


Nem teatro nem cinema: a performance no espaço de exclusão

Nor theatre nor cinema: performance in the exclusion area

Luciano Vinhosa

 0000-0001-8593-1223
lucianovinhosa@id.uff.br

Resumo

Neste ensaio, a partir do curta-metragem experimental *Duelo*, de Daniel Santiago, em primeiro lugar nos perguntamos o que aproxima a performance ao mesmo tempo em que a diferencia quando apresentada em circuitos de artes visuais ou de teatro. Em segundo lugar, especulamos sobre as diferenças e aproximações entre a atuação de um ator no cinema e a de um *performer*. Nesse percurso foi necessário investigar o que seria uma performance. Ao fim e ao cabo, concluímos que, não sendo nem teatro, nem cinema, *Duelo* é performance filmada que participa das duas instâncias quando surpreendida em suas regiões de contato.

Palavras-chave

Duelo; Teatro; Cinema; Performance.

Abstract

*In this essay, starting from the experimental short film *Duelo*, by Daniel Santiago, we first ask ourselves what approximates and what differentiates performance when it is presented in visual arts and theater circuits. Second, we speculate about the differences and similarities between the performance of an actor in cinema and that of a performer. After all, we conclude that, being neither theater nor cinema, *Duelo* is filmed performance that participates in both instances.*

Keywords

Duelo; Theater; Cinema; Performance.



Duelo

O cenário mostra ao fundo uma paisagem fechada por uma encosta em aclave, a película já envelhecida deixa em tudo um tom vermelho-violáceo.¹ O som ambiente evoca os de uma floresta, gritos estridentes de animais rasgam a continuidade aveludada da superfície sonora lembrando-nos a sonoplastia dos filmes de Tarzan. Depois de poucos segundos de apresentação dos créditos, o plano aberto, uma personagem adentra a cena pela diagonal esquerda, e outra, mais ou menos ao meio do quadro, pela direita. Caminham até o fundo, uma ao encontro da outra. Ao se aproximar, entreolham-se e trocam palavras inaudíveis apontando para as câmeras que, agora podemos ver, carregam em suas mãos. Um pouco descentradas em relação ao eixo vertical imaginário que divide a imagem ao meio, mais à direita do quadro, as personagens viram-se, dando-se as costas, apoiando-as uma contra a outra. Fazem então uma pausa para respirar, aprumam seus corpos, erguem as cabeças e, aos poucos, se separam enquanto caminham a passos contados e em sentidos opostos, mas alinhados com o horizonte. Uma câmera fora do quadro, aparentemente apoiada em tripé, em posição central e a meia altura, filma toda a sequência. Primeiro em ângulo aberto mostrando o contexto, em seguida em movimento de *zoom* acompanhando as personagens, nelas se fecha, e, enquanto elas se afastam, o ângulo vai-se abrindo novamente até o limite em que tudo fica enquadrado, paisagem e personagens, ali no espaço e tempo da imagem em que tudo irá acontecer – a produção, no entanto, é nitidamente amadora, a ponto de uma das figuras, a que se encontra à direita do quadro, vazar a imagem e depois ser recuperada à medida que o plano se abre para abranger novamente todo o conjunto.

Ao atingir, cada uma, as bordas opostas do quadro, as duas personagens param e, em viravolta, voltam-se uma para a outra. Em seguida, a câmera que as segue fecha-se, primeiro sobre uma, em seguida sobre a outra... podemos ver agora nitidamente, mirando-as em nossa direção, que uma delas empunha uma câmera de vídeo e a outra, uma de cinema. O plano abre-se novamente e mostra as duas figuras distanciadas, cada uma em um extremo do quadro.

Figuras 1-6
Daniel Santiago
Duelo, 1975
Original em 16mm. 3"17"

¹ Embora o original seja em película, o filme foi digitalizado e disponibilizado no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=YY_2rnyQN9g.

Caminhando em sentido convergente, vão se aproximando até o ponto central enquanto apontam, uma para o outra como se fossem armas, as câmeras que agora ocupam o lugar de seus rostos. O duelo entre o vídeo e o cinema é encenado em torno de um eixo vertical produzido pelo efeito gravitacional de seus corpos em órbita sincronizada a partir de um ponto central imaginário. O teatro prossegue na relação triangular entre as duas personagens e a terceira câmera que registra a ação, mas que se encontra fora do quadro. Essa, agora liberada do tripé, assume o corpo e os movimentos do observador, enquanto este ocupa alternadamente os corpos e os lugares das personagens quando uma olha para a outra, mas dirigindo-se ao público. Em seus mútuos revezamentos, em suas trocas incessantes de lugares, o olho mecânico, ora tomando o lugar de quem as observa, ora incorporando as personagens que nos encaram, filma ao mesmo tempo que nos implica na ação. No triângulo em vai e vem, em que cada sujeito é uma câmera que nos olha e é por nós olhada, o jogo dinâmico da *mise en scène* estabelece o *Duelo*.

Originalmente produzido para a cadeira de cinema do curso de jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, esse curta-metragem foi dirigido por Daniel Santiago, que também o encenou junto com Paulo Bruscky. Essa ação cinematográfica é hoje exibida nos circuitos de arte e/ou de cinema como arte experimental dos anos 1970.² Em seus termos embaralham-se conceitualmente a representação, a narrativa, o teatro, o cinema e a própria performance.

Se desta última o curta traz a presença sumária da ação diante de um público ou, simultaneamente, com um público, do cinema podemos identificar não só a narrativa e a representação, ainda que mínimas, mas também aquilo que os críticos dos *Cahiers du cinéma* identificavam, nos anos 1950, como a essência da linguagem cinematográfica:

A mise en scène aí defendida é um pensamento em ação, a encenação de uma ideia, a organização e disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no

² Tomei conhecimento de *Duelo* na exposição Pernambuco Experimental, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, apresentada no Museu de Arte do Rio (MAR) de 10 dezembro de 2013 a 30 março de 2014. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/pernambuco-experimental/>. Acesso em 19 mar. 2021.

espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada em sua origem para designar uma prática teatral, a *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na matéria sensível do mundo (Oliveira Jr., 2013, p. 8).

Duelo nos interessa justamente porque, além de seu pioneirismo, nos dá a oportunidade de discutir dois problemas teóricos: 1) as aproximações e os distanciamentos da performance nas artes visuais e no teatro, em primeiro lugar; 2) em segundo lugar, as aproximações e os distanciamentos entre atuação no cinema e na performance.

Ínfimas porosidades: entre o real e sua representação

Se o anos 1950 pontuam simultaneamente o apogeu e a agonia da pintura no mundo ocidental, o que se seguiu à efervescência das ideias no meio das artes [ainda] plásticas daqueles anos foi que grande parte da nova vanguarda artística pôde investir contra os limites impostos pelo espaço tradicional de sua representação, o quadro. Recusando-se a acomodar-se em seu interior, a moldura que o encerra, desde sempre convencionada como limiar entre mundos, separava dois lugares administrados por eventos distintos: do lado de dentro, o regime da representação e da metáfora impondo seu próprio tempo e espessura; do lado de fora, o mundo dos acontecimentos sincrônicos, das horas, dos dias e dos fatos brutos, aquele no qual um copo de vidro, por algum acidente ou ação deliberada, pode precipitar-se ao chão e estilhaçar-se, promovendo uma espécie de maravilhamento diante do real.

Depois de romper a moldura, negar a profundidade e aplainar-se até o limite ínfimo e sem profundidade das paredes ou mesmo em movimento inverso ao da perspectiva, ao precipitar-se como um vômito para fora de seu quadro, a pintura ou, melhor dizendo, o conceito de pintura – pois é bem disto que se trata: pensá-la conceitualmente – não será mais que o indicativo de sua dupla impossibilidade: a de acontecer ainda dentro de um espaço de representação determinado e, ao mesmo tempo, ser simplesmente um corpo, entre outros do mundo real, que nos afrontaria como o de uma cadeira, por exemplo. As incertezas quanto à eficácia dessa categoria histórica abalaram também as certezas

de outras, já bem assentadas, como a da escultura, e pôs em xeque todo um sistema tradicional das representações visuais. Não foram raras as soluções que apontassem para uma pintura tridimensional, uma quase escultura, ou, ao inverso, uma escultura que se achatasse a ponto de abrigar-se nas paredes e compor com a superfície da arquitetura. Da transversalidade dos meios, sucederam-se derradeiras e definitivas experimentações – nem pintura, nem escultura, como vemos, nos anos 1960, nos “objetos específicos” de Judd³ ou, ainda nos anos 1950, e portanto bem antes dos minimalistas, nos “não-objetos” do neoconcretismo brasileiro.⁴

Mais do que se evadir da pintura ou da escultura, e por iniciativa deliberada de alguns artistas, romperam-se as grandes linhas essenciais que delimitavam teoricamente os meios de expressão, fazendo-os melar em suas inconsistências formais. Se nem teatro nem artes visuais, nem música nem arquitetura, nem dança nem poesia, aquilo que está entre as artes não seria nada mais do que arte em geral. Já mencionamos em outro texto que Kaprow constatou que a pintura de Pollock roçava a superfície do mundo, esse mundo mesmo em que o curso da vida se amesquinha em gestos tão enfadonhos quanto naturalizados (Vinhosa, 2016; Kaprow, 2006). Esses gestos miméticos e repetitivos que remetem aos processos de aprendizagem – e que ora perdem totalmente o sentido – merecem ser redramatizados em nosso corpo para que recuperem a exuberância original, porquanto, no estranhamento, se reinvestem de sua potência inaugural e vibram como uma experiência – tal foi a expectativa de Kaprow quando propôs o *happening* como uma possibilidade expressiva operada diretamente no mundo. Foi esse artista, aluno de John Cage no New Scholl for Social Research em Nova York,⁵ que nos anos 1950 e 1960 resgatou a ação banal, como comer,

³ O ensaio que apresenta o termo/conceito foi escrito por Donald Judd em 1963 e só publicado em 1965 em *Arts Yearbook*, 8 (Judd, 2006).

⁴ “Os neoconcretos, retomando a questão da forma significativa, que os concretistas abandonaram voltados para puros problemas de estrutura e tensões cromáticas, rompem com o conceito tradicional de quadro e de escultura e propõem uma linguagem efetivamente não figurativa, isto é, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar. A obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, sem apoios semânticos convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para escultura)” (Gullar, 1985, p. 250).

⁵ De fato, é atribuída a Cage a primeira apresentação, ocorrida em 1952 no Black Mountain College, daquilo que Kaprow chamou mais tarde de *happening*, que teve a colaboração de Charles Olson, Robert Rauchenberg, Merce Cunningham, David Tudor entre outros (Huysen, 1997, p. 133).

conversar, cantar desafinadamente, enquanto potência de um acontecimento primeiro, arte *tout court* capaz de nos arrancar do processo cotidiano de embrutecimento. Sugestão que, mais tarde, se reelaborou naquilo que viemos a conhecer, nos anos 1970, como arte da performance. No horizonte das neovanguardas dos anos 1950 residiu a utopia de a vida ser, enfim, estado permanente de arte.

A vida como arte ou a arte como vida, tanto faz, se confundirá com a obsessão pelo real que marcou toda uma geração de artistas. Esse enlace, que caracterizou inicialmente a performance, também deixou fortes marcas em outras diferentes experimentações artísticas, a ponto de elas pretenderem despojar-se de toda instância metafórica e de ilusão que até então acarretara a noção de representação nas artes e que colocava o espectador a distância. O fascínio que inicialmente o videoteipe despertou na ocasião em que foram disponibilizadas as primeiras câmeras caseiras, por exemplo, deve-se muito à captura e à transmissão diretas que essa ferramenta era capaz de realizar. Mesmo as experimentações mais ousadas e independentes, que puderam ser levadas a cabo em câmeras super-8 ou de 16mm, justificam-se, não necessariamente por uma predileção pelo precário ou pela falta de recursos, mas talvez pela conexão mais ágil que essas câmeras, graças a sua maior maneabilidade e à crueza material das imagens, mantinham com o pensamento, como se fosse uma escrita direta do real sobre a película. E também na época clássica do cinema, nos anos 1950, quando esse meio atinge sua maturidade expressiva, os intensos debates que irão figurar nos *Cahiers du Cinéma* estarão mobilizados em torno da relação estreita que o cinema era capaz de manter com o mundo. Ao comentar a sensibilidade de Rossellini, Jacques Aumont (apud Oliveira Jr., 2013, p. 39) chama a atenção para a forma ensaísticas de seus filmes: “[Rosellini] não procura nenhum estilo pessoal, ele é inimitável; ele se permite o esboço, ele se permite até mesmo continuar sendo um amador, pois seu objetivo não é a obra, e sim o ensaio”.

Arte e vida são os termos de uma dialética que reenvia igualmente a oposição entre o real e a sua representação, um problema que a performance, em seus primeiros esboços, irá enfrentar sem jamais resolver ou, na melhor hipótese, transformar em solução. Na constatação de que a própria realidade é em si um modo de representar o mundo e de que viver em sociedade é já seguir um *script*, a questão é como transformar a vida enquanto reformulamos uma

reviravolta em nossas representações, *a priori* herdadas da ordem hegemônica. Tendo sido esse o projeto de toda uma arte moderna, ele perdeu nas novas vanguardas dos anos 1950 e 1960 e ainda hoje se faz urgente nas práticas artísticas contemporâneas.⁶ Reviver ou reencenar os gestos corriqueiros como ação inaugural é dar ao sujeito mais uma chance de ele fundar uma forma de vida a partir de um ponto de vista crítico e emancipado, em cujo ato se opera a própria expressão de um mundo renovado. Lygia Clark (1980) em seu texto fundamental, “A propósito da magia do objeto”, de 1965, ao especular sobre as possibilidades do *Caminhando*, proposição em que ela instrui ao mesmo tempo em que solicita ao sujeito que corte um caminho ao longo de uma fita de Möebius, afirma:

Mesmo se esta proposição não é considerada como uma obra de arte e fica-se cético o que ela implica, é preciso fazê-la, apesar de tudo. Através dela o homem se transforma e se aprofunda, mesmo que não queira nem saiba. Assim, o artista abdica um pouco de sua personalidade, mas ao menos ajuda o participante a criar a sua própria imagem e a atingir, através dessa imagem, um novo conceito de mundo (Clark, 1980, p. 28).

Entre presença e representação: a performance no interstício da vida

Como expressão que tem no corpo o seu suporte, a origem da performance é difusa, podendo-se mesmo remontá-la aos rituais mais arcaicos da humanidade. Mas, é consenso entre os teóricos, ela vai se configurar como manifestação artística, porém ainda sem o nome que a substantivou, em certas ações das vanguardas modernas, notadamente nos eventos conduzidos pelos dadaístas e surrealistas, nas primeiras décadas do século 20. Se pudéssemos retrair uma genealogia mais recente, em meados do século passado, mais precisamente em 1952, Harold Rosenberg (1974), ao chamar a atenção mais para a ação do que para o resultado, observa que Pollock, ao pintar suas telas em grandes formatos,

⁶ Entendo que o projeto moderno, diante da assertiva da autonomia da arte, tem como pressuposto a transformação do sujeito – e deste para a sociedade – desde a reformulação de suas representações de mundo, o que um autor como Rancière (2009) destaca como potência emancipadora do regime estético.

as estendia no chão de seu ateliê e se lançava em uma espécie de ritual em que os movimentos de seu corpo se inscreviam na pintura. Quando o autor destaca que as pinturas do artista não podiam ser apreciadas sem esse aspecto do desempenho corporal, ele dá ênfase ao processo. Também é de conhecimento público a ação *Erased de Kooning Drawing* realizada por Robert Rauschenberg em 1953, em que o artista apaga um desenho de Willien de Kooning. Todo interesse desse trabalho está concentrado na atitude iconoclasta, no fato de que esse gesto do artista é capaz de presentificar um acontecimento cujas consequências atingem diretamente a tradição artística. Apesar de toda a heterogeneidade, a presença que subentende uma ação operada no mundo, sem a moldura forte da arte, é o que vai qualificar e aglutinar todas essas manifestações de desempenho. Sem dúvida, esse clima de renovação contou com a participação fundamental de John Cage, ainda no Black Mountain College, quando esteve na liderança de um grupo que, além de Rauschenberg, incluía o poeta Charles Olson, o coreógrafo Merce Cunningham, o músico David Tudor entre outros (Huysen, 1997, p. 133). O próprio Cage compõe, em 1952, a peça “4’33” em cuja apresentação o concertista fica em silêncio enquanto o som do ambiente faz a música. Essa proposta é emblemática porque, em uma quase fusão de arte e vida, a noção de fundo e figura – no caso, músico e audiência –, que caracteriza uma apresentação musical tradicional, quase desaparece. O certo é que as atitudes protoperformáticas, na época identificadas como neodadas, emergiram do mal-estar generalizado a partir da percepção de que a arte havia, de algum modo, se distanciado da vida. Diante de tal constatação, foi inevitável que toda uma geração, desde artistas visuais, passando pelos profissionais da música e da dança, até os encenadores, se mobilizasse em torno dessa problemática. Com efeito, a forma recorrente de reaproximação foi a ação pontual, mas inesperada, que introduz uma descontinuidade no curso da vida: um acontecimento.

Segundo o artista *fluxus* Dick Higgins, entendida como um tipo de evento intermídia,⁷ a performance se faz por redução e subtração, mas não por adição e justaposição. Exatamente por ocupar o espaço vazio, intermediário, entre as

⁷ No caso, o termo se opõe conceitualmente a multimídia, que indicaria uma soma de mídias (Huysen, 1997, p. 140).

artes, ela não é, no entanto, nem uma coisa, nem outra. Se hoje a performance é termo e prática difundidos, caracterizando-se pela transversalidade, a diluição das fronteiras que separavam as diferentes artes apontou para uma entropia final.⁸ A própria ideia de uma arte performática, contudo, guarda em si uma contradição que a preservou de sua derradeira dispersão, o que de fato veio a se confirmar quando hoje reconhecemos a performance como uma categoria expressiva que frequenta tanto o circuito das artes visuais como o da música, o da poesia e o do teatro. Na oportunidade, no entanto, gostaria de aqui retrazar brevemente os caminhos de seu entendimento e sua prática nas artes visuais e no teatro, e de como, não sendo nem uma coisa, nem outra, a performance vai incorporar problemas estéticos diferentes segundo o circuito em que é apresentada e levada a contento. Com certeza, o fato de, desde suas primeiras manifestações, ela se caracterizar por ação coordenada no tempo e no espaço e, em alguns casos, incorporar mesmo algum tipo de narrativa, ainda que gestual, a religa ao teatro e à *mise-en-scène* do cinema, problema sobre o qual inicialmente nos propusemos a refletir e ponto ao qual pretendemos chegar ao cabo deste ensaio.

Josette Féral (2008, p. 197), ao definir o que chama de teatro performativo, parte das distinções conceituais de dois termos, performance e performatividade, cujas noções o acarretariam. A autora nos ensina que, em sua origem, o emprego da expressão nas teorias e práticas do teatro está ligado tanto, em sentido amplo, a sua acepção antropológica quanto, em uso restrito, a sua inscrição no âmbito exclusivo das expressões artísticas. Antes mesmo de as teorias especificamente artísticas se adensarem nos anos 1980, sociólogos americanos, como Erwin Goffman (1973), anteciparam o argumento de que a performatividade está difundida, de alguma forma, no campo social, abrangendo um vasto número de atividades do domínio da cultura e do trabalho, e, a princípio, em toda situação que nos exige desempenho e interação social. O sujeito performante não seria diferente daquele que o autor chama de ator social, o qual na vida cotidiana enfatiza seus atos, encenando-os em gestos culturalmente codificados, frequentemente enquadrados em certos cenários em que eles surtem efeitos para um

⁸ Ao alertar para a desordem que o apagamento das fronteiras introduz nas estruturas tradicionais das artes, Adorno se serve da expressão *Verfransung Künste* justamente para se referir a um certo estado de entropia (Huysen, 1997, p. 141).

público interlocutor. Féral (2008) nos chama a atenção para essa compreensão antropológica que estará no cerne dos estudos e prática da performance teatral desenvolvidos nos Estados Unidos, sobretudo aqueles de Richard Schechner, o autor que, ao defini-la, inclui um vasto número de práticas, desde rituais religiosos, passando por festas populares até o desempenho de um atleta. Performance nesse sentido é igual a performatividade, uma certa desenvoltura que operamos em nossas práticas cotidianas, mas que envolvem um repertório de gestos passível de ser observado e reencenado como prática teatral. Segundo esse autor, a performance, sendo uma ação em curso, implica três operações fundamentais expressas nos verbos ser/estar; fazer; mostrar ou dar-se em espetáculo. Por este último aspecto, quando a ação é apresentada para uma audiência – formalizada ou não, subentendida ou de fato –, a performance, em seu sentido amplo, encontra-se com os parâmetros da arte. Por esse viés ela é compreendida em sua instância estrita, a qual envolve um certo reencenar em situação extraordinária e pontual para um público, de modo que aqueles mesmos gestos banais possam surtir um certo efeito de separação e descontinuidade, ainda que inscritos no curso da vida. Em outras palavras, possam ter eficácia artística ao funcionar como um evento excepcional. Seria essa a compreensão de performance em Andreas Huyssen que, em sua acepção exclusiva, iria prevalecer em alguns países da Europa, notadamente na França, e no Canadá (Féral, 2008, p. 200).

Se, para as concepções rigorosas de arte moderna que prevaleceram nos anos 1950 nos Estados Unidos, a degenerescência estava naquilo que Michael Fried (1990) identificou como teatralidade nas artes visuais,⁹ o teatro, em contrapartida, pôde beneficiar-se da performance ao privilegiar o ator *performer*, que executa uma ação em lugar de dramatizá-la, a descrição cênica em detrimento da representação de personagens, a predileção da imagem ao texto, ao exercer o repúdio a qualquer tipo de ilusão e fazer apelo efetivo à interação direta com o público. Todos esses aspectos reunidos, integrando hoje praticamente toda encenação contemporânea, inscrevem-se no que Josette Féral qualifica de

⁹ O autor a observa a partir de uma certa presença do objeto no espaço do espectador, a qual promove um estado de contingência que reconhece *a priori* uma plateia genérica para quem se encena (Fried, 1990).

teatro performativo. No entanto, adverte a autora, se essas inovações puseram em xeque a forma dramática, alguma coisa permanece, já que inexoravelmente o teatro é sempre uma representação que se pauta em uma narrativa, uma ficção, que se desdobra no tempo e no espaço enquanto se faz apelo a algum sentido (Féral, 2008, p. 198 e p. 201). Se o teatro performativo incorpora a performance, ele resta, no entanto, teatro. Por outro lado, se a arte da performance, aquela que se aloja nos interstícios das artes, divide com o teatro contemporâneo a recusa da ilusão, a inscrição da ação artística diretamente na vida, mas que se encena para um público, imaginado ou de fato, ela se pautaria, ao menos em seus primórdios, no gesto sumário e pontual que prescinde da narrativa ou de sentido. Rosalind Krauss (1998) rememora uma dessas performances ao nos descrever uma apresentação, em 1961, de Robert Morris:

Abrem-se as cortinas. No centro do palco vê-se uma coluna erguendo-se verticalmente a 2,40m de altura, com 60cm de lado, feita de compensado pintado de cinza. Não há nada mais no palco. Durante três minutos e meio, nada acontece; ninguém entra ou sai.

Súbito, a coluna desaba. Passam-se outros três minutos e meio. Fecham-se as cortinas (Krauss, 1988, p. 241).

Em *Caminhos da escultura moderna*, livro do qual a citação foi retirada, a autora vincula a performance ao percurso desse desdobrar consequente, quando em sucessivas revoluções, desde Rodin, a escultura incorpora o tempo vivido em lugar de o representar.

Com efeito, nos interstícios entre as artes em que a performance se elaborou, foi possível observar um deslizamento, um verdadeiro trânsito entre os locais de sua apresentação porquanto os artistas provinham também de diferentes tradições. A título de exemplo, como mencionado, Morris apresentou sua performance em um teatro para uma plateia. Sabemos que a carreira de Nam June Paik, artista *fluxus* de formação musical, se desenvolveu, em grande parte, em contribuição aos debates envolvendo a introdução das novas tecnologias da imagem nas artes visuais. Seus trabalhos, neles incluídas as performances, foram frequentemente apresentados em galerias de arte. Esse trânsito foi intenso, e não raro vimos peças de teatro e de dança, por exemplo, ser encenadas em museus e, mais do que isso, o desenvolvimento de carreiras artísticas inteiras

em circuitos diferentes dos de origem. Dos anos 1990 aos dias de hoje, assistimos também à migração do cinema, originalmente produzido para ser exibido em salas escuras e que agora apresenta-se com frequência em espaços museológicos ou em galerias de arte, assumindo formas, em geral, instalativas e/ou videográficas. Na passagem e troca de lugares, essas expressões acabam por conformar-se à produção discursiva e crítica do circuito que as acolhe. De algum modo, porém, esse deslocamento, em contrapartida, força uma inflexão nos objetos e nas teorias que permeiam ambos os discursos – na ocorrência de nosso debate, cinema e artes visuais.

Mise en scène: entre o teatro e o cinema

Na ocasião em que os artistas começaram a se interessar pelas imagens em movimento para registrar suas performances, fosse em câmeras super-8 ou em 16mm, o cinema já tinha agregado para si uma história que vinha desde as primeiras experimentações com o cinematógrafo, no final do século 19, até os anos 1960. A essa altura, as produções já se encontravam bastante desenvolvidas tanto técnica como artisticamente, podendo mesmo ser pontuadas por diferentes estilos de realizadores, mesmo em países periféricos, como o Brasil. Com efeito, a massa crítica e teórica se adensou, e foi possível estabelecer escolas e retraçar um percurso pontuado no reconhecimento de estilos, técnicas de direção e de montagem que demarcam modos autorais de se fazer cinema. Se os anos 1950, como argumentamos, foram os de demolição dos cânones que separavam as diferentes artes, essa atitude foi em grande parte em reação ao recrudescimento dos discursos teóricos que defendiam as singularidades de cada linguagem artística em particular.¹⁰ Esse impasse atinge também os teóricos do cinema. Em seu ápice, as teses que irão figurar nos *Cahiers du Cinéma*, principal veículo de debate crítico na França dos anos 1950-1960, se debruçam sobre o que individualizaria o cinema como linguagem. Será consenso entre os críticos

¹⁰ Nos referimos mais acima às teorias críticas de Michael Fried, discípulo de Clement Greenberg, crítico norte-americano influente no meio artístico dos anos 1950, muito conhecido por suas teorias que afirmavam as singularidades de cada meio artístico. Sabemos também que Adorno via a dispersão das artes com um certo mal-estar.

que a *mise-en-scène*, técnica herdada do teatro, mas que aplicada ao cinema ganha outros contornos conceituais, será o que o qualifica e o separa das demais artes, como atesta Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013, p. 7):

Nos anos 1950, a *mise en scène* reina absoluta no repertório conceitual da crítica: é o momento em que os jovens redatores dos *Cahiers du Cinéma* atribuem a quintessência da linguagem cinematográfica ao apogeu clássico em Alfred Hitchcock, Kenji Mizoguchi, Fritz Lang, Otto Preminger e alguns outros “autores”. Assinados por Jacques Rivette, Alexandre Astruc, Fereydoun Hoveyda, Eric Rohmer ou Michel Moullet, são publicados autênticos manifestos estéticos que tratam da *mise en scène* como a parte mais nobre do cinema, quiçá a única que conta.

No intenso debate em que se tenta descrever e conceituar, os críticos não chegam exatamente a consenso sobre o que seria a *mise en scène*, mas de algum modo ela é aplicada ao cinema com um valor um pouco diferente do que até então vinha sendo no teatro. Neste último, ela está associada à figura emergente, em finais do século 19, do *metteur en scène*, cuja função é estabelecer “o jogo cênico que enfatize a ação física da representação (o gesto, a fisionomia) e não mais a palavra e o texto” (Oliveira Jr., 2013, p. 19). Considerando os aparatos de cena, desde o figurino e a iluminação, passando pela concepção cenográfica e as maquinarias de efeito ilusionista até a direção de atores, o *metteur en scène* cuidava de todos os detalhes de palco de modo que o público pudesse entrar na representação sem a confundir, no entanto, com o espaço social ao qual o drama se reporta. Nesse caso, “a cena deve se impor por sua qualidade de presença, colocando o mundo imaginário da peça ao alcance dos sentidos” (Oliveira Jr., 2013, p. 19).

No cinema a *mise-en-scène*, embora englobe todos os aparatos de cena como no teatro – neles incluída a direção de atores –, se refere mais à construção de uma certa dinâmica interna da narrativa implicando a criação da imagem em consonância com os movimentos de câmera. Transposta para o retângulo luminoso da projeção, a *mise-en-scène* está subordinada ao enquadramento com suas possibilidades de variação de pontos de vista e de focos de expressões abrindo um renovado acesso ao universo sensível das imagens. De fato, a *mise-en-scène* no cinema será mediada pela câmera e seus recursos tecnológicos;

é por seu intermédio que o realizador pensa a narrativa enquanto instância da imagem. Em seu cerne, ela instaura um modo de fazer cinema que esculpe na superfície do mundo encenado “o universo de um diretor (seus temas recorrentes, suas obsessões, sua visão de mundo)”, o qual implica a construção de um certo olhar “(enquadramentos, movimento de câmera, iluminação, montagem, etc.)” (Oliveira Jr., 2013, p. 8). No mais, toda ação e movimento de câmera, incluída a atuação dos atores, pivotam ao redor do núcleo que constitui a narrativa. Absorvidos por este, os atores, salvo em raros momentos intencionais de dispersão, não interagem diretamente nem reconhecem a presença do público. Se, no teatro, o ator emprega mais o corpo, gestual e voz exagerados, no cinema, com a possibilidade de aproximação óptica, toda atuação do ator estará concentrada na expressão facial. Esse aspecto marca, entre outros, um diferencial importante entre a atuação no teatro e no cinema, mas também nos ajuda a estabelecer a diferença do ator de cinema em relação ao *performer*.

Se retornarmos ao teatro performativo como descrito por Josette Féral, em que a dramatização é reduzida em proveito da presença e da interação direta do ator com o público, veremos que a performance está mais próxima do teatro do que do cinema. O teatro contemporâneo, no entanto, guarda, como sustentado pela autora, estreitas relações, se não mais com o drama e seu espaço de ilusão, com algum tipo de narrativa que se desdobra no tempo e no espaço de sua apresentação, mesmo que privilegie as imagens em detrimento do texto. Em suas atuações, conquanto não encarnem personagens fechados e coerentes, os atores entram e saem dos personagens alternando momentos de interpretação e de performance. Nos momentos em que a performance prevalece, justamente quando se interrompe a ilusão, é que se fazem sentir com mais vigor a interação e a presença do ator com/no espaço do espectador. Essa qualidade, sendo uma representação, mas não uma encarnação de papel, o ator de teatro divide com o *performer*.

Concluindo

De retorno à nossa motivação inicial, o curta-metragem experimental *Duelo*, fazendo o trânsito entre as diferentes instâncias das práticas artísticas, não sendo nem teatro, nem cinema, partilha, ainda que de forma instável, do

mesmo interesse comum nas regiões de suas interseções. De fato, os atores não atuam propriamente, antes executam uma ação sem a dramatizar. Podemos dizer mesmo que as imagens a descrevem. Diante do filme estamos realmente diante de um certo jogo de câmera que se constrói em uma *mise-en-scène* que parodia os *westerns* americanos. Por outro lado, porém, a ação não está de modo algum absorvida por qualquer núcleo narrativo fechado e circunspecto. Ao contrário, ela se abre e se constrói com o público ao mesmo tempo em que este se reconhece como partícipe. As imagens, como foram pensadas, fazem com que o espectador integre diretamente a ação e entre no jogo da representação, aquilo que se entende, no teatro e na performance, por presença. A forte sensação de que estamos participando do jogo está no triângulo interativo que estabelece, em *Duelo*, a troca incessante de lugares entre o público e os atores. Dessa forma, assistir a *Duelo*, é também, a cada vez que o fazemos, performar com ele. Nem teatro, nem cinema, *Duelo* pode ser pensado como performance filmada porque, ao se colocar entre um e outro, participa simultaneamente das duas instâncias quando surpreendida em suas regiões de contato. Prática partilhada com o teatro, o cinema e as artes visuais, e mesmo com outras artes, a performance, dependendo do circuito em que se apresenta, pode ser assimilada aos debates dessa tradição de forma a agregar aí contribuições críticas em alargamento dos horizontes teóricos.

Luciano Vinhosa é professor-associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do CNPq, a quem o autor agradece.

Referências

- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Arte Brasileira Contemporânea).
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em 20-02-2021.
- FRIED, Michael. *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1990.

- GOFFMAN, Erwin. *La mise en scène de la vie quotidienne: la représentation de soi*. Paris: Minuit, 1973.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006
- KAPROW, Allan [1959]. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 37-45.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- VINHOSA, Luciano. Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. In: VINHOSA, Luciano. *Arte e reflexão no silêncio: entre ruminâncias e experiência*. Niterói: PPGCA-UFF, 2016, p. 61-78.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

VINHOSA, Luciano. Nem teatro nem cinema: a performance no espaço de exclusão. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 298-314, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>