

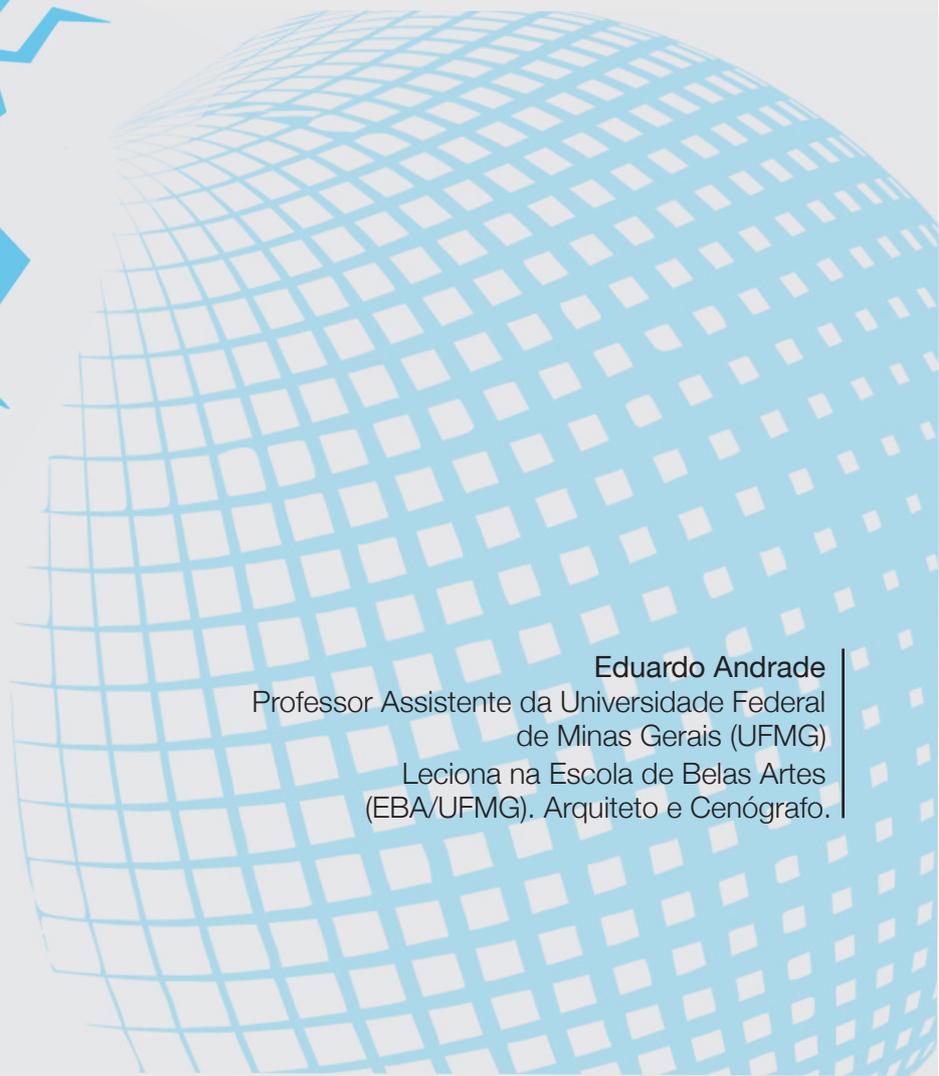
ESPAÇO PERFORMATIVO, ESPAÇO ASSOMBRADO

Processos de citação, iteração e as negociações com a memória do lugar

PERFORMATIVE SPACE, HAUNTED SPACE

quoting, iteration and the negotiations with space memories

Eduardo Andrade



Eduardo Andrade
Assistant Professor at Federal
University of Minas Gerais (UFMG)
Teaches at Fine Arts School (EBA/UFMG).
Architect and Stage Designer.

Eduardo Andrade
Professor Assistente da Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG)
Leciona na Escola de Belas Artes
(EBA/UFMG). Arquiteto e Cenógrafo.

RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre as relações entre teatro, memória e o espaço como agente performativo no âmbito das práticas de site-specific. Tomando como base as origens da noção de *performativo* junto à filosofia da linguagem, o texto apresenta um cruzamento entre o conceito de *ghosting* (fantasmático) – desenvolvido por Marvin Carlson como um operador do processo de recepção do espectador de teatro – e as reflexões a respeito da performatividade do espaço desenvolvidas pela pesquisadora Kathleen Irwin a partir das noções de *iteração* e *citação* – conceitos também ligados ao tema da memória que se apresentam como desdobramentos teóricos da noção de performativo.

Palavras-chave: teatro, performatividade, espaço cênico, site-specific, espaço performativo

ABSTRACT

The article proposes a reflection on the relationship between theater, memory and the space as a performative agent in the ambit of site-specific practices. Based on the origins of the notion of the *performative* within the philosophy of language, the text presents a cross between the concept of *ghosting* – developed by Marvin Carlson as an operator of the theater reception process – and the reflections on the performativity of space developed by Kathleen Irwin based on the notions of *iteration* and *quoting* – concepts also linked to the theme of memory that come from the theoretical developments of the notion of *performative*.

Keywords: theatre, performativity, scenic space, site-specific, performative space

ESPAÇO PERFORMATIVO, ESPAÇO ASSOMBRADO Processos de citação, iteração e as negociações com a memória do lugar

Eduardo Andrade

APRESENTAÇÃO

A cena teatral contemporânea tem optado frequentemente pela utilização de locações reais (espaços urbanos ou alternativos) em detrimento dos palcos convencionais dos edifícios teatrais. Experiências de *site-specific*, instalações urbanas performáticas e as *promenade productions* são alguns exemplos de práticas cênico-performáticas contemporâneas que buscam oferecer ao espectador uma espécie de teatro de imersão urbana. Essas práticas, marcadas pela perda da supremacia do texto e pela frequente exploração do espaço e dos elementos visuais no acontecimento teatral, inscrevem-se no chamado *Teatro Performativo*, expressão utilizada pela pesquisadora Josette Féral (2008) para definir a dinâmica de uma nova cena cujo funcionamento tem como base a noção de *performatividade*.

De acordo com Dorita Hannah e Olav Harslof (2008), os estudos da Performance, com seu caráter interdisciplinar, proporcionaram um campo discursivo mais aberto, retirando o foco sobre a teatralidade de um determinado artifício para dar ênfase às “forças dinâmicas e flutuantes da performatividade” (Hannah; Harslof, 2008, p. 12). Para os autores, ao operar além do hermético reino do palco, a performance instala um novo paradigma para a cenografia, recuperando um papel mais amplo do cenógrafo e abrindo um novo campo de design interdisciplinar. Entretanto, a noção expandida de *performatividade*, de modo geral, parece estar ligada à expressão do agente humano, não levando em consideração o papel dinâmico desempenhado por lugares e objetos “aparentemente inanimados”. Como observa Marvin Carlson, teórico americano dedicado ao campo da espacialidade no teatro, “mesmo em teatro, não se fala em quão bem o cenário ou figurinos performaram” (Carlson *apud* Hannah; Harslof, 2008, p. 11).

Com interesse pelas formulações teóricas a respeito das práticas espaciais na cena contemporânea, neste trabalho propõe-se um cruzamento entre o conceito de *ghosting* (fantasmático), ou de cena assombrada, desenvolvido por Marvin Carlson (2001), e as reflexões a respeito do espaço como agente performativo apresentadas por Kathleen Irwin (2008). Ao examinar a imbricação entre memória e experiência teatral, Carlson propõe a noção de *ghosting* como um operador do processo de recepção do espectador

de teatro – um processo que se realiza através de procedimentos de citações, colagens e ressignificações resultantes da negociação entre memória e cognição, tendo o espaço como um de seus principais agentes. Do mesmo modo, Kathleen Irwin (2008) utiliza de conceitos ligados ao tema da memória - como as noções de iteração e de citação¹ - para então desenvolver sua tese de *performatividade espacial*. Para a melhor compreensão das propostas de Carlson e de Irwin a respeito de memória, teatro e performatividade do espaço, iniciamos nosso trabalho com uma breve apresentação do conceito de *performativo* e de suas derivações.

DO ATO PERFORMATIVO À PERFORMATIVIDADE COMO CAMPO EXPANDIDO

A noção de performatividade não se apresenta como um conceito estável ou definitivo. Ao contrário. No rastro do percurso de uma palavra cunhada pelo inglês J. L. Austin – “performativo” –, está um pensamento ainda em desenvolvimento, imerso num processo de constante mutação, no qual, a cada nova apropriação, surgem novos contornos a respeito da compreensão do termo. A origem dessa característica mutante remete à sua própria gênese, já que Austin, na defesa da sua idéia do performativo, tece um trabalho meticuloso, dinâmico e cauteloso, no qual o autor questiona e reelabora suas próprias proposições, gerando uma obra classificada por Derrida como “paciente, aberta, aporética, em constante transformação” (Derrida, 1991, p. 362). A obra, intitulada *How to do things with words* – livro traduzido para o português, pela Editora Artes Médicas, em 1990, como *Quando dizer é fazer* –, é o resultado das famosas *William James Lectures*, um conjunto de palestras proferidas por Austin na Universidade de Harvard em 1955 e publicadas em 1962, um ano depois de sua morte.

Quando dizer é fazer introduz o pensamento que desmistificou uma crença historicamente sustentada pela filosofia: a de que a linguagem se fundamenta pelos princípios da “verdade” ou da “falsidade” daquilo que é dito. De acordo com esse entendimento, toda e qualquer elocução teria como função *informar* ou *descrever* um determinado fato ocorrido, podendo essa informação ser verdadeira ou falsa. Austin nomeia as elocuições que desempenham essa função descritiva de elocuições *constatativas* e propõe uma outra categoria de elocução, na qual o ato se realiza

1 Como veremos a seguir, as noções de citação e iteração foram desenvolvidas por Jacques Derrida a partir do conceito de performativo criado pelo filósofo J. L. Austin.

através da sua própria enunciação: a *performativa* (*performative*, nome derivado o verbo *perform*, utilizado em inglês para a idéia de ação). O primeiro exemplo escolhido por Austin para ilustrar o ato de fala performativo (ou, simplesmente, “performativo”, como sugere o autor) é a cerimônia de casamento: ao responder afirmativamente à tradicional questão colocada no ritual do matrimônio – “Você aceita essa mulher como sua legítima esposa?” –, o noivo não está descrevendo o que faz, ele está *fazendo*. Ou seja, ao dizer “Sim”, o noivo efetiva o ato do casamento, realizando uma ação. Aqui, portanto, os atributos “verdadeiro” ou “falso” são inaplicáveis, já que não se trata de descrever um evento prévio, mas de instalá-lo no momento exato de seu proferimento. Da mesma maneira, quando dizemos “eu prometo”, “eu juro”, “eu peço desculpas”, não estamos descrevendo um ato, mas realizando-o.

Desse modo, Austin propõe um rompimento com a noção de que a linguagem tem como única função a transferência de significados cujos referentes são pré-existentes, anteriores e precedentes ao ato de fala. Ou seja, em se tratando de um proferimento performativo, *dizer equivale a fazer* alguma coisa, e não apenas a narrar ou descrever algo. Assim, os atos de fala performativos são capazes de *transformar* a realidade ao dizer algo: é *por meio do ato de dizer* “sim” que o casamento se consuma. Esse entendimento constitui, talvez, o cerne da questão apresentada por Austin ao propor a diferenciação entre constatativos e performativos: enquanto o primeiro é um ato referenciado, o segundo não possui referentes antes de si mesmo ou fora de si mesmo, pois ele mesmo é o seu próprio referente, o que faz daquele ato - único e singular - um ato de transformação, capaz de produzir afetação, provocar uma resposta.

Por essa razão, Austin defende que, em lugar das noções de verdadeiro ou falso, a aplicação das noções de felicidade (bem sucedido) ou infelicidade (mal sucedido) seria mais adequada ao performativo. Segundo o autor, a felicidade (ou o êxito) ou infelicidade (fracasso) do performativo estaria vinculada ao contexto, que se caracteriza por procedimentos convencionados. Ou seja, o sucesso ou o fracasso do performativo está sujeito a um contexto devidamente ritualizado e convencionado numa sociedade ao longo do tempo, como as situações solenes de nascimento, batismo, inauguração, casamento, morte, etc., bem como diversas situações coloquiais convencionadas pelo cotidiano². Assim, ao se batizar um navio, por exemplo, é necessário que haja uma

2 Ao desenvolver seu pensamento, no decorrer das palestras que constituem os capítulos do livro, Austin percebe que o performativo não se restringe a situações solenes ou de grande formalidade, mas está presente também nas falas cotidianas. O autor constata que poderia haver, inclusive, uma certa sobreposição entre ambas as categorias, já que atos considerados constatativos teriam também traços performativos, e vice-versa.

contextualização específica - o devido local e a devida presença de tudo aquilo que legitima o ritual - para que o proferimento "eu batizo este navio..." tenha sucesso.

A noção de que a convencionalidade é algo intrínseco à própria natureza do ato de fala é desenvolvida por Jacques Derrida no artigo *Assinatura acontecimento contexto* (Derrida, 1991). Em resposta a uma discussão filosófica com John Searle a respeito da teoria de Austin, o pensador francês introduz dois conceitos complementares que apresentam, na sua visão, características estruturais do performativo: a *iterabilidade* - propriedade do signo de ser sempre outro na sua repetição, a "repetição ligada à alteridade" - e a *citacionalidade* - propriedade do signo de ser deslocado de um determinado contexto para outro, de modo a "engendrar novos contextos", produzir novos significados. Ao se casarem, ou batizarem um navio ou realizarem um juramento, as pessoas estão agindo segundo modelos pré-estabelecidos, em conformidade com eventos prévios: é a *re-presentação* de atos e de situações repetidas inúmeras vezes; situações que se mantêm as mesmas, a despeito da alteração de seus sujeitos e de seu contexto. Ou seja, todo performativo é sempre uma *citação*; um ato que deve ser iterável, repetido num novo contexto e, por isso mesmo, citado.

A teoria dos atos de fala de Austin revelou-se um substrato extremamente fértil para o desenvolvimento de diversas linhas de pensamento em variadas disciplinas, extrapolando os domínios da lingüística. A filósofa americana Judith Butler, uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo, usa a noção de ato performativo para defender a idéia de que o gênero é constituído por atos de repetição estilizada, "alterações sem origem", citações ou paródias. Apoiada nos dois conceitos derridianos, Butler desenvolve a noção de "performatividade do gênero" buscando demonstrar que o poder dos atos de fala reside na sua recorrente citação, já que são as reiterações que conferem a autoridade do ato. Segundo a autora (Butler, 1996, p.204), o processo de constituição do gênero se inicia tão logo o médico anuncia, em tom ritualístico, o sexo do bebê: "é uma menina". O que se inicia ali, no entanto, não é apenas um processo de constituição do gênero, mas do corpo e das normas em geral - um longo e lento processo que tem a repetição como forma de alteração, no qual a constituição do corpo se dá através da sua própria citação. Assim, para Butler, a "performatividade deve ser entendida não como um 'ato' singular ou deliberado, mas como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia" (Butler, 1993, p. 2).

Essa noção de performatividade, embasada nos atos de fala postulados por Austin e ancorada nos conceitos de iterabilidade e citacionalidade de Derrida, traz implicações profundas para os Estudos da Performance, alargando o entendimento daquilo que constitui o conceito de performance e performatividade. Para diversos estudiosos da Arte da Performance, como o americano Richard Schechner (2013), a ideia de comportamento aprendido, codificado e convencionado - nomeado por Schechner como *twice-behaved behavior* (comportamento duas vezes executado) - torna-se uma chave importante para a noção de performance. Também nos estudos ligados ao espaço da performance, as noções derivadas do performativo, como citacionalidade e iterabilidade, aparecem em trabalhos recentes de alguns pesquisadores, como Dorita Hannah (2008), Marvin Carlson (2001) e Kathleen Irwin (2008), que também têm recorrido a Austin, Derrida e Butler para refletir sobre as práticas espaciais do teatro contemporâneo – sobretudo no que diz respeito à utilização de locações urbanas. É para esta perspectiva que direcionamos este trabalho.

A CENA ASSOMBRADA: MEMÓRIA, CITAÇÃO E RE-ITERAÇÃO

Segundo Marvin Carlson, as relações entre teatro e memória cultural são profundas, complexas e, de certa forma, indissociáveis. Toda peça é uma peça sobre memória, já que contar e recontar histórias, reexperienciar emoções já experimentadas, sempre foram questões centrais do teatro. Além disso, o autor observa que os elementos utilizados para a prática teatral também são constituídos de memórias, e essas memórias reverberam no processo de recepção. Ou seja, aquilo que é escolhido para ser recontado, bem como os lugares, os corpos e os outros materiais físicos que são utilizados para fazê-lo são também compostos de algo que nós já vimos antes, um “algo a mais” anterior ao momento do espetáculo. Ao serem reciclados em diferentes montagens, esse “algo a mais” de cada um desses elementos “sangra” através do processo de recepção, como uma espécie de assombro, um espectro fantasmático - um *ghosting*.

Apoiado em estudos de filósofos e teóricos da linguagem, como Bert States, Roland Barthes e Hans Robert Jauss, Carlson esclarece que o processo de cognição humana, de modo geral, é profundamente envolvido com a memória, já que utilizamos da memória de situações anteriores para compreender e interpretar novas situações, aparentemente

semelhantes. Esse entendimento está na base da moderna teoria literária, segundo a qual toda nova obra pode também ser vista como nova *assemblage* de materiais de trabalhos antigos. Assim, o texto seria “um tecido de citações, desenhado a partir de inúmeros centros de cultura” (Barthes, 1977, p. 146). Um processo parecido pode ser percebido no ato de sonhar. Carlson cita estudos do pesquisador americano Bert States que revelam que tanto as ficções quanto os sonhos humanos estão profundamente entrelaçados com a memória, numa espécie de reexperimentação e reciclagem de vivências. Desse modo, “Se alguma coisa é para ser lembrada, deve ser lembrada não como *o que* aconteceu, mas como o que aconteceu *novamente*, de um modo diferente, e certamente acontecerá no futuro de um outro modo” (States *apud* Carlson, 2001, p. 3).

Segundo Carlson, o fenômeno do *ghosting* está ligado aos diversos processos de cognição humana, já que “a experiência presente é sempre assombrada por experiências e associações prévias enquanto estes fantasmas são simultaneamente modificados em processos de reciclagem e recoleção” (Carlson, 2001, p. 6). O autor ressalta, entretanto, que é no teatro que o conceito de *ghosting* encontra sua especificidade, operando de maneira mais contundente: “As operações de memória são ainda mais notáveis na encenação. Todo elemento físico da produção pode ser usado indefinidamente muitas vezes em produções subsequentes. As oportunidades de uma plateia ter memórias de usos anteriores é enorme” (Carlson, 2001, p. 6). Diante do espetáculo, o espectador encontra a coisa idêntica à que já encontrou antes, porém, em um contexto bem diferente. O exemplo mais familiar, de acordo com o autor, seria a aparição de um ator, conhecido e lembrado por outros papéis, em uma nova caracterização. Cada novo personagem é assombrado pelo corpo reciclado do ator, percebido em sua fenomenalidade: “A sua reputação, reconhecimento a partir de determinado gênero invadem as memórias do público e cada nova aparição requer uma negociação com estas memórias” (Carlson, 2001, p. 8).

Esse encontro com algo com o qual já se encontrou antes – essa espécie de *déjà vu* que nos aparece como um assombro – está relacionado com alguns dos desdobramentos conceituais da noção austiniana de performativo apontados por pensadores de diferentes áreas. Segundo o próprio Carlson, a noção de *ghosting*, com seu caráter de repetição, liga-se ao “bastante citado comportamento restaurado conceituado por Schechner” (Carlson, 2001, p. 2). Carlson menciona também as reflexões de Derrida

a respeito do performativo, entendendo que os conceitos desenvolvidos pelo filósofo francês representam uma das chaves para os Estudos da Performance, pois revelam uma ambivalência fundamental do ato performativo - seu caráter simultaneamente de repetição e de singularidade:

Como todos os envolvidos com teatro sabem, a performance, embora seja altamente controlada e codificada, nunca é exatamente repetível, um *insight* que Derrida usou para desafiar a teoria dos atos de fala de Austin e Searle, argumentando que, enquanto o discurso performativo depende da citação de um discurso prévio, a citação nunca é exata devido à alteração do contexto (Carlson, 2001, p. 4).

Ou seja, se o ato performativo possui um caráter de iterabilidade (um discurso prévio repetido), sendo sempre uma citação de si mesmo (e disso depende o seu sucesso), ele é, ao mesmo tempo, um ato único e singular, na medida em que ele se *re-presenta* num novo contexto, sempre diferente dos anteriores. Essa nos parece ser a característica central da ideia do *ghosting* proposta por Carlson, que se constitui justamente na memória atualizada em um novo contexto, ou seja, na repetição recontextualizada.

Curiosamente, em seus estudos sobre os atos de fala, Austin excluiu o teatro como exemplo de performativo, pois o considerava - assim como a poesia - como um discurso "não sério", incapaz de se constituir como uma realidade atuante sobre o receptor. É Derrida quem vai contestá-lo, mostrando que é justamente aquilo que Austin classificava como "não sério" - o teatro - que vai dar maior suporte à teoria performativa. Do mesmo modo, Carlson, como já dissemos, elege o evento teatral como o exemplo mais eficaz da sua teoria a respeito do *ghosting*: nenhuma outra situação reuni condições tão favoráveis quanto o teatro para citações, reciclagens e reverberações da memória.

Para Carlson, embora a noção derridiana de citação possa ser verificada nos trabalhos de artistas do teatro dos séculos dezessete e dezoito, é no teatro moderno, e sobretudo no pós-moderno, que podemos encontrar a citação como característica determinante. Isso se dá, segundo o autor, porque "o teatro pós-moderno é quase obcecado com a citação, com material gestual, físico e textual conscientemente reciclado, quase como pedaços de uma colagem, que não se preocupa em esconder

a sua natureza fragmentária” (Carlson, 2001, p. 14). Assim como na arquitetura, nas artes visuais e na literatura, podemos reconhecer claramente na performance teatral a consciente e calculada reciclagem de material como uma das marcas da expressão pós-moderna.

Mas, se tomarmos as noções de citacionalidade e iterabilidade como pilares conceituais dos estudos da performance, como pensar o espaço da apresentação como agente performativo? De que maneira o espaço da performance se torna um elemento constituinte do fenômeno do *ghosting*, capaz de assombrar o público e interferir no processo de recepção? Como o espaço pode participar das operações de reciclagem, colagem e de *re-presentation* que caracterizam tanto a noção de performativo como a de *ghosting*? A partir dessas questões desenvolvemos nosso próximo tópico.

OS FANTASMAS DAS NARRATIVAS DO LUGAR: IMPULSOS PARA UM ESPAÇO PERFORMATIVO

O espaço – tema que ocupa um longo capítulo de *The Haunted Stage* – seria, de acordo com Marvin Carlson, um dos exemplos mais emblemáticos da aplicação do conceito de *ghosting*, já que as narrativas de memória cultural frequentemente têm associações espaciais. Segundo o autor, “os registros mais antigos que temos da atividade teatral já são fortemente associados a processos de sacralização do lugar, de performance realizada em locações “assombradas” (Carlson, 2001, p. 136). Isso se dá, fundamentalmente, porque qualquer parte do nosso mundo percebido, mesmo o “espaço vazio”, tem inevitavelmente camadas de significados. Nesse sentido, Carlson contesta o encenador e teórico inglês Peter Brook³, argumentando que o espaço não pode ser tomado como o “piso zero”, como sugere Brook, já que as camadas de memória do lugar ecoam no processo de recepção, como um espectro fantasmático, ou um assombro:

a interpelação de Brook não cria um teatro a partir do “vazio”, mas faz um teatro a partir de um espaço que fora previamente pensado como “algo mais”. A distinção é crítica para este estudo porque o “algo mais” que esse espaço já fora antes, como o corpo

³ Carlson esclarece que, em sua famosa obra “O espaço vazio” (The empty space), Peter Brook desenvolve a ideia de que qualquer espaço vazio poderia ser tomado como um palco nu, um lugar de neutralidade a ser preenchido com o evento teatral.

do ator que existe antes de ser interpelado em um personagem, tem o potencial, freqüentemente realizado, de “sangrar através” do processo de recepção, o processo que eu chamei de assombro (Carlson, 2001, p. 132).

A percepção de que o espaço é composto por camadas de significados preexistentes, de acordo com Carlson, vai ao encontro do pensamento de Roland Barthes a respeito da maneira como o universo inteligível é estruturado. O pensador francês afirma que não é possível criar ou descobrir um objeto *não significante* em nenhuma sociedade, já que não há realidade fora do inteligível, e o universo inteligível, percebido individualmente, é estruturado de acordo com o sistema semiótico da nossa cultura (Carlson, 2001, p. 133). Carlson cita também o filósofo e sociólogo francês Henri Lebrève, para quem o espaço é produto da vivência, algo configurado através de uma morfologia social, não sendo possível, portanto, haver um “espaço vazio”, desprovido de semiotização (Carlson, 2001, p. 133).

O tema da memória, utilizado por Carlson como uma das bases para o desenvolvimento da noção de *ghosting* no teatro, aparece como uma âncora conceitual recorrente nos estudos ligados à questão espacial, em especial o espaço urbano. André Carrera, em seu artigo *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão* (Carrera, 2009), bebe dessas águas ao discutir o conceito de teatro de rua como um teatro que interfere nos segmentos da cidade. Para o autor, os espaços múltiplos da cidade são frutos das dinâmicas de utilização, já que são definidos

pelo repertório de uso dos habitantes, e pelos limites da percepção dos mesmos. São seções estabelecidas pelos percursos, isto é, pela ação diária dos indivíduos. Trata-se de um espaço percebido a partir dos seus múltiplos segmentos, dos seus usos diversos e sobrepostos (Carrera, 2009, p. 2).

Apoiado no teórico do urbanismo Kevin Lynch, Carrera esclarece que o espaço não é um produto de si mesmo, mas o resultado de vivências relacionadas a elementos diversos, como o entorno do lugar e as memórias por ele evocadas. Segundo Lynch: “nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, à cadeia precedente de acontecimentos, à recordação de experiências passadas” (Lynch, 1988, p. 11).

Marvin Carlson cita também a noção de “memorialização cultural”, nomeada por MaCannel como processo de “sacralização do lugar”, no qual locais vistas pela primeira vez são percebidas como “velhos amigos”. Parte da explicação desse fenômeno foi desenvolvida por teóricos do turismo, que notaram que as localidades físicas podem ser profundamente implantadas na consciência de determinada cultura através de processos diversos de disseminação de informação. Ou seja, assim como acontece com seres humanos individuais, determinados locais – como o Empire State Building, em Nova Iorque, ou a Torre Eiffel, em Paris – podem adquirir um certo “glamour”, um status de fama introjetado no imaginário coletivo.

O espaço da cidade constitui-se, assim, de diversos tipos de memória: aquelas sacralizadas no imaginário coletivo, aquelas vivenciadas pelos habitantes no seu uso cotidiano ou, ainda, aquelas instituídas pela força dos discursos institucionais que, segundo Carrera, tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana (Carrera, 2009, p. 4). Todas essas memórias, essas ressonâncias não teatrais, fazem com que o espaço urbano, ao abrigar o evento da performance, converta-se também em agente performativo, interferindo no processo de recepção através de operações de iteração e citação. É o que sugere Dorita Hanna ao afirmar que, no contexto da performance, “artefatos culturais são considerados mais como performativos (ativo) do que como constativo (descritivo)” (Hannah, 2008, p. 12).

Essa afirmação é esclarecida por Kathleen Irwin em seu artigo *The Ambit of Performativity: how site makes meaning in site-specific performance*. A autora mostra que o argumento de Judith Butler de que “identidade (especificamente de gênero) é iterativa e citacional, uma coisa definida na performance de si mesmo” (Irwin, 2008, p. 39) pode ser bastante útil no desenvolvimento da noção de performatividade espacial, em que se reconhece o espaço encontrado como um lugar de performatividade e não apenas de teatralidade. O trabalho de Judith Butler, segundo Irwin, foca na natureza reiterativa da ação social, em que teorias de ritual podem ser generalizadas, e se estende à ideia de construção de gênero e sua performance normativa ou transgressiva. Ao fazê-lo, ela emprega uma definição de lugares ou situações performativas como limiares onde normas sociais são quebradas e subvertidas. Ela sustenta que

o corpo não é figurado como algo passivamente roteirizado e anterior ao discurso, mas algo como uma reordenação de um conjunto de normas já estabelecidas socialmente que ao mesmo tempo escondem sua interioridade e dissimulam as convenções

das quais ele é uma repetição (Irwin, 2008, p. 48).

Para Irwin, tal argumento pode ser uma chave para se compreender como determinados lugares significam de modo paradoxal, complexo e obscuro. “Sua afirmação ilumina uma circunstância em que a materialidade de uma locação específica é capaz de ser lida normativa e transgressivamente em relação ao que é deslocado, escondido, borrado, apagado e ausente, existindo apenas como um palimpsesto” (Irwin, 2008, p. 48). A autora explica que, da mesma maneira em que um gênero é socialmente ordenado em um corpo, as narrativas dominantes são ordenadas e reordenadas através da linguagem arquitetônica de espaços públicos e ambientes construídos.

Essa percepção da arquitetura como agente de normatização social encontra eco nas reflexões de Carrera a respeito da relação entre o teatro e o espaço urbano. A partir dos argumentos de James Duncan e Michel de Certeau, Carrera sugere que a paisagem urbana não é apenas estruturada por seus ocupantes, mas é também um vetor estruturante, na medida em que tem potencial de inferência direta na configuração das sociedades, atuando como instrumento de normatização:

A paisagem urbana pode imprimir valores, normatizar e influenciar comportamentos, legitimar e naturalizar desigualdades, bem como exprimir resistências.[...] Nesses termos, a paisagem é mais que um reflexo de processos socioculturais, pois atua como um de seus fatores constitutivos. (Duncan, 1990: 295)

A paisagem, como a forma física de uma cidade, codifica informação, por isso como qualquer texto ela representa outros textos (De Certeau apud Carrera, 2009, p. 4)

Esse viés estruturante e normativo da arquitetura e da paisagem urbana pode sofrer um embaralhamento diante do evento cênico-performático. Irwin observa que o lugar, uma vez designado para a performance, experimenta ressignificações ou estranhamentos como uma ruptura do normativo, expressando tudo o que estiver marginal ao normal, ao legítimo, ao dominante. É a partir desse procedimento, conforme sugere a autora, que o lugar poderia ser considerado um campo performativo:

Essa simbologia simultaneamente reafirma, reforça e subverte os sistemas sociais e normas sociais corporificadas e incorporadas nas superfícies materiais. Quando prédios e espaços públicos são usados para a performance, o lugar performa citacionalmente, isto é, está sempre citando a si mesmo, convocando sua própria autoridade e reafirmando sua presença. Lugares abandonados, sítios com lapsos de ausência, reiteram e reafirmam sua autenticidade, performando uma função que sugere que seus passados estão vividamente presentes, enquanto, ao mesmo tempo, confirmam sua ausência. O espaço convoca seus próprios fantasmas e contradiz as narrativas que embaralham sua fachada emblemática (Irwin, 2008, p. 49).

Percebemos aqui um alinhamento claro entre a noção de performatividade do espaço apontada por Irwin e o conceito de *ghosting* proposto por Carlson, para quem o espaço público selecionado como locação para uma performance será necessariamente, em algum grau, “assombrado nas mentes do público que esteve presente pelo papel físico ou semiótico que aquele espaço desempenhou no curso normal dos eventos” (Carlson, 2001, p. 134). Seria, portanto, através das várias camadas de significação sedimentadas na sua materialidade que o espaço se torna um agente performativo, capaz de se reafirmar em uma nova presença, reiterando seus usos e vivências, performando citacionalmente seu passado e suas memórias, que passam a atuar junto ao processo de recepção do espectador como uma espécie de assombro.

Um breve exemplo pode ser verificado no projeto *Her Topia*, desenvolvido por Dorita Hannah em 2005 na cidade de Atenas, na Grécia. Concebido como uma prática de *site-specific* com a participação de bailarinos e artistas multimídia, o trabalho propõe o questionamento da relação entre a efemeridade do evento da performance e o caráter estático e monumental da arquitetura, tendo como referência as noções de dança e de expressão de liberdade da bailarina e coreógrafa americana Isadora Duncan, considerada a mãe da dança moderna, e as negociações entre memória e espaço presentes no mito de Ariadne, personagem da mitologia grega conhecida pela façanha de decifrar a saída do labirinto do Minotauro com a ajuda de um novelo de lã.

Um dos pontos de partida do trabalho foi a arquitetura do centro de dança *Isadora and Raymond Dance Research*, uma edificação construída em pedra bruta no início do século XX no topo de uma colina de Atenas a partir da qual se vê o Parthenon e a velha silhueta ateniense. A plateia podia caminhar entre os espaços interior e exterior da edificação enquanto os corpos dos bailarinos eram fragmentados, multiplicados e

desmaterializados em movimentos junto a uma orquestração de luzes, sons, espelhos e vídeos que, por vezes, estendiam-se ao *skyline* da cidade, com a presença de bailarinos em telhados de edificações adjacentes.

Desse modo, através de intervenções efêmeras que faziam a ponte entre corpos e prédios, o trabalho estabelecia um encontro entre a “performance lenta da objetualidade muda da arquitetura e as forças flutuantes do corpo dançante” (Hannah, 2008, p. 16). Pedras transformavam-se no elemento de ligação através do tempo, carregando suas memórias numa objetualidade impenetrável, evocando outros lugares e pessoas. Estabelecia-se, assim, um sistema de conexões múltiplas, do qual faziam parte não apenas os universos de Isadora e de Ariadne, mas também os ecos de diversos outros mitos, ritos, narrativas, normas e vivências plasmadas nas superfícies dos edifícios e ruas atenienses. Criou-se, portanto, uma dinâmica de citações, reiteraões e representações capaz de provocar afetação no espectador, através da qual o encontro entre a fugacidade dos movimentos dos bailarinos e os diversos fantasmas da arquitetura estática de Atenas se convertia em performatividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2011, a Quadrienal de Praga⁴, maior evento de cenografia do mundo, antes intitulado “Exposição Internacional de Cenografia e Arquitetura Teatral”, adotou a denominação “Espaço e Desenho da Performance” (*Space and Performance Design*). Essa mudança de terminologia – com a substituição do termo “cenografia” por “Performance Design” – é um reflexo dos novos paradigmas das práticas espaciais da cena contemporânea, que colocam as teorias da performance e as práticas de *site-specific* no centro dos debates e das reflexões teóricas. Ao longo da nossa breve abordagem, buscamos apenas jogar um pouco de luz sobre algumas dessas reflexões, sem ter a pretensão de abarcá-las em sua amplitude, ou mesmo de uma maneira mais vertical, devido aos limites desse trabalho.

Embora Marvin Carlson, em *The Haunted Stage*, não pretenda fazer diretamente uma defesa teórica do espaço como agente performativo - como o faz Hannah e Irwin em *Performance Design* - acreditamos que os temas da memória e da cognição no teatro

⁴ Desde 1967, a Quadrienal de Praga reúne na capital da República Tcheca teóricos, praticantes e pesquisadores de cenografia de todos os continentes para trocas e debates sobre o tema, consolidando-se como o maior evento de cenografia do mundo.

evocados pelo autor através da sua teoria sobre o *ghosting*, junto aos desdobramentos teóricos das formulações de Austin sobre o ato performativo, ajudam a dar suporte às reflexões de Irwin e Hannah a respeito da performatividade do espaço nas práticas de *site-specific*. Ao se colocar em debate preceitos fundamentais das teorias da performance junto a algumas questões chave do campo da arquitetura e do espaço urbano, percebemos mais uma possibilidade de alargamento da noção de performativo.

No entanto, na nossa percepção, as práticas contemporâneas em cenografia não se encerram nas experiências com locações reais. Vemos, nos contextos nacional e internacional, um número considerável de produções que continuam a eleger o “reino hermético do palco” como campo expressivo preferencial, optando, frequentemente, por fabricar (ou “instalar”) dispositivos cenográficos, utilizando-os como elementos experimentais no âmbito da dramaturgia. Nesse sentido, vemo-nos confrontados com novos questionamentos teóricos que nos parecem pertinentes para a compreensão das práticas contemporâneas em cenografia. É possível pensar a noção de performatividade do espaço no contexto das cenografias “instaladas” nos palcos de teatro? Como pensar, num contexto em que o espaço é representacional por excelência, a dialética *constatativo/performativo* do ponto de vista do espaço e de seus elementos constituintes? Como o espaço cênico, nesse contexto, é acionado em sua performatividade? Embora tais questões extrapolem o escopo proposto para este artigo, elas revelam, a nosso ver, reflexões importantes ainda a serem investigadas no âmbito das práticas espaciais cênico-performáticas contemporâneas, de modo a se expandir e se aprofundar o debate teórico em torno do “Espaço e Desenho da Performance”.

REFERÊNCIAS

ASTIN, J.L. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARTHES, Roland. *Image Music Text*. Londres: Fontana Press, 1977.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. Burning Acts: Injurious Speech. *The University of Chicago Law School Roundtable*, Vol. 3: Iss. 1, Article 9, p. 199-221, 1996. Disponível em: <http://chicagounbound.uchicago.edu/roundtable/vol3/iss1/9>. Acesso em 20 jan 2016.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: the Theatre as Memory Machine*. University of Michigan, 2001.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo online*, 1. vol. 1, p.1-10, Jan/jul 2009.

DERRIDA, J. Assinatura acontecimento contexto. In: *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. In: *Sala Preta nº 8*. São Paulo: ECA-USP, 2008.

HANNAH, Dorita e HARSLOF, Olav (Org.). *Performance Design*. Compenhagen: Museum Jusculanum Press, 2008.

HANNAH, Dorita. Her Topia: A dance-architecture event. In: HANNA, Dorita e HARSLOF, Olav (Org.). *Performance Design*. Copenhagen: Museum Jusculanum Press, 2008, p. 197-212.

IRWIN, Kathleen. The Ambit of Performativity: how site makes meaning in site-specific performance. In: HANNAH, Dorita e HARSLOF, Olav (Org.). *Performance Design*. Compenhagen: Museum Jusculanum Press, 2008, p. 39-61.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 1988.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*. New York : Routledge, 2013.