *mimesis* performativa, na compreensão de Ramos de concretizar “formas não reconhecíveis” que permanecem indefinidas no ato da recepção, busco encontrar nessa produção sua qualidade de nos apresentar “o facho de trevas” de nosso tempo.

Quero discutir então a *mimesis* performativa e sua ‘anti-teatralidade’, primeiro em sua estrutura concebida por Ramos, e segundo numa perspectiva mais histórica apresentada a partir das leituras de Michael Fried, para propor, por último, uma leitura dessa *mimesis* performativa que se diferencia dos resultados de Ramos, mas se apoia em suas análises estruturais.

3. Quando Ramos afirma de que a cena performativa “se torna uma narrativa possível à espera de narradores que possam, a cada vez, e numa perspectiva particular, contá-la a si próprios” (p. 94) acerta diretamente a oferta narcisista, mas recua até para uma linha atrás daquela que ele mesmo traçou anteriormente em seu livro ao perceber que a dramaturgia performativa é permeada por uma espécie de teologia semiótica negativa que frustra qualquer construção de sentido com uma incongruência ou incompletude, e consequentemente com um vazio semântico. E não existe um possível projeto crítico, talvez até com dimensões políticas, na construção desse hiato entre um olhar narcisista afirmativo e a mirada desconstrutivista e esvaziante da obra artística? Ramos pouco explora essa dimensão, mas vamos voltar a ela no final de nosso ensaio.

A mimesis performativa: uma produção de não referencialidade espetacular

O livro aborda exemplos tanto das artes cênicas quanto das artes visuais para concretizar a abrangência do conceito que dá ao livro seu título. Ou seja, o conceito é criado para poder pensar também as relações entre as artes cênicas e as artes visuais hoje. Trata-se de uma teoria das artes cênicas e performativas, que esteja voltada especial e verticalmente para o fenômeno espetacular em um campo estético expandido [...] e que esse novo escopo, o de uma *mimesis* performativa, alcance outros modos de apresentação artística, hoje só associados às artes visuais e plásticas (p.16).

Nesse campo expandido e híbrido, a dominância da narrativa ficcional para a criação obviamente é abandonada. Mas ela é recusada não só como trama que antecede a apresentação. Tampouco pode sobreviver, para Ramos, como sua partitura conceitual ou como *logos* da produção cênica, deduzível posteriormente como sua intenção expressiva e comunicacional, estímulo concreto de um diálogo cujo referente último é inevitavelmente nosso estar no mundo. A antiteatralidade que Ramos reclama como característica da *mimesis* performativa é num primeiro momento anti-dramática, mas logo se expande e se torna antimimética. Nessa recusa é rejeitada não apenas a representação figurativa, mas qualquer pretensão representacional. Ou seja, abandona-se qualquer *intenção referencial* inscrita no fenômeno artístico, por mais oblíqua que seja⁴. Uma questão que poderia ser levantada aqui diz respeito à hibridez dessa cena supostamente não-referencial, uma vez que a hibridez também diz respeito ao cruzamento das linguagens figurativas e abstratas, ou das linguagens representacionais e performativas. E uma das finalidades da hibridização das linguagens artísticas me parece ser expor e por sob tensão os limites de cada linguagem. A partir do momento em que a performatividade se ergue como incontestavelmente dominante, perde-se esse projeto autocrítico e autorreflexivo das

4. Ver, entre muitos, p. 31, p. 60, p. 61, p. 64, p. 91, p. 107, p. 139.

artes em campos expandidos. Um risco que a abordagem de Ramos talvez nem perceba, mas certamente desconsidera, quando julga que o caminho da espetacularidade cênica mais avançada é o da superação da *mimesis* enquanto representação e referencialidade.

Parece que essa ausência referencial é vista pelo autor como estímulo libertador, e assim necessário, para que o espectador e/ou o artista possam inventar em sua imaginação outras maneiras de fazer arte e de viver nesse mundo, fora dos horizontes de expectativas estabelecidos. Diz Ramos:

A hipótese aqui trabalhada é, pois, que as correntes contemporâneas associáveis à ideia de uma margem de invenção possível no campo da representação mimética ou espetacular, tendo em comum, ainda, a recusa ao drama e à *mimesis* e a vocação performativa, [...] lançam mão, cada vez mais, do puro *opsis* como elemento central de suas poéticas. Ainda que um *mythos* residual sempre permaneça operando, inexoravelmente (aquele que o espectador formula na ausência de referências), essa preponderância do *opsis*, ou da matéria viva e opaca, é uma evidência incontornável, pelo menos naqueles fenômenos espetaculares em que já não se trabalha no paradigma dramático e em que o elemento performativo é a fonte primordial de informação. (p. 31-32)

Ao longo do livro, Ramos enfatiza essa dimensão não-semântica e não-referencial como chave para compreender a produção cênica contemporânea do século XXI e situa o conceito de *mimesis* performativa como conceito operacional para esse teatro, cuja origem modernista fica clara na centralidade da discussão da utopia teatral de Mallarmé. A partir dela, Ramos conclui que

[a] ideia de uma presença sem significado, de uma matéria irreduzível à resolução semântica, prenuncia plenamente a utopia de um teatro não dramático, ainda espetacular na sua visibilidade, mas já não mimético, ou portador apenas de uma *mimesis* negativa, que antes de corresponder a referências anteriores projeta enigmas futuros. Claro que a concretização de uma cena com essa potência e emancipada do *mythos* só ocorreu ao longo do século XX, sendo tão mais efetiva quanto mais se tenha manifestado enquanto puro *opsis*. (p. 60)

Ou, em outras palavras, essa *opsis* como “fricção da matéria visual bruta que se apresenta contra a realidade que

a acolhe”, livre de uma *mimesis* entendido como “farol que repete sentidos e significados” (p. 64), constitui a “*mimesis* performativa” e substitui a “ilusão ficcional” ou o “jogo dramático” (p. 35) como elemento central da prática teatral.

Mas não é essa fricção, para ser relevante e perceptível, um fenômeno hermenêutico também? Fenômeno que demanda, sim, do espectador uma leitura que reconhece sua potência deslocadora de fazer oscilar seu próprio olhar entre sua realidade empírica e a realidade artística apresentada? Ou seja, a percepção da fricção, enquanto fricção qualitativa e não mera variação quantitativa, depende de um contexto significativo. Como a fricção poderia ganhar sua relevância sem ser inscrita nesse campo de significados, intervindo nele por meio de sensações que são transformadas pelo espectador em significados desviantes, em imaginações de subjetividades e sociabilidades, em metáforas de estruturas sociais e econômicas? Que tipo de espectador seria interessado ou de fato capaz de olhar para essa *opsis* sem uma percepção contagiada concomitantemente por seu estar no mundo? Ou seja, como é que essa *opsis* poderia ganhar relevância como “pura” *opsis*⁵? Não é que ela permanece “pura” apenas num olhar ingênuo do espectador que esquece ou não quer saber da construção cultural tanto da *opsis* quanto desse olhar?

Atrás dessa concepção da dimensão estética da obra e da experiência estética por parte do espectador encontramos aparentemente sua construção ‘neo-kantiana’ sob condições pós-modernas e “pós-miméticas”. Entretanto, necessita uma análise mais cuidadosa do que aquela realizada pelo livro a questão se é possível esvair a presença de um aspecto hermenêutico na construção e fruição da obra sem dissipar com isso qualquer relevância e especificidade do fenômeno chamado ‘arte’ para a vida e a reflexão individuais e sociais dos espectadores.

Ramos concede que continuam existindo resquícios da *mimesis* como uma operação que persiste “atuando em formas mais abertas, sem origem ou porto de chegada

5. A resposta que sugeri na primeira parte do artigo é que essa materialidade opaca perante o mundo funciona como uma espécie de vanitas contemporânea, de esvaziamento radical do mundo e de seus processos de significação. Mas a quem interessaria essa teologia negativa e com quais consequências seria comungado esse deus da ausência?

apenas como sinais negativos e sentidos ocultos” (p. 64). Percebe-se que essa mimese continua representando quase que exclusivamente uma negatividade semiótica, ao mesmo tempo autorreferencialmente fechada em si e materialmente direcionada aos registros sensoriais desse espectador avesso à hermenêutica.

Por mais válidas e pertinentes que sejam muitas observações formais de Ramos sobre a maneira como operam muitos dos fenômenos espetaculares contemporâneos, visuais ou cênicos, - como a dominância da performatividade sintática sobre a representação semântica, o deslocamento do lugar da obra de sua objetividade autônoma para a recepção do espectador, a tendência à desfiguração e à despersonalização do corpo e da voz humanos em cena, e até a insistência das obras em serem obras sem fechamento semântico⁶ - sua decisão de privilegiar o canto de sereias antirreferenciais da contemporaneidade fragiliza tanto sua posição teórica quanto seu olhar analítico e crítico sobre a produção espetacular escolhida como material de seu livro.

Mesmo que ele caracterize esse gesto antirreferencial como “violência modernista contra o referente” (p. 61), e reconheça a partir desse *insight* que, por exemplo, o corpo do ator em cena é tratado por essa produção performativa como “bode expiatório” (p. 61) que precisa ser sacrificado, transformado “em objeto indecifrável e imped[ida] sua utilização funcional pelo drama” para que a *mimesis* performativa possa se instalar como esse novo paradigma, não há uma avaliação crítica desse projeto a partir de sua historicização no contexto de uma crise grave dos valores não só da cultura que essa prática pretende superar - a cultura dramática enquanto cultura profundamente burguesa - como também da cultura ao qual essa prática pertence mais - a cultura pós-moderna ou pós-dramática como expressão de um mundo pós-burguês que surge no capitalismo contemporâneo. Parece que algo se nega nesse encanto com o pós-dramático de pensar a relação dessa estrutura formal com a imaginação racional (e associal em sua pura materialidade

6. Embora essa insistência seja uma observação que se aplica a muitas obras do realismo que investem na instabilidade semântica, sem por isso desconstruir por completo a realidade intersubjetiva de seu mundo, compartilhada com seus leitores. Pois uma coisa é provocar e ao mesmo tempo suspender a construção de um sentido para a obra, e outra declarar qualquer sentido como algo obsoleto, desnecessário e até impeditivo para afirmar a relevância artística na contemporaneidade.

formalista) dos promotores do mundo capitalista global, e conseqüentemente, de refletir sobre as modalidades e exigências de uma possível relevância dessa forma também para a vida e a imaginação social daqueles que sofrem esse processo em posições de vulnerabilidade e miséria.

Pois é exatamente a construção da expulsão de elementos hermenêuticos, como equivalente ao sacrifício de um bode expiatório, que nos revela no discurso de Ramos o quanto há impulsos de (auto-)sacralização nesse projeto anti-hermenêutico. Impulsos que obviamente impossibilitam a historização do próprio projeto, seja como produção, seja como recepção estéticas. Isto é tanto mais problemático, já que os sacerdotes desse sacrifício no campo empírico são os agentes que querem fazer brilhar, como luz da contemporaneidade, a boa performance desestabilizante da inovação tecnológica e econômica, e afirmar como resultado dessa performatividade um “novo encantamento do mundo”⁷ que renega às trevas modernas a interpretação social de seus fazeres. Uma arte contemporânea relevante e potente, no sentido de produzir uma tomada de consciência da própria posição histórica e de seu gesto transgressor, deve, a meu ver, realizar em sua linguagem poética, alegórica e referencial, a profanação desse culto sem por isso renegar o valor sintomático da poética performativa. Uma crítica que não quer incorrer num despojamento da realidade cênica de seus significados éticos precisa refletir essa dimensão sintomática da forma.⁸

Será que o trabalho da expansão de linguagens artísticas para além das fronteiras miméticas tradicionais visa necessariamente – como seu objetivo mais frutífero – a construção do fenômeno artístico como manifestação do indizível e portanto como algo indecifrável nas práticas cênicas contemporâneas⁹? Ou talvez a obra cênica expandida vise, no *cruzamento* da *mimesis* e da performatividade, mas não na substituição da primeira pela segunda, uma melhor exposição da criação e recepção artísticas de seus princípios formais e de seus contextos pragmáticos, sejam eles sociais, espaciais (*site specific*) ou subjetivos (de recepção)? Será que

7. Este o termo que Erika Fischer-Lichte usa em sua “Estética de lo Performativo”, para teorizar os efeitos intencionados dessa poética sobre a percepção social dos espectadores.

8. Na última seção desse artigo discuto como essa performatividade pode sim ser posta ao serviço de um projeto historiizante e autorreflexivo, tanto na produção quanto na recepção estéticas.

9. Chama a atenção aqui o uso do adjetivo “puro” quanto associado à *opsis*. Como pura *opsis*, ela se recusa ao trabalho da mediação e investe numa imediatez da sensação, da recepção que condiciona tanto a construção da cena quanto a posição do espectador. Mas essa imediatez permite de fato pular para fora do contexto instrumentalizante de uma obra fechada, ou ela é apenas a versão contemporânea que desloca o poder instrumentalizante da obra fechada para o espectador fechado na ilusão de seu olhar “puro”?

uma recepção imediatista e não-hermenêutica desses espetáculos,¹⁰ seja em forma de sensações e afetos “puros” ou seja em forma de leituras que se assemelham mais a projeções constantes daquilo que o espectador sente do que a interpretações de estruturas que estão inscritas na obra,¹¹ realmente permite uma experiência de “invenção possível”? Será que essa oposição entre objeto estético e sujeito receptor realmente supera a lógica da estética tradicional, ou simplesmente altera a dominação de um pelo outro, sem intervir na concepção de sua suposta oposição?

Mais ainda: não será o caso de que essa concepção do espetáculo e da *opsis* estimula, antes de mais nada, um duplo mal-entendido: primeiro que seja possível uma existência humana satisfatória neste mundo fora de uma tessitura hermenêutica e entregue à ação imediata da materialidade e da fisicalidade do objeto estético; e segundo, que para a construção de um resquício de *logos* ou de um *mythos* enriquecedor pode bastar a projeção da própria sensação singular – transformada em significado provisório e suplementar – sobre a materialidade dessemantizada do espetáculo, afirmando implicitamente que a metáfora sensorial do espectador é correspondência adequada dessa materialidade, “inventando” assim sempre novos significados para a materialidade desse objeto?

E por último, podemos perguntar se a dessemantização, entendida não como ruptura, mas como gesto de suplementar o *status quo* empírico com uma potência enigmática indefinida,¹² não faz com que esse *status quo* seja o horizonte último dessa invenção possível? Pois mesmo que o suplemento possa desestabilizar esse *status quo*, ele não se propõe a articular uma transformação deste no sentido de superá-lo.

Questões que podemos formular também no contexto de nossa afirmação inicial de que qualquer forma artística é uma estrutura formadora de imaginários sociais: será que um diálogo com a obra que se resume a uma percepção do jogo de formas e materialidades bem como de quaisquer reações corporais perante dele faz jus à ideia de percepção

10.

Não podemos esquecer que há uma longa tradição de defender essa imbricação imediata do espectador na obra, dentro da tradição performativa brasileira. Ver por exemplo a seguinte afirmação de Lygia Clark: “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro del” (CLARK apud MILLIET, 1992, p. 25). exigência compartilha a pura opsimbricação sensorial um efeito necessário para estabelecer a experiência estética.

11.

Ver a afirmação supracitada de Ramos que os traços de um *mythos* se devem apenas à atividade interpretativa do espectador frente a uma cena sem referências (p. 31-32).

12.

Esta é a proposta do último capítulo VI do livro.

de “algo”?¹³ Será que uma leitura que se assemelha à projeção dos resultados de uma vivência sobre a materialidade do espetáculo faz jus à ideia de leitura e, conseqüentemente, de diálogo?

Esse projeto da sacralização de um mundo sem referencialidade realmente pode oferecer ao espectador uma vivência enriquecedora, de relações dialógicas e não alienantes, com a obra e com seu mundo?¹⁴ Ou essa estrutura de performatividade cênica isola o espectador dentro de um monólogo sensorial? E a recepção dessa *opsis* pura, longe de ser reflexão deslocadora e desestabilizadora, revela nas condições postas por Luiz Fernando Ramos, uma resistência de pensar artisticamente esse ser humano como parceiro de diálogo em sua concretude social e afetiva? A *opsis* pura é um distanciamento produtivo no que diz respeito à construção de mundos e imaginários que sejam não apenas possíveis como negação radical da empiria, mas transformações concretas do status quo, e enriquecedores intelectual, afetiva e espiritualmente? Como alguém que vive fora da bolha forçosamente “orgânica” dos beneficiados do processo tecnô-econômico atual pode imaginar uma existência outra nessa antiteatralidade “que não remete a nenhum referente” (p. 139)? A quem essa não-referencialidade “radical” pode promover um efeito libertador? A quem interessa imaginar uma liberdade sem referenciais sociais?

A configuração da antiteatralidade em Ramos e Fried

Olhar para a ficção ou para o jogo do palco como um mundo outro é como olhar para o Outro (com letra maiúscula, se tratamos da estrutura dinâmica não figurativa como um todo) ou para um outro específico (se focarmos sua verossimilhança para com nosso mundo empírico). E essa relação com uma alteridade externa implica em estabelecer imagetivamente uma relação com a alteridade dentro de mim. Uma relação que pode ser marcada por

13.

Há, por exemplo, uma leitura crítica do texto de Fried por Georges Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos que nos olha* (ver sobretudo pp.35-38), que insiste na produção de sentido numa dialética de impulsos desestabilizadores e estabilizadores que emanam tanto do objeto quanto do sujeito.

14.

De fato, a busca por uma experiência de transformação constante, de um espaço informal além de toda forma e conseqüentemente fora do tempo, de desapego com as formas e da união simplesmente dada com esse campo fora das formas e tempos no qual surgem todas as formas da existência, me parece uma busca intrínseca à existência humana. Mas reduzir a arte a uma expressão dessa busca (que para mim é o único modo de fazer jus ao projeto de Ramos – e de Michael Fried, aliás, também,) é, a meu ver, um equívoco prejudicial tanto para as artes quanto para essa busca que deve ser mais bem caracterizada como espiritual e de natureza teológica. Os textos seminais para refletir sobre essa fusão de arte e religião são em minha concepção os escritos de Walter Benjamin, sobretudo a diferenciação entre símbolo e alegoria no livro sobre o drama trágico alemão, e suas teses sobre a história.

processos de voyeurismo, instrumentalização, alienação ou de diálogo, (auto-)reflexão e reconhecimento da alteridade a partir da percepção de uma distância. Essa distância entre a cena percebida e o sujeito que percebe é fundamental para a ideia de uma teatralidade, sobretudo quando ela se instala como oscilação e instabilidade estrutural no interior do fenômeno percebido bem como da autopercepção do espectador. Evitar ou suprimir essa oscilação¹⁵ é o objetivo de qualquer posição antiteatral.

Aqui se configura *uma distância apenas formal* entre a antiteatralidade expressa por Ramos e a antiteatralidade de Michael Fried. O livro evoca e cita esse autor quase como seu alter ego, talvez por compartilhar com ele e seu autor a forte reivindicação de uma autonomia quase absoluta da arte. Fried condena a teatralidade por produzir um excesso de significados instáveis num movimento temporal interminável, enquanto Ramos exige que a teatralidade seja superada para que possa ter um jogo livre de significantes sem significados decifráveis; um jogo de materialidades com impulsos indizíveis. Ramos inscreve em seu conceito de *mimesis* performativa um movimento temporal constante – o do surgimento e desaparecimento de materialidades inusitadas sem dimensão referencial – que Fried rejeita em absoluto como uma característica da *boa arte*, exatamente por esse movimento impelir o espectador a uma constante (e sempre provisória) construção de significado por meio da projeção de seu interesse semântico sobre a materialidade da obra. A *boa arte*, para Fried, impacta o espectador por meio do clarão de um instante revelador no qual espectador e obra realizam seu encontro feliz. Para Ramos, o encontro se dá por meio da sequência interminável de sensações que são constantemente construídos e destruídos na variação da materialidade. Entretanto, ambos compartilham que a recepção deve levar a um momento (Fried) ou a um estado (Ramos) do espectador que escapa da hermenêutica, por ser instante epifânico (Fried) ou infinita variação sensorial (Ramos).

Esse debate deve ser pensado menos como uma *querelle*

15. Ela pode se manifestar nas oposições entre o signo e o significante material, entre o real e o ficcional, entre o verdadeiro e o fingimento, entre texto e evento cênico, ou nos processos de recepção na instabilidade entre autonomia objetiva da obra e autonomia subjetiva de uma interpretação em forma de projeção. O que importa é a experiência desconcertante e inquietante de uma dimensão movediça na performatividade e na significação do objeto observado.

conceitual sobre como definir adequadamente o termo (anti-)teatralidade. Antes, revela sua relevância apenas quando entendemos seu núcleo ético. Esse núcleo é inscrito no teatro como fenômeno social, na medida em que

para a estética moderna de Hegel a Nietzsche, passando por Diderot e Rousseau, o teatro é exatamente aquele assunto no qual aspectos estéticos e éticos estão se atravessando mutuamente. O teatro estabelece não apenas uma determinada estrutura estética, mas ao mesmo tempo uma certa forma da interação social e com isso determinados modelos de subjetividade (Rebentisch, 2003, p. 23, trad. minha).¹⁶

O que está em jogo na disputa sobre como organizar melhor a relação entre espectadores e artistas e seu universo ficcional (quando houver) é a relação metafórica e o processo de mediação instalados entre interação social e estética.

Ao menos em Fried, esse núcleo relacional é perceptível quando ele acusa a arte modernista de estabelecer uma relação violenta com o espectador, pois lhe nega qualquer ponto de vista estável. O jogo incessante entre provocação e deferimento de um significado no interior da obra Fried denomina *teatro*. Essa teatralidade posiciona o espectador de tal maneira que ele se encontra como único produtor de significados, que por sua vez estão constantemente solapadas pela objetividade material da obra. Contra essa noção de teatralidade enquanto produção movediça de deferimentos e solapamentos semânticos, Fried dirige sua crítica. De certa maneira, Fried insiste no diálogo entre discurso cênico e discurso perceptual por parte do espectador, como um momento que permite que ambos reconhecem um ao outro. Mas o momento ideal do reconhecimento duplo é, para Fried, um momento fora do diálogo, um instante epifânico no qual a obra em sua totalidade se abre por meio da compreensão de uma parte integral dela. A existência desse instante, Fried chama de “presentidade” e lhe atribui uma dimensão religiosa: “presentness is grace” [presentidade é graça.]. Por um outro caminho que Ramos, Fried chega exigir uma autonomia quase absoluta da obra

16.

No original alemão: “Für die moderne Ästhetik von Hegel über Nietzsche zu Rousseau und Diderot ist das Theater eben jener Gegenstand, an dem sich ästhetische und ethische Aspekte überkreuzen. Das Theater etabliert nicht nur eine bestimmte ästhetische Struktur, sondern zugleich auch eine bestimmte Form der sozialen Interaktion, mithin bestimmte Modelle von Subjektivität.”

para que sua eficácia simbólica possa configurar uma experiência de graça instantânea.

Na medida em que a teatralidade é temida como o jogo dinâmico entre referência semântica e exposição do olhar produtivo do espectador, tanto Fried quanto Ramos participam, cada um à sua maneira, de uma versão de anti-teatralidade. Ramos aponta com razão de que com esse instante de graça

Fried está almejando na relação entre obra e observador [...] o apagamento dos aspectos performativos intrínsecos à tela, tanto enquanto vestígios de sua produção quanto no que ela mobilize um distanciamento de quem observa para além dos conteúdos temáticos e dramáticos que o pudessem entreter. (p. 80)

Também acerta na observação de que Fried “não escapa de incorrer numa intencionalidade inexorável” (p. 81) e no alerta de que ele no fundo privilegia um dispositivo cênico dramático, absortivo e marcado pela separação clara entre espaço ficcional da cena e espaço empírico dos espectadores. Fried quer que - por meio de sua lógica composicional - uma força enigmática da obra (ao mesmo tempo dotada de uma naturalidade e autenticidade absoluta) prenda nosso olhar contemplativo, ao invés de oferecer-se a uma leitura incessante de seus signos e estratégias semióticas. Ramos julga inapropriada a qualificação por Fried desse dispositivo ideal como não ou antiteatral (p. 85). Pois esse dispositivo não pode prescindir de artificialidade, fingimento/aparecimento e de uma constante performatividade para se manter de pé. Portanto, a antiteatralidade do objeto não passa de uma “fantasmagoria que já não se sustenta na realidade” (p. 87). Entretanto, o mesmo poderia ser dito da ideia da *opsis* pura e da *mimesis* puramente performativa do próprio Luiz Fernando Ramos, baseado na suposta possibilidade de uma espetacularidade e materialidade desprovida de camadas significantes o que possibilitaria uma fusão do espaço estético com o espaço empírico no ato da recepção sensorial dessa *opsis* pura.

Criticar Fried por negligenciar que o dispositivo dramático também é teatral, artificial e baseado num *fingimento* de um centro, é formalmente uma objeção correta, mas lhe escapa a dimensão ética da preocupação de Fried: prevenir que a obra, pictórica, escultural ou, por extensão, cênica arrebate de maneira abstrata o espectador numa promessa de liberdade ou de sensação de infinitude falsas, à qual o espectador pode reagir com uma infinita série de leituras narcisistas que, em sua onipotência interpretativa instalam um olhar instrumentalizante para o qual a obra é apenas material para sua vontade interpretativa, sem que corresponda a essa interpretação um mundo intersubjetivo.¹⁷ Essa interpretação, entretanto, nunca encontra um lugar de repouso.¹⁸

Trata-se de um efeito que a ideia de uma *opsis* pura e completamente dessemantizada radicaliza, sem que essa concepção supere o problema da instrumentalização. De fato, Ramos abraça a dimensão dinâmica da teatralidade que Fried condena na *minimal art*, mas lhe subtrai qualquer intenção semântica, ao afirmar que a performatividade da obra consiste em chamar atenção “no que se está fazendo imediatamente, no aqui agora diante do público. [...] [Uma] pulsão que como uma gravidade excedente puxa todos os sentidos de um espetáculo para a situação presencial, contrapondo-se, rivalizando ou até eliminando completamente qualquer sombra de narrativa dramática.” (p. 101).¹⁹ A antiteatralidade no livro de Ramos encontra-se nesse último ponto, de

pensar o desempenho espetacular de certo espetáculo ou performance não [como] eficácia de seu sistema semântico, como se estivéssemos recompondo os poderes confirmadores da *mimesis* realista, mas simplesmente, atentos aos seus aspectos sintáticos [...] performáticos [...], as condições em que se perfazem, ou como repetem a forma. [...] como aquele fenômeno que, independentemente de reconhecimento e de encaixe em um esquema referencial do observador, o arrebatava pelo seu perfazimento e o obriga a operá-lo como um jogo em aberto, ou como uma ficha que orbita incansável sem fixar-se em um destino final estável. (p. 102)

17. Fried diz que “[o] objeto, e não o espectador, é que deve ser mantido como centro ou foco da situação; mas a situação pertence ao espectador – trata-se de sua situação.” (p. 6) Entretanto, o foco deveria ser, para ele, oriundo da obra cuja estabilidade estrutural prometeria a validade dessa intersubjetividade.

18. Ver, por exemplo, o passeio onírico de Tony Smith no referido ensaio (p. 8).

19. Os exemplos de Fried apontam para uma metafísica da presença, uma ontologia do sublime na experiência estética, que não interessa a Ramos. Sua presença é concebida como imanência pura.

É curioso que há uma aparente aprovação desse efeito espetacular de dominar o sistema afetivo do espectador e de obrigá-lo a operar o espetáculo de determinada maneira. Pois diferentemente de espetáculos que conscientemente se oferecem a uma leitura seja hermenêutica seja desconstrutivista, onde a abertura do fenômeno é algo a ser descoberta em parte contra, mas sobretudo com a obra, essa versão de eficácia performativa transforma o espectador em objeto de sua força visceral.

Dessa maneira, fica claro que a antiteatralidade é defendida por Fried em nome de uma renovação específica da mimese referencial dramática, e por Ramos em nome de uma superação completa da ideia de mimese como estrutura referencial inscrita na obra. Consequentemente, o significado do conceito de teatralidade oscila entre uma perigosa destruição de qualquer estabilidade referencial (Fried) e uma injustificada fidelidade para com um significado fixo inscrito na obra que inibe seu giro livre numa órbita sem destino final (Ramos).

Curiosamente, entretanto, se estamos dispostos a ler essas duas versões de uma posição anti-teatral como metáforas de relações sociais, ou como maneiras de estar juntos, ambos críticos me parecem recusar (ou taxar irrelevante) o espectador socialmente posicionado e a função crítica e analítica da arte perante o mundo empírico concreto. Ou melhor, ambos escolhem buscar uma proposta de superar radicalmente os perigos provenientes do fato de que a obra de arte existe também no mundo. Para ambos, a boa arte deve se desfazer desses vestígios mundanos.²⁰

Para Fried, a solução provém de um distanciamento espetacular perante a obra e seu conteúdo que permite o reconhecimento de sua totalidade específica na qual se articula a utopia de uma existência plena fora dos dilemas sociais e existenciais mundanos: a absorção do espectador numa presentidade da obra que é reconhecida como graça (que corresponde de certa maneira ao encontro da bela alma com a beleza instantânea da obra). Esse encontro só pode se dar

20.

Quero apenas deixar registrado aqui que pensadores como Jacques Rancière ou Ileana Dieguez Caballero, para citar apenas dois nomes reconhecidos aqui no Brasil, elaboraram uma reflexão sobre os fenômenos estéticos em geral (Rancière) ou especificamente cênicos (Caballero) que estipula uma relativa autonomia das cenas artísticas, sem aceitar que possam ser reduzidas a uma *opsis* pura, ou a uma plenitude simbólica enigmática, sem referencialidades históricas.

num espaço marcado pela autonomia do objeto perante o espectador (e seus condicionamentos sociais inscritos em sua percepção). Seu ganho crítico é a recusa de ver no espetáculo da teatralidade incessante²¹ um sinal de liberdade do espectador. Antes, trata-se de uma condenação a uma falsa infinitude efetivada pela situação que o espectador contemporâneo, iludido pelo desejo por uma infinitude quantitativa de modulações sensoriais, deliberadamente procura.²² O alerta de Fried me parece relevante, mas a proposta apresentada por ele – focar a profundidade simbólica no instante totalizante da obra autônoma – não permite entender o potencial da obra de arte enquanto gesto de intervenção em seu contexto social cuja relevância está dada não por último na presença do olhar do espectador. A obra idealizada por Fried existe apenas como fenda abstrata nesse contexto, cujos contornos concretos escapam necessariamente ao olhar do espectador friedeano.

Se Fried quer restaurar a dignidade da obra simbólica, contra a força de sua literalidade (e isso quer dizer sua materialidade), Ramos quer atribuir a essa materialidade o supremo valor artístico, que se realiza como “um golpe de linguagem” (p. 109) que “pretende abolir toda representação” em sua performatividade de se apresentar como “pura” materialidade ou *opsis*. Esse processo não-semântico é a graça que a obra de arte, concebida segundo os princípios da *mimesis* performativa, pode oferecer ao espectador contemporâneo. Nessa concepção ganha-se uma consciência da performatividade da materialidade, mas perde-se a chance de instalar a construção de significados e de representações do mundo como um processo sempre autorreflexivo na interação entre performatividade material e ativação de contextos semânticos. Ou seja, joga-se fora a experiência possivelmente esclarecedora de que a interpretação seja em parte uma projeção. Mas essa projeção que nunca encontra sustento suficiente (ou encontra sustento movediço em demasia) potencialmente constitui uma experiência estética provocada a realizar também uma

21.

Talvez seja melhor denominar esse fenômeno de ‘espetacularidade’, para fazer jus ao perigo de alienação detectado por Fried nessa estrutura.

22.

Fried diz que “a experiência de ambas [materialidade da obra e recepção] é de infinitude, de inextinguibilidade, de sua capacidade de continuar indefinidamente” (p.14).

constante autoindagação acerca dos motivos e preceitos de sua ‘projeção’ estabilizadora.

Mesmo que nenhum dos dois se proponha a pensar o problema e sua solução em termos explicitamente éticos, podemos perceber que a recusa da teatralidade é marcada por questões éticas. Em Fried, ela se dá por causa de uma relação instrumental que a teatralidade estabeleceria entre obra e espectador, e vice-versa. Uma instrumentalidade que se assenta sobre uma alienação entre obra e espectador. Ao menos me parece que Fried interpreta o distanciamento descrito e efetuado pelos artistas minimalistas dessa maneira. A obra minimalista efetua uma isolação absoluta de cada espectador perante a obra e com seu companheiro de fruição e os entrega, na leitura de Fried, a essa experiência. O isolamento pode ser superado apenas pela obra que permite, em sua distância, uma experiência de presentidade que é igual para todos, pois ancorada no instante epifânico cujo coriscar depende da especificidade da obra. Ou seja, o estar-juntos que Fried almeja se organiza conforme os princípios de uma comunidade religiosa (com todos os perigos políticos que isso traz quando a política é estetizada dessa maneira, como podemos ver nas diversas ideologias pseudoreligiosas e totalitárias do século XX, seja nazismo, stalinismo, etc.).

Em Ramos, encontramos como receptor da pura *opsis* necessariamente uma subjetividade privada de qualquer historicidade ou intersubjetividade. Não há um mundo comum a ser compartilhado, apenas sensações físicas que se alteram e modificam constantemente. É o ardor desse instante que atrai, prende e solta a recepção num jogo sensorial de materialidade e superfícies informes.²³ Enquanto metáfora de uma sociabilidade, esse jogo obviamente não corresponde a uma comunidade totalitária, organizada religiosamente ao redor de um centro sagrado enigmático. Antes, remete a um conjunto de partículas flutuantes, estruturalmente coexistentes e atraídas umas às outras por desejos corporais. Assim, eles formam uma

23. Ramos conclui seu livro, por meio de uma citação de Mallarmé, com uma alusão ao instante da recepção, quase tão escatológica quanto a evocação de Fried da presentidade. Só que se trata não da plenitude simbólico num instante total, mas o puro arder de uma chama criativa. Metaforicamente falando, não é “personalidade enigmaticamente plena” da obra que interessa, mas o parecer em cada momento de sua corporeidade erótica inesgotável.

estrutura espacial caracterizada por uma interação, mas não por uma ideia de um comum, nem por um interesse intencional mútuo.

Em outro ensaio, já afirmei que essa caracterização da performatividade como hostil à hermenêutica e outros impulsos de interpretação – inclusive a consciência dessa performatividade como uma tomada de posição num contexto político instrumental – nos apresenta

um pensamento cibernético que desconhece o sujeito agente, pois descreve processos tanto sistêmicos quanto casuais. Ela permite verbalizar análises formalmente perspicazes (a troca de posições entre artistas ativos e espectadores passivos; a construção e problematização das relações de distância e proximidade; a suposição que assim se reconfiguram formações comunitárias), mas em última análise abstratas, pois impossibilitam discutir e problematizar a postulada unidade entre ação performativa e ação política, entre copresença física e evento social. Pois não é a copresença física em si, ou o círculo de retroalimentação em si, que permite compreender e problematizar o social, senão o uso crítico das dimensões discursivas inscritas nos corpos humanos e nos encontros entre eles (BAUMGARTEL, 2018, p. 138)

Trata-se de uma cibernética imediata que não permite pensar como sua estrutura apresenta uma mediação entre seus elementos individuais e o todo do funcionamento sistêmico; uma performance sistêmica que se mostra cega perante os custos sociais e as limitações analíticas e intelectuais que ela mesma endossa em sua performatividade abstrata. Em suma, está incapaz de perceber e analisar o pacto social e ideológico ao qual ela se submete.

Essa incapacidade acomete ambas as posições antiteatrais. Ela se deve sobretudo ao fato de que nenhuma delas sabe valorizar a distância entre materialidade (transgressiva e excessiva, mas não completamente volátil) e significado (fixado necessariamente, mesmo que precariamente e por um tempo limitado) como um elo intrínseco ao fenômeno cênico; um liame produtivo na construção tanto da autonomia da obra quanto de sua força *estética* de realizar uma análise de seu contexto e intervir nele. Para trabalhar com uma ideia de *mimesis* performativa que seja produtiva nesse

sentido, mas não marcada pelo que eu julgo como “erro antiteatral”, será necessário mostrar como a teatralidade presente nela, visto como a percepção da copresença da materialidade e da significação em interação, permite pensar a experiência estética em sua especificidade singular e criar um processo de mediação interpretativo que restaura a força social e ética tanto da *mimesis* quanto da performatividade. Será necessário mostrar que a *mimesis* performativa é mais potente, sobretudo nas obras escolhidas por Luiz Fernando Ramos, quando o fenômeno é compreendido não como uma imediatez (materialista ou simbólica) em ação, mas como uma ação de mediação.

A mimesis performativa – uma ação estética de mediação

Sugeri na seção anterior uma relação entre *mimesis* e performatividade na qual cada dimensão realça a presença da outra de tal maneira a construir uma espécie de figura oscilante. Trata-se de uma oscilação que atende tanto à exigência de que uma obra artística seja um fenômeno relativamente autônomo bem como que seja um fenômeno com relações referenciais para com nossa vida empírica (e portanto com possibilidades de construção de sentido inscritas na obra e não apenas no olhar do espectador). Ou seja, que a obra seja tanto ação quanto texto. Esse duplo ancoramento atende às exigências filosóficas dos defensores da autonomia artística bem como às exigências de um posicionamento e de uma força intervencionista para a arte por parte dos defensores da arte socialmente engajada.

Vimos que ambos os autores discutidos representam em sua antiteatralidade posições estéticas divergentes que compartilham, entretanto, a visão que seja possível separar a camada material (literalista) da dimensão semântica (referencial), sua força de ação da força referencial-textual.²⁴ Essa separação garante a possibilidade de reprimir a oscilação entre materialidade e significação, inscrita para Fried

24.

Aqui talvez valha lembrar que tanto para Fried quanto para Ramos, a boa obra de arte existe independente do olhar socialmente construído do espectador – enquanto símbolo artístico autônomo ou enquanto pura materialidade da ópsis liberada de qualquer camada semântica.

nas obras literalistas e para Ramos nas obras cênicas dramáticas, com seus restos de *mimesis*.

Não interessa aqui estabelecer uma noção de mediação como construção de um meio termo entre *mimesis* e performatividade. Esse meio termo apontaria claramente a um tipo de arte realista no qual tanto a mimese quanto a performatividade podem passar despercebidas por serem naturalizadas. Na fruição dessa obra não haverá uma experiência enfaticamente estética. A insistência de Fried e Ramos numa dimensão extracotidiana como inerente à experiência estética me parece fundamental para poder compreender e valorizar como a ação de mediação constrói, além de uma possível compreensão hermenêutica, uma imediatez em ação que costumamos chamar em nosso campo como “eficácia da performatividade” da obra. Ou como diz Juliana Rebentisch:

O acontecimento que faz da obra uma obra de arte é um evento que acontece entre objeto estético e sujeito receptor, e de tal maneira que de antemão não pode ser controlado completamente pelo sujeito [...] Pois a experiência estética começa [com] um estranhamento do objeto estético em relação ao nosso costumeiro modo de compreensão; com uma desestabilização fundamental de nosso acesso compreensivo ao objeto estético; com uma distância peculiar do objeto estético que ativa a reflexão estética e assim a própria obra. [...] Apenas na confrontação reflexiva do sujeito receptor com as forças que ele – de uma maneira não totalmente controlável por ele – desenvolve em relação ao objeto estético, pode esse objeto mobilizar-se em seu potencial expressivo de tal maneira que seu material pode mostrar-se repetida, mas inesperadamente como aquilo que, por motivos estruturais, não se encaixa nos procedimentos compreensivos (2003, p. 249).²⁵

Aqui encontramos uma noção de obra como concretização de uma *mimesis* performativa que não necessita da fantasmagoria da *opsis* pura nem a da *stasis* escatológica plena.

O que interessa é, antes, mostrar que a performatividade estabelece sua força enigmática (de ruptura ou de solapamento) dentro de um horizonte semântico já estabelecido por meio de um enquadramento tanto do tema e da forma da obra quanto do olhar do espectador. Do ponto de vista de uma mediação não interessa um enigma abstrato

25.

“Das Ereignis, das aus dem Werk ein Kunstwerk macht, ist ein Ereignis, das sich zwischen ästhetischem Objekt und rezipierendem Subjekte ereignet, und zwar auf ein von letzterem schon zu Beginn nicht vollständig kontrollierte Weise. Denn die ästhetische Erfahrung beginnt [...] mit einer Entfremdung des ästhetischen Objekts aus unserem gewöhnlichen Verstehen, einer grundsätzlichen Verunsicherung unseres verstehenden Zugangs zum ästhetischen Objekt, [...] welche die ästhetische Reflexion und mit ihr das Werk in Gang setzt. [...] Nur in der ästhetischen Konfrontation mit dem Objekt, in der reflexiven Konfrontation des rezipierenden Subjekts mit Kräften, die es – auf nicht vollständig kontrollierbare Weise – in bezug auf den ästhetischen Gegenstand entfaltet, kann dieser in seinem Darstellungspotential so in Bewegung geraten, daß sich sein Material immer wieder auch unerwartet als das zeigen kann, was in den auf es gerichteten Verstehensvollzügen aus strukturellen Gründen nicht aufgeht”.

que se esquivava de toda e qualquer tentativa de concretizar uma enunciação, mas o enigma que desloca as enunciações hegemônicas que pertencem ao momento histórico da apresentação da obra. A eficácia da performatividade consegue estabelecer-se apenas pela maneira como em sua ação textual são mediados o contexto semântico estabelecido e a força dessemantizante e *re-semantizante* da materialidade. Apenas na colaboração dialética entre a performatividade material e semântica, por um lado, e a recepção sensorial e interpretativa, por outro, a obra consegue ativar uma experiência genuinamente estética na qual ela pode expressar todo seu potencial de ser ação e texto; de ser legível e de perturbar o ato de leitura; de ser ela mesma um ato criativo que faz perceber no espectador a dinâmica de sua percepção. Essa colaboração dialética estabelece a recepção como um diálogo reflexivo entre espectador e fenômeno cênico que escapa das fantasmagorias da teatralidade frie-deana e da *opsis* pura, sem por isso sucumbir ao duplo perigo da instrumentalização: da obra pelo olhar do espectador ou do espectador pelo conteúdo estruturado da obra.

Digo colaboração dialética, pois nessa colaboração pode-se perceber como a performatividade material possui sua dimensão semântica *específica* inscrita em sua ação, e esta dimensão referencial articula sua legibilidade apenas por meio dessa determinada performatividade. Nesse sentido, a performatividade é mimética, ou seja, criação de uma imagem artística do mundo. O fato é que essa relação não existe a não ser como tensão de uma abertura no interior da imagem que conclama por uma interpretação que saiba respeitar essa abertura. Essa *mimesis* performativa é formalmente constitutiva para qualquer obra das artes cênicas, mas ela se articula de maneira diferente ao longo da história.

Como a performatividade articula uma dimensão semântica e referencial? A citação de Rebentisch dá a pista importante: por meio da construção de *uma diferença significativa na repetição* de um padrão estabelecido. Na

articulação e percepção dessa diferença significativa articula-se uma referencialidade deslocadora. Entendo esse efeito como a ação mediadora da obra artística a partir de sua performatividade. Uma espécie de intertextualidade instável está agindo no interior da *mimesis* performativa que desloca leituras estabelecidas e torna perceptível que a obra não pode ser presa dentro de leituras específicas. Ela é necessária para que a performatividade pode ser relevante em sua extracotidianidade para o espectador.

Tomado como mimese, a obra por sua vez articula e expõe as condições materiais e empíricas que possibilitam a existência desses padrões estabelecidos e que garantem a possibilidade de seu reconhecimento. A mediação percebida a partir da *mimesis* expõe na performatividade da obra como ela articula padrões sociais materializados. Uma espécie de performatividade material precariamente estabilizada e padronizada está agindo no interior da *mimesis*. E ela é necessária para que a *mimesis* possa representar não só o status quo, mas também as potencialidades semânticas críticas (seja em retrospectiva olhando para a história ou antecipando um futuro desconhecido) que surgem a partir e no interior desse status quo.

A mimese que expõe sua performatividade (e assim *provoca e solapa* a construção de enquadramentos perceptuais fixados) e a performatividade que sugere a busca por uma dimensão referencial mimética (e assim *provoca e solapa* sua recepção como sensorial e energética) colaboram dialeticamente para garantir a especificidade da experiência estética (podemos dizer também sua plenitude afetiva no aqui e agora oscilante da recepção) bem como a relevância da obra e da experiência em relação a um contexto social empírico (podemos dizer também sua legibilidade histórica por um coletivo que denominamos espectadores).

Nessa relação não há um estado de imediatez, nem do objeto em pura *opsis* nem do sujeito numa percepção apenas sensorial e livre de padrões culturais. Ao mesmo tempo, - e isso é fundamental para que nem sujeito nem

objeto virem vítima de uma relação instrumental – a obra tampouco existe apenas como texto cultural para o sujeito e este nunca consegue compreender o objeto de maneira transparente e plena por meio de seu olhar interpretativo.²⁶

Dessa maneira, o conceito de *mimesis* performativa apresenta um olhar ao mesmo tempo analítico e sintético sobre aquilo que em nossa área chamamos de “teatralidade”. Ao invés de defendê-la como antidramática, como o faz Ramos, me parece mais frutífero enfatizar sua dimensão criticamente dramática. A performatividade, necessariamente inerente à *mimesis*, abre uma fenda no interior da *mimesis* dramática e se instala como um evento (auto-)crítico. E permite entender que não há performatividade significativa (ou seja, artisticamente relevante) que não se estabeleça como gesto desviante e movediça em relação a um contexto semântico estabilizado por citações afirmativas e atos repetitivos.

De fato, em muitos momentos, Luiz Fernando Ramos ressalta a tensão entre “matéria e sentido” (p. 246), presente nas obras analisadas por ele. No final de seu livro, ele curiosamente retoma enfaticamente à temática da *mimesis* como se entendesse que precisa reconhecer que no interior da própria *mimesis* articula-se uma dialética entre “ora [...] espelho do mundo, similaridade, ora [...] lente para outros mundos, diferença” (p. 251). E pouco mais adiante, ele concorda com Arne Melberg, quando este afirma que “*Mimesis* é atavicamente, e sempre, já uma repetição – significando que a *mimesis* é o lugar de encontro de dois modos de pensar opostos, mas conectados, atuação e produção; similaridade e diferença” (p. 258). Ou seja, a *mimesis*, repetição e variação/diferença, é produção de uma referencialidade singular, a exposição de uma dinâmica inerente a qualquer fenômeno cênico estruturado. Assim, ela deve ser vista como um tipo de performatividade.

O que falta, a meu ver, é uma reflexão de que a performatividade é igualmente um ponto de encontro - entre singularidade e repetição, entre uma ação de fissurar e outra de citar nessa ação necessariamente um contexto intersubjetivo

26.

Claro que para um interesse mais militante, mais prático, esse desejo por instabilidades é pouco funcional.

e (relativamente) estável. Em seu último capítulo, Ramos discute escritos de Derrida e de Deleuze sobre os conceitos de *mimesis* e diferença. O que nessa discussão fica pouco esclarecido é o fato de que os referidos autores usam sua compreensão desses dois conceitos sobretudo de maneira tática, e não como afirmações de uma nova hegemonia. De fato, as maneiras como Derrida e Deleuze usam os conceitos de diferença, repetição e referência visam relacionar dinamicamente matéria e significado; de provocar e ao mesmo tempo de arruinar a possibilidade de criar um sentido para eles. Mas desde o modernismo, a experiência estética se situa nesta suspensão,²⁷ na qual sujeito e obra, *mimesis* e performatividade, se mostram intrinsecamente e *contraditoriamente* relacionados, mas ao mesmo tempo conservam certa autonomia.²⁸ Nesse contexto, é indicativo que a noção da “margem de invenção possível”, que aparece no título e que está sendo retomado brevemente no último capítulo, é uma noção cuja eficácia desviante depende da existência de um contexto estável e de um significado estabelecido sobre o qual ela age e em relação a qual ela expressa essa intenção de agir. Essa margem de invenção possível é ao mesmo tempo a abertura de uma ruptura num campo semântico e a reorganização desse como mutável.

Nesse sentido, o interesse em Deleuze e Derrida de expor, por exemplo, na repetição enquanto gesto cênico uma “diferença sem referência” ou uma “diferença sem conceito”, se deve ao *interesse tático* em solapar uma compreensão essencialista da escrita textual ou cênica e manter perceptível nela um gesto vazio de não-referencialidade, mas inseparável da referencialidade na qual atua como essa força solapante: uma força de expressão criativa em busca de um referencial futuro que pode ser realizado apenas pelo espectador. E ele que dá concretude à tensão entre diferença e similaridade, provocada pelo jogo da *mimesis* performativa. Essa concretização garante que esse jogo não vire formalismo ou um círculo retroativo vazio. E a tensão garante que o jogo não possa parar e fixar um centro. Antes,

27. Nisso ela difere da experiência teórica (orientada no paradigma da verdade) ou da experiência prática (orientado no paradigma do bem comum).

28. Sobre a questão da autonomia, ver o ensaio de Juliane Rebentisch “Autonomia? Autonomia! Experiência estética nos dias de hoje”, publicado no número 30 da revista *Urdimento*.

desloca constantemente esse centro. Mas não pretende estabelecer sua própria dinâmica como funcionamento de um novo centro.

Assim, apenas com a contribuição interpretativa do espectador, essa *mimesis* performativa manifesta uma força transformadora. Se a ruptura com o status quo semântico (ou sua suplementação constante por imagens solapantes e deslizantes) pode ser visto como gesto sagrado da criação artística nos moldes de uma *mimesis* performativa, seria necessária acrescentar de que esse gesto sagrado busca intrinsecamente seu sacrifício no mundano, ou seja, uma profanação voluntária a ser realizada pelo ato de interpretação (que por sua vez precisa reconhecer a perenidade da diferença, do radicalmente singular, do sagrado). Essa profanação o tornará produtivo. Ao invés de lamentar o fato de que na *mimesis* performativa sobreviva um restante de referencialidade trazida pelo espectador, como o faz Luiz Fernando Ramos, parece-me imprescindível valorizar e potencializar esse restante para por em prática a força transformadora dessa poética chamada *mimesis* performativa.²⁹

Talvez por não compartilhar essa visão da diferença não referencial como conceito de interesse tático que o livro desliza constantemente do reconhecimento da tensão entre matéria e significado para a afirmação de que haja nos trabalhos mais avançados uma antiteatralidade não referencial, na atuação de uma *opsis pura e sem referência*, materializada por significantes flutuantes.

29.

Será que é necessário frisar que a força reinante e os donos dessa força – o capital e os donos do capital – fazem de tudo para fingir que estão cumprindo com essa transformação constante por meio de uma ideologia de volatilidade que destrói tudo menos a dominação dessa força?

Considerações finais

Seu interesse em afirmar como paradigma mais avançado da arte contemporânea uma antiteatralidade enquanto *opsis* pura e sem referências, faz com que Ramos privilegie em suas leituras das manifestações cênicas brasileiras uma narrativa linear que estabelece uma crescente superação do dramático para o não-dramático (de Qorpo Santo para

Gerald Thomas e Roberto Alvim, passando por “A Morta” de Oswald de Andrade e as criações de Luiz Roberto Galizia, no cap. V). Nessa narrativa são desprivilegiadas necessariamente manifestações cênicas que trabalham com a *mimesis* performativa, mas num sentido ainda figurativo,³⁰ singularizando essa figuração e tornando ela destoante dos elementos referenciados por meio de práticas, por exemplo, do grotesco, do circo, do jogo improvisacional no aqui e agora, ou também de apresentações carnavalescas, de apresentações musicais oriundos de formas atualmente populares como o rap e o hip hop, além de outras propostas que privilegiam a participação do espectador ou endereçam explicitamente sua presença como testemunha em propostas que modulam o status de seu material cênico como documento.

Valorizar e analisar as possibilidades dessas práticas de *mimesis* performativa, com suas próprias zonas de instabilidade semântica e solapamento de sentido, não só desprivilegiaria a produção que aqui firma como a mais avançada como também ajudaria a enxergar nessa outra produção sementes de uma mediação desestabilizadora concreta. Essa mediação não se dá entre a repetição e a diferença como jogo formal (embora possa trabalhar com esse), mas como referência ao jogo de guerra cruel entre uma vida humana sitiada e as forças desumanizantes; entre aqueles interessados em dissolver todo o chão materialista no vento intelectual de significantes flutuantes e aqueles que insistem que a força desses significantes mais deve arar esse chão do que limpar seu horizonte de todo material orgânico, uma vez que embaixo do horizonte dessa terra encontram-se os restos de tudo e de todos que sobraram do caminho chamado progresso (seja social ou cênico).

Devido aos avanços das tecnologias midiáticas de produção de imagens e a conseqüente desconfiança perante a eficácia de uma representação relativamente estável do mundo, não vejo como negar que a performatividade artística é um princípio cênico hoje em dia incontornável. Podemos acrescentar a esse contexto midiático também

30.

Quero lembrar a discussão sobre a força conservadora do corpo do ator no teatro, tal como apresentado no livro de Ramos. Silvia Fernandes (2011, p.13) destaca o paradigma modernista que está atrás da desconfiança da personificação do ator e que para ela relaciona artistas tão distintos em outros aspectos como Mallarmé, Craig, Beckett e inclusive Brecht. Entretanto, se os primeiros três representam uma tentativa de superar a tensão entre individualização e estruturalismo nas práticas cênicas por meio de uma crescente abstração cênica, Brecht procura manter um equilíbrio no interior dessa tensão ao equilibrar seus estruturalismo com um material sempre concreto. Em outras palavras, Brecht encara como problema o que para os outros três é uma solução. Concepções contemporâneas que olham para a proposta de uma anti-teatralidade moderna como ponto de partido problemático, não figuram no livro de Ramos, como por exemplo os trabalhos de Rodrigo Garcia ou Angélica Lidell, bem como as propostas que trabalham com princípios instalativos ou participativos presentes em trabalhos de Roger Bernat, Rimini Protokoll, ou aqui no Brasil encenações da Companhia São Jorge, da Cia. Teatro Doc, do grupo Opovoempé, todos de São Paulo, para nomear apenas alguns.

um contexto socioeconômico no qual a constante transformação, a “destruição criativa” (Friedrich Hayek) do mundo social pelas forças capitalistas criou um sistema que se apresenta quase sem alternativa, como “un espectáculo [que] está unificado y a la vez es difuso, de modo tal que es imposible distinguir lo interior de lo exterior, lo natural de lo social, lo privado de lo público” (HARDT e NEGRI, 2000, p. 171). E o modo performativo consegue simbolizar essa dinâmica espetacular melhor que uma estrutura hegemonicamente representacional.

Por causa dessa urgência social (e não apenas para evitar problemas de cunho epistemológico, que tentava apontar nesse ensaio), a *mimesis* performativa ganha em relevância contemporânea sem perder em potência estética e eficácia artística, se ela apresentar um processo que expõe conscientemente esse ato de arar, de virar esse material refogado das profundezas para a superfície. Mas esse ato necessita que se trabalhe com uma referencialidade enunciada pela materialidade cênica. Onde encontrar essa referencialidade de viravoltas performativa?

Uma vez que práticas cênicas de origem mais popular (grotescas, carnavalescas, miméticas em suas diversas formas de distanciamento) são elas mesmas parte desse material soterrado sob o progresso tecnológico da cena atual, me parece que elas poderiam expor cenicamente a tensão cortante entre repetição e diferença sem que se recorra predominantemente a formas vinculadas ao poder vigente ou a enunciados explícitos sobre as relações com esse poder. Ou seja, sem precisar criar uma camada de críticas políticas postíças a uma estrutura formalista comprometida demasiadamente com essas forças políticas. De fato, elas representam uma prática cênica que privilegia a performatividade de ações sem reprimir sua dimensão referencial. Trata-se de uma performatividade que provoca, sim, leituras hermenêuticas. É possível encontrar essa performatividade em inúmeros trabalhos que conscientemente expõem em sua estrutura e funcionamento a marca das normas e realidades

sociais dominantes. Trabalhar com e sobre práticas cênicas populares permite estabelecer uma performatividade que não nos distancia da concretude desse nosso mundo, mas que em sua performatividade apresenta a dinâmica contraditória desse mundo, não no enunciado das palavras, senão no enunciado de sua forma performativa referencial. Devemos cunhar para esse *mimesis* performativa talvez o termo *arte parafigurativa*: não ser exatamente figurativa no sentido tradicional da palavra, mas ter objetivos semelhantes aos da arte figurativa, entre eles mostrar como no mundo pode aparecer a possibilidade de transformar um *status quo* a partir da dinâmica de seus conflitos e contradições.

Proponho que por um tempo de necessários acertos sociais, se busque ali, nessas práticas parafigurativas, a possibilidade de constituir uma *mimesis* performativa que saiba ser não só formalmente, mas tragicamente performativa, para referenciar palavras astutas de Glauber Rocha, e por isso, possa ser simultaneamente intempestiva e contemporânea.

Referências

BAUMGARTEL, Stephan. “A eficácia da performatividade – construir o efeito de presença como acontecimento discursivo”. In: CARREIRA, André & BAUMGARTEL, Stephan. **Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Gramma, 2018, p. 125 - 150.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERNANDES, Silvia. “Teatralidade performatividade na cena contemporânea”. In: Repertório, nº 16, PPGAC/UFBA Salvador, 2011. p.11-23.

FISCHER-LICHTE, Erika. **La estética de lo performativo**. Trad. Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. In: **Arte & Ensaios** No. 9, PPGAV/EBA-UFRJ, 2002. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/53555988/FRIED-Michael-Arte-e-Objetividade>, acesso 14 de outubro de 2017.

HARDT, Michael y Antonio NEGRI (2000), **Imperio**. Buenos Aires, Paidós, 2002.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: EDUSP. 1992.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa**. A Margem de Invenção Possível. São Paulo: Anna Blume, 2015.

REBENTISCH, Juliane. **Ästhetik der Installation**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.

REBENTISCH, Juliane. “Autonomia? Autonomia! Experiência estética nos dias de hoje. Trad. Stephan Baumgartel. **Urdimento**, v.3, n.30, PPGT/UDESC, 2017, p. 101-111.