

## PERFORMATIVIDADE E TEATRALIDADE: contradição e complementaridade

*PERFORMATIVITY AND THEATRICALITY: contradiction and complementarity*

Me. Rita de Cássia Clemente<sup>1</sup>

### Resumo

A partir da análise de Josette Féral em “Por uma poética da performatividade” em que a pesquisadora delimita os conceitos de performance e performatividade em busca de uma redefinição do teatro contemporâneo, utilizaremos alguns conceitos propostos por Féral para empreender uma reflexão sobre teatro contemporâneo no intuito de estabelecer um contraponto com experiências atuais, considerando que a abordagem de Féral se restringe até 2009 e seus exemplos, da mesma forma, também estão restritos a determinados países e artistas. Para tanto, abordaremos o tema a partir de três criações Solo de Rita Clemente que apresentam aspectos performativos e, ao mesmo tempo, teatrais e que, por seu caráter de pesquisa e busca por procedimentos de composição, poderão nos dar subsídios concretos, pois são exemplos próximos do fazer teatral brasileiro.

**Palavras-chave:** Performatividade. Teatralidade. Teatro Contemporâneo.

### Abstract

From Josette Féral's analysis in "For a poetics of performativity" in which the researcher delimits the concepts of performance and performativity in search of a redefinition of contemporary theater, we will use some concepts proposed by Féral

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais, atriz, diretora e dramaturga  
SCIAS.Arte/Educação, Belo Horizonte, v.15, n.2, p.70-80, jul./dez.2024

to undertake a reflection on contemporary theater in order to establish a counterpoint with current experiences, considering that Feral's approach is restricted to 2009 and his examples, likewise, they are also restricted to certain countries and artists. To this end, we will approach the theme from three Solo creations by Rita Clemente that present performative and, at the same time, theatrical aspects and that, due to their character of research and search for composition procedures, can give us concrete subsidies, as they are close examples of Brazilian theatrical making.

**Key-words:** Performativity. Theatricality. Contemporary Theater.

## INTRODUÇÃO

Para Féral a performance redefiniu os parâmetros do Teatro, permitindo-nos pensar a arte teatral de meados do século XX até início do século XXI. Em seu texto “Por uma poética da performatividade”<sup>2</sup>, evidencia que a prática da performance teve uma incidência radical sobre prática teatral como um todo e reforça que o termo “pós-dramático”, definido por Hans-Thies Lehmann<sup>3</sup>, pode ser substituído por “Teatro Performativo”.

Féral explica, também, que segundo estudiosos da performance ligados à linguística, como Austin<sup>4</sup>, a ação (ou imagem) performática não está atrelada à

<sup>2</sup> FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v.8, p. 197-210, 2008.

<sup>3</sup> “teatro das forças, das intensidades, das pulsões em sua presença [...]. Um teatro energético existiria para além da representação – o que, certamente, não quer simplesmente dizer sem representação, mas antes não sujeito à sua lógica (52)” Hans-Thies Lehmann, *O teatro pós-dramático*. Paris, L’Arche, 2002.

<sup>4</sup> Austin, J.L., cujo nome completo é John Langshaw Austin, foi um filósofo britânico nascido em 1911 e falecido em 1960. Ele é conhecido por suas contribuições significativas para a filosofia da linguagem e a filosofia da ação. Austin foi um dos principais representantes do movimento filosófico conhecido como filosofia da linguagem ordinária, que busca entender a linguagem com base em seu uso cotidiano e prático. Junto a Searle, impõe o conceito pelo viés dos verbos performativos que “executam uma ação”. Eis uma primeira consideração.

representação, mas que o Teatro, sim. Diante de sua análise, Feral afirma que teatro está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem.

Mas o artigo não trata apenas sobre o caráter de representação do teatro, mas de como a performatividade pode tê-lo modificado: "... uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador... ." (FERAL. 2009), afirmado, neste ponto de sua análise, que a performance é uma arte autônoma, que beneficia outras artes na medida em que lhes atribui qualidades de presença, interação, ação, entre outras características.

Em um sentido mais amplo, antropológico, a autora também usa como referência Schenchner<sup>5</sup> que, por sua vez, sustenta que o Performer evoca a noção de performatividade, antes mesmo da de teatralidade. Noção utilizada em grande parte pela escola americana. Por este ponto de vista, antropológico, tudo que ocorre, performa algo.

E é neste sentido que queremos refletir os parâmetros de definição e as práticas e realidades do teatro contemporâneo. Temos visto e realizado obras que não estão inscritas nos pressupostos da performatividade, enquanto gênero específico e dissociado, mas utilizam, ou tem elementos em sua composição, que se inscrevem conforme Feral dispõe sobre os conceitos de performatividade.

---

<sup>5</sup> Schechner, com certeza, que esteve no centro desta mutação lingüística e epistemológica e na origem da onda dos Performance studies nos Estados Unidos, que ele contribuiu fortemente para implementar nos estudos teóricos sobre as artes do espetáculo), mas também Philip Auslander, Michael Benamou, Judith Butler, Marvin Carlson, Dwight Conqueergood, Barbara Kirshenblatt-Gmblett, Bill Worthen e vários outros que contribuíram igualmente na reflexão coletiva sobre o assunto. Schechner chega a incluir neles, junto à noção de performance, todas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano

Assim, um ator em uma peça de Teatro, mesmo com seus códigos de representação, não poderia instaurar o real? A Presença? A ação em si? Enfim, performar?

Desde 2006, através de exercício de cenas curtas, pesquisas em sala de aula e montagem do primeiro Solo, tenho frequentado a criação em Teatro, a partir de experiencias e teorias, conceitos e reflexões, que tem o drama como pressuposto e, ao mesmo tempo, buscam a performatividade. Mas essa busca não esteve atrelada à ideia de definir o que é Teatralidade e o que é performatividade e sim admitir que a cena Teatral é linguagem. Assim, os espetáculos que serão citados representam uma resposta à essa pesquisa prática tendo como pressuposto, para iniciar o processo criativo, uma diferenciação entre Solo e Monólogo.

No Mestrado concluído em 2019, a diferença entre Solo e Monólogo se impôs na medida em que verticalizei a reflexão sobre as experiencias de criação que havia vivido até ali e pesquisei, na prática, a dimensão autoral na criação da cena: a cena como linguagem autônoma. De forma análoga aos exemplos de Feral, em especial *O Quarto de Isabela*<sup>6</sup>, podemos perceber que, mesmo que haja uma história, uma narrativa textual e contextual dramática, o texto quando retirado do primeiro plano se constitui como procedimento fundamental para dar voz à cena.

Ao incorporar as discussões sobre performatividade e representação, ou teatralidade, agora, em 2024, muitas perguntas têm sido geradas. Mas uma pergunta, em especial, parece nos aproximar de uma possível interseção entre esses dois

---

<sup>6</sup> Primeiro excerto: “o quarto de Isabela Esse excerto sublinha de maneira muito clara a colocação em primeiro plano da execução das ações por parte dos performers, que cantam, dançam, contam, às vezes encarnam o personagem, mas que na sequência saem dele completamente. O ator aparece aí, antes de tudo, como um performer. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa.” (FÉRAL; Josette. Por uma poética da performatividade. Pg. 202)  
SCIAS.Arte/Educação, Belo Horizonte, v.15, n.2, p.70-80, jul./dez.2024

conceitos, a princípio, antagônicos: Performatividade e Teatralidade: onde uma termina e a outra começa?

**MATERIAIS E MÉTODOS:** exemplos de solos teatrais que apresentam características performativas, mas criados com base nos pressupostos da teatralidade.

#### 1- DIAS FELIZES: SUITE EM 9 MOVIMENTOS<sup>7</sup>

O texto de Samuel Beckett, DIAS FELIZES, já assinala uma dimensão performativa na medida em que propõe que a personagem Winnie, esteja enterrada até a cintura no primeiro ato e até o pescoço no segundo ato. Beckett parece se assegurar de que seu texto não seja uma narrativa hegemônica e, desde o início da peça, estabelece um diálogo entre a ação física e a palavra: “(Olhando fixamente para o Zênite) Mais um dia feliz (pausa) endireita a cabeça na vertical. Olha à sua frente. Pausa. Junta as mãos na altura do peito. Fecha os olhos. Seus lábios movimentam-se numa prece inaudível por dez segundos. Lábios estáticos, mãos ainda unidas. Em voz baixa). Jesus Cristo, amém...” (BECKETT; Dias Felizes, pg. 30).

Em “Dias Felizes: Suíte em 9 movimentos”, uma adaptação livremente inspirada do texto de Beckett, propomos que a personagem Winnie esteja enterrada por um grande vestido que usa. O vestido a immobiliza, ou melhor, afeta seu corpo, sua mobilidade, sua ação física. Além disso, absolutamente fundamentada pelo texto de Beckett, a encenação utiliza objetos reais como bolsa, espelho, escova de dentes etc., sendo real toda a sua manipulação. A estrutura musical, desta abordagem heterodoxa, também condiciona ações e textualidades ao ritmo, à melodia, parodiando, por assim dizer, a estética operística, sem, contudo, renunciar à

<sup>7</sup> Espetáculo teatral Solo criado a partir do texto “Dias Felizes” de Samuel Beckett (2006 a 2012) SCIAS.Arte/Educação, Belo Horizonte, v.15, n.2, p.70-80, jul./dez.2024

proposição original do texto de Beckett que, mesmo sendo um autor moderno, compõe personagem e contexto.

### FLUXORAMA<sup>8</sup>

Rio de Janeiro, 2013, se dá a primeira montagem Teatral de FLUXORAMA a partir de três monólogos de Jô Bilac<sup>9</sup>, AMANDA, LUIZ GUILHERME e VALQUÍRIA. Três atores performam três histórias diferentes. Cada uma delas sugere que a circunstância possa interferir diretamente na cena e em seus corpos, de modo a interagir com a realidade tempo- espaço, durante a apresentação (ex: Luiz Guilherme acaba de sofrer um acidente, está entre ferragens; Valquíria está participando de uma maratona). A ideia de fluxo contínuo foi premissa para a encenação e impôs aos atores, uma fala contínua, como um fluxo contínuo de consciência. O texto AMANDA, interpretado por Rita Clemente é narrativo, não há circunstância estabelecida através do monólogo de Jô. A narrativa conta que a personagem perde progressivamente os sentidos: “Segunda feira, acordei, levei quase 20 segundos até reparar que havia perdido completamente a audição...” (Bilac, 2013). Diferentemente da circunstância do monólogo GUILHERME e também de VALQUÍRIA, em que o monólogo textual propõe uma situação que pode afetar diretamente o performer, em AMANDA não se vive uma situação, conta-se sobre ela.

<sup>8</sup> Espetáculo teatral formado por 3 monólogos com textos de Jô Bilac (2012- Rio de Janeiro).

<sup>9</sup> Dramaturgo carioca. Trabalhou como roteirista na GNT e atualmente é roteirista criador na Rede Globo da série *Segunda Chamada*. Estreou em 2019, livremente inspirada em sua peça de teatro de maior sucesso no Brasil: “Conselho de classe”. “Os Mamutes”, “Savana Glacial”, “Conselho de Classe”, “Beije minha lápide”, “Cachorro!”, “Rebu”, “Insetos”, “P.I”, são algumas obras de sucesso, que consolidam o autor como nova referência intelectual na dramaturgia brasileira.

## 2- AMANDA<sup>10</sup> , o Solo

A partir do mesmo texto de FLUXORAMA, sobre a mulher que perde os sentidos, Rita Clemente remonta a obra, em Belo Horizonte<sup>11</sup> considerando, agora, a necessidade de se criar uma circunstância que possa afetar a performance da atriz, engendrar ação e posicionar o texto em segundo plano, dando valor e concretude à escritura cênica.<sup>12</sup> Encontramos em Derrida uma denominação que abarca a integridade da escrita de cena, a escritura<sup>13</sup>. É importante salientar, a escritura de cena é tudo o que ocorre em cena.<sup>14</sup>

Assim, AMANDA se torna um Solo e diferente da encenação monológica em FLUXORAMA, o texto ganha interlocução com a cena a partir da criação de uma circunstância concreta, paralela ao texto, em diálogo com ele, com seu próprio discurso.

## NATUREZA MORTA<sup>15</sup>

O autor do texto “NATUREZA MORTA”, Mario Viana<sup>16</sup>, mesmo tendo escrito uma obra preponderantemente narrativa, ou seja, contando o que ocorreu com os personagens antes do momento presente, se diferencia quando propõe,

<sup>10</sup> Espetáculo teatral Solo criado a partir do texto de Jô Bilac (2015 a 2023)

<sup>11</sup> “Amanda” estreia no Sesc Palladium, abrindo as atividades do Teatro de bolso e do CECAD, curso destinado a atores e diretores (2015)

<sup>12</sup> PAVIS. A escritura (ou arte) cênica é o modo de usar o aparelho cênico, 2008 p.131

<sup>13</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia: O Fim do Livro e o Começo da Escritura*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.11-12. “Diz-se ‘linguagem’ por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos de inscrição literal, pictográfica, ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal, ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também ‘escritura’ pictural, musical, escultural etc.”

<sup>15</sup> Espetáculo teatral Solo criado a partir do texto homônimo de Mário Viana (Sesc Copacabana- RJ – 2022)

<sup>16</sup> Dramaturgo paulista, formado em jornalismo. Trabalhou no jornal Folha de São Paulo, Revista Veja, edição São Paulo, foi editor de turismo do jornal Estado de São Paulo, colaborou com várias outras publicações e é colaborador de textos em novelas da TV Globo. Escreveu *Natureza Morta* após ter conhecido o quadro de mesmo nome de Edvard Munch. O quadro apresenta uma mulher em primeiro plano com uma faca na mão e um homem deitado ao fundo com o peito ensanguentado. No texto de Viana, a mulher é flagrada pelo Pintor e, a partir daí ela conta toda a história do casal enquanto é pintada.

contextualmente, que haja um diálogo entre uma mulher, que acaba de matar o marido, e um pintor que a observa. A partir daí toda a história deste casal é narrada.

Para dar concretude à cena e criar dispositivos performáticos, Rita Clemente criou uma ambência. Assim como em “AMANDA” e “DIAS FELIZES: Suíte em 9 Movimentos”, foi criada uma circunstância que pudesse afetar a atriz concretamente, no âmbito do real: a personagem, está dentro de uma tela realista e, através de tinta, pincel e uma tela no chão, tenta transformar a imagem em abstração. Esta é a circunstância que dá à atriz uma ação concreta: procurar transformar a história do casal e o próprio assassinato do marido, em uma abstração. Assim como no expressionismo de Munch<sup>17</sup>, Clemente dá ao ator, ao exercício de atuação, a função de desfigurar a representação da realidade, valorizando o desabafo emocional do personagem através de suas ações, destorcendo a representação. O cenário, instaura uma ambência abstrata a partir da qual a atriz desenha e redesenha a narrativa, durante toda a peça, com traços, pinceladas, cores, intensidades etc.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nos parece justo afirmar que a Escritura de Cena pode ser uma das interseções entre Teatralidade e Performatividade uma vez que, sendo um legado do Teatro Moderno, pois remove o texto do primeiro plano e busca reconhecer a cena, não só o texto, como linguagem autônoma. Podemos considerar que este legado do teatro pós-moderno instaura nova possibilidade de criação: de que a cena seja linguagem e, portanto, encenadores e atores se comportam como autores da obra cênica.

Todos estes espetáculos Solo, citados acima, têm como pressuposto de que a cena tem uma escrita própria, independentemente do Texto. Em todas elas os conceitos abaixo estão presentes:

<sup>17</sup> Edvard Munch foi um pintor norueguês, um dos precursores do expressionismo. A sua obra mais famosa é *Skriket* ("O grito") na qual uma pessoa numa ponte grita a sua angústia e aflição. Muitos dos seus quadros estão expostos no Museu de Munch em Oslo.

- Há um texto, a priori e, a partir dele e de seu contexto, os elementos de cena, são criados. Portanto, deseja-se, em todos, e isto inclui a montagem inspirada no texto de BECKETT, contar histórias;
- Há uma busca pelo acontecimento, pela ação. Importante fazer uma diferenciação entre movimento e ação. Se considerarmos que ação, na linguagem teatral, depende da interação tempo-espacó, como sugere em Pavis<sup>18</sup>, também podemos afirmar que, no Teatro, é na interação entre tempo e espaço que a ação se constitui Pavis (2011, p. 140) e gera sentido, presença. Portanto, não apenas ação física, mas ação como elemento transformador da cena, o acontecimento, propriamente, com a qualidade de realidade e não, necessariamente, de realismo, buscando nos elementos cenográficos, objetos e circunstâncias uma coexistência dialógica que possa afetar a interpretação. A interpretação, portanto, ocupando o lugar da representação;
- Há uma diferença determinante em relação a um monólogo: No monólogo o texto está em primeiro plano, mas para que um Solo aconteça é necessário que a cena esteja em primeiro plano ou, no mínimo, paralela e com o mesmo status de linguagem.

Por outro lado, em todos estes trabalhos, curiosamente, há aquilo que podemos chamar de performatividade:

- “DIAS FELIZES: Suíte em 9 Movimentos”: um vestido que imobiliza fisicamente a atriz;
- “AMANDA’: pratos reais que são quebrados, carregados, manipulados durante a encenação. Baseado no que diz Ed Andrade quando atribui também à cenografia qualidades performativas, os pratos que se quebram e, mesmo

---

<sup>18</sup> mostra as interdependências entre as materialidades da cena e ainda afirma que as interações são importantes pelos seguintes motivos: - “Sem o espaço, o tempo seria pura duração, como na música, por exemplo; - Sem o tempo, o espaço seria o da pintura ou da arquitetura; - Sem o tempo e sem o espaço, a ação não poderia se desenvolver”.

antes, quando se mostram cenograficamente compondo uma ambência circunstancial apresentam caráter performático funcionando como dispositivo: “*um dispositivo performativo, em sua presença fenomenológica, é aquele capaz de provocar afecção, seja no público, seja nos demais agentes da cena.*<sup>19</sup> (ANDRADE, pg. 199);

- “NATUREZA MORTA”: tintas, pinceis e uma tela no chão que vai recebendo uma pintura durante a peça<sup>20</sup>.

Senão pelos exemplos mostrados, outro aspecto da teatralidade, nos coloca diante de uma inquietação ligada à sua gênese e parece estar intimamente ligada aos conceitos de performatividade: o acontecimento presencial, realizado ao vivo, diante dos espectadores presentes no mesmo espaço-tempo. Se considerarmos essas qualidades citadas como intrínsecas à arte teatral, poderíamos afirmar que já haveria, deste sempre, uma interseção? Ou voltaríamos à pergunta inicial que pressupõe que a performatividade, em seu caráter mais genérico, é parte da linguagem teatral?

Féral analisa diversos autores, passeia por visões artísticas, linguísticas e antropológicas, desde meados do século XX, até por volta de 2009. Sua visão está concentrada em artistas e teóricos americanos e europeus.

Dito isso, como podemos, hoje, diante de nossas obras, de nosso contexto artístico, buscar um entendimento sobre as características do Teatro Contemporâneo ou, pelo menos, um panorama real que nos faça refletir de forma atual, discutindo o que fazemos e como fazemos, sem ignorar ou excluir o que as experiências modernas e pós-modernas nos deixaram? Mesmo que os estudos de Féral estejam situados prioritariamente nos Estados Unidos e na França, há em seus relatos similaridades importantes entre procedimentos de criação utilizados hoje por atores, diretores e dramaturgos da cena, como exemplificamos em FLUXORAMA e os exemplos de

<sup>19</sup> ANDRADE, Eduardo dos Santos. *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

<sup>20</sup> Link da peça teatral: <https://youtu.be/zMTrBR614Vg>

Solos de Clemente. Que essa tendência se dê por influência destas culturas sobre a nossa, nos parece um fato. No entanto, não seria, também, um fato a presença da performatividade no drama teatral, na teatralidade, mesmo quando está se suponha representativa ou imitativa da realidade, desde sempre?

## REFERÊNCIAS

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v.8, p. 197-210, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2007.

PAVIS. Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BECKETT; Samuel; Dias Felizes, Cosac & Naify, 2010.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

PAVIS, Patrice. A Análise dos espetáculos, São Paulo: Perspectiva. 2010