

Para um questionamento da performance mediada pelos meios tecnológicos

EUNICE GONÇALVES DUARTE

In his article "Against Ontology: Making Distinctions between Live and the Mediatized", Philip Auslander, when discussing about contemporary performance, pins out that, despite the borders between the "live" and the "mediatized" events are narrowing and more and more blurred, there is still a strong resistance when media takes the leading role in a performance. Auslander points fingers to some performance academics and theorists accusing them of turning the discussion about the "live" and the "mediatized" into a melodrama, even considering that a live event has ontological integrity against media petrification and domination. By placing the discourse on a live event as a resistance act these scholars are declaring war on the technological mediation of performance. However, according to Auslander, this point of view is useless. Therefore, the author suggests shaking the grounds of the theories that oppose the two kinds of the events bringing forward the Ontology of Media. This paper undertakes the discussion started by Auslander, questioning the uses of media in a performance, focusing on how a digital video recording of a performance can have an aesthetic reading in itself, without compromising the idea of the artistic integrity of the work or taking the place of the original work.

ONTOLOGY OF THE MEDIA / DIGITAL PERFORMANCE / PERFORMANCE REPRODUCTION / PEIRCE'S SIGNS / INTERPRETATION

Pesados tapetes persas cobrem as paredes da sala, cobrem o chão: uns carregados de cores baças de tijolo, outros marcados pelos tons da terra. Não existem móveis ou outros adereços. Talvez estejam presentes duas ou três cadeiras, mas não mais do que isso. Corpos vestidos de roupas do final do século XIX cruzam o espaço. Ao longe ouve-se música, risos, barulho de passos que dançam. Mais perto, em primeiro plano, está um homem de ar grosseiro, trajado de vestes burguesas que contrastam com o estampado das tapeçarias. Está nervoso. A câmara, ao aproximar-se

do seu rosto, deixa notar pingos de suor, ao afastar-se mostra uma bonita e elegante mulher junto de si e, ao abrir ainda mais o enquadramento, a imagem revela outros homens e outras mulheres, todos de olhos postos no homem. A mulher elegante espera uma resposta. O homem, de nome Lopakhin, hesita por momentos. O seu estado encontra-se entre a felicidade e o medo. De um só fôlego confessa: «Fui eu que comprei [o cerejal].» A mulher, Ranyevskaya, desequilibra-se e cai, uma outra mulher atira um molho de chaves para o chão e sai de cena. Lopakhin é invadido por um riso de loucura, caótico e agressivo. A imagem confronta-nos com o olhar louco do homem, com a saliva do cuspidor das suas palavras, com o seu corpo desajeitado e descontrolado, ainda que meio escondido pela mulher que chora e que se afunda numa cadeira.

Esta é a cena clímax da consagrada encenação da peça de teatro *O cerejal*, de Anton Tchekhov, por Peter Brook. A peça é de 1981, mas a primeira vez que a vi foi em 2011. Em 1981 ser-me-ia impossível aceder à sua apresentação «ao vivo»; contudo, trinta anos depois fiz a minha estreia da peça.

Ao ver a peça no meu próprio tempo, faço stop, *rewind* e carrego novamente no *play*: olho de novo a cena. Admiro o trabalho dos actores, emocionono-me com a sua «presença», no entanto, sei que o que olho agora não é a peça de teatro *O cerejal*, de Tchekhov, encenada por Peter Brook, na sua totalidade. Essa ficou em 1981, na sua apresentação «ao vivo». A que lugar pertence esta gravação? À arte vídeo? A um registo da história do teatro?

Se por um lado, na gravação da peça *O cerejal*, encenada por Brook, claramente se denota que o cenário é um cenário de teatro (evidencia-se o espaço vazio e afasta-se do realismo dos cenários das séries de ficção da televisão e do cinema)¹, há também algum cuidado na escolha dos enquadramentos da imagem. Contudo, esta imagem está mais próxima da linguagem teatral do que da linguagem dos meios visuais ou audiovisuais: os espaços não são rigorosamente limitados, as cenas alteram-se com a entrada e com a saída das personagens do cenário, não deixando notar o trabalho de corte e de montagem. Até mesmo a interpretação dos actores deixa escapar maneirismos e tempos teatrais. Trata-se de

1 Essencialmente, trata-se da materialização da estética teatral de que Peter Brook nos fala no seu livro *O espaço vazio* (Orfeu Negro, 2011). As imagens são também indicadoras do trabalho do artista; ao vê-las, associamo-las de imediato ao seu criador.

uma peça de teatro registada em suporte vídeo. Não há dúvidas. Todavia, regresso à problemática que vive na minha investigação: ao ver a peça agora, no tempo presente, diante de um monitor, sou igualmente espectadora da peça que Peter Brook estreou em 1981?

A gravação que tenho em minha posse toma o lugar da existência da peça; confirma-a e acrescenta-lhe algo mais. Acredito que a imagem captada não é inocente mas transformada de forma a tornar-se intrínseca à acção performativa²; ela dirige o olhar do espectador, impondo os seus significados sobre a própria acção. A performance da peça a que assisto foi outrora um evento «ao vivo», mas agora, no momento em que faço *play*, é mediada pelos meios audiovisuais.³ Isso, por si só, torna a minha experiência como espectadora diferente da experiência dos espectadores que assistiram à peça «ao vivo», em 1981.

É sobre esta experiência da performance mediada⁴ em oposição à performance apresentada «ao vivo» que Philip Auslander, no texto «Against Ontology: Making Distinctions between Live and the Mediatized» (1997), baseia a sua análise sobre a performance contemporânea.

I.

No texto, Auslander faz notar que, apesar de as fronteiras entre a noção de «ao vivo» e a noção de «mediado»⁵ estarem cada vez mais diluídas, mantém-se uma forte resistência⁶ ao uso dos *media* na performance, colocando-os como antagónicos, incompatíveis nas suas práticas artísticas.

2 A imagem da peça alterna entre diversos planos: geral, aproximado, etc., evidenciando certos detalhes que o encenador/realizador considerou importante serem mostrados. Acredito, no entanto, que, caso se tratasse de um plano único, do início ao fim da peça, as questões formuladas neste artigo seriam as mesmas. O que se pretende é compreender como a mediação da performance através dos meios tecnológicos afecta a leitura e a recepção da peça.

3 De notar que a gravação da peça nas últimas décadas migrou de meio físico: inicialmente foi gravada e distribuída em vídeo e agora continua a existir em formato DVD.

4 No original, Philip Auslander usa a palavra *mediatized*, que neste artigo será traduzida como «mediada».

5 Philip Auslander, neste mesmo artigo, afirma que até mesmo os eventos «ao vivo» estão contaminados pela linguagem audiovisual: «we no longer have a choice. The televisual is an intrinsic and determining element of our cultural formation [...] seeing it as *the* cultural context» (*idem*, 50, ênfase no original). Curiosamente, apesar de apresentar um pensamento mais vigilante em relação aos novos meios de comunicação e à tecnologia, Paul Virilio faz o mesmo alerta de que a «visão do mundo» é actualmente «teleobjectiva»: «No século XIX, com a fotografia e o cinema, a visão do mundo torna-se "objectiva" [...] Pode dizer-se que hoje ela torna-se "teleobjectiva". Isto é que a televisão e os multimédia esmagam os planos aproximados do tempo e do espaço como uma fotografia esmaga o horizonte» (2000: 22).

6 No texto, o autor critica essencialmente as teorias de Peggy Phelan, Patrice Pavis, Herbert Moderings e Jacques Attali.

Esta oposição entre os dois conceitos foca-se essencialmente em duas ideias: a *Reprodução* e a *Distribuição*.⁷ Herbert Moderings e Peggy Phelan, de acordo com o descrito pelo autor, não concebem a possibilidade de haver um elemento de reprodução na performance. Qualquer vestígio do seu registo, da sua evidência (fotografias, gravação vídeo, etc.), é um registo de algo que aconteceu num outro tempo, num outro lugar. A performance será, portanto, a representação sem reprodução, já que ela existe em consequência do seu próprio desaparecimento. Patrice Pavis também não é deixado fora das críticas de Auslander, principalmente no que diz respeito à distribuição; as performances «ao vivo», diz Pavis, são um meio de pequeno alcance que facilmente encontra um limite no número de espectadores: «in these formulations, live performance is identified with intimacy and disappearance, media with a mass audience, reproduction and repetition» (*idem*, 51).

Auslander é, neste texto, demasiado crítico em relação aos autores mencionados, e acusa-os de tornarem a discussão entre a performance «ao vivo» e os *media* melodramática: «in which virtuous live performance is threatened, encroached upon, dominated and contaminated by its insidious Other, in which it is locked in a life-and-death struggle» (*idem*, 51). Os eventos «ao vivo» são íntegros, mantêm a sua integridade ontológica contra a petrificação e dominação dos *media* e, sendo assim, como forma de resistência, é declarada guerra contra à mediação tecnológica da performance – o que para Auslander é visto como uma discussão inútil. Sugere que se desestabilize a oposição teórica entre o «ao vivo» e o «mediado», introduzindo o conceito de «electronic ontology» dos *media*.⁸

Partindo de uma citação de Sean Cubitt⁹, Auslander propõe olhar o fluxo televisivo como constituindo uma espécie de aparecimento/desaparecimento: a presença da imagem televisiva no monitor é intermitente para o espectador, sem nunca se revelar num todo. A tecnicidade

7 Philip Auslander refere-se aqui aos termos usados por Patrice Pavis para acentuar o distanciamento entre performance e os *media*.

8 Estas observações não incluem o estudo de filmes cuja ontologia, diz Auslander, será mais fotográfica do que electrónica.

9 «[T]he broadcast flow is [...] a vanishing, a constant disappearing of what has just been shown. The electron scan builds on two images of each frame shown, the lines interlacing to form a "complete" picture. Yet not only is the sensation of movement on screen an optical illusion brought about by the rapid succession of frames: each frame is itself radically incomplete, the line before always fading away, the first scan of the frame all but gone, even from the retina, before the second interlacing scan is complete [...] TV's presence to the viewer is subject to constant flux: it is only intermittently "present" as a kind of writing on the glass [...] caught in dialectic of constant becoming and constant fading» (Cubitt *apud* Auslander, *idem*, 52).

que faz funcionar a transmissão da imagem está em constante movimento. *Frame a frame*, linha a linha (*pixel a pixel*, poderá hoje em dia acrescentar-se), o fluxo da transmissão para ser contínuo terá de ser ao mesmo tempo intermitente. Logo que a informação da primeira *frame* acaba de ser transmitida, surge a segunda *frame*, e assim sucessivamente. Daí que Cubbitt se refira a este processo como «intermittently “present” [...] caught in a dialectic of constant becoming and constant fading» (Cubitt *apud* Auslander: 52). Com isto, Auslander afirma que a ideia de desaparecimento defendida pelos teóricos da performance (Phelan e Pavis) é mais evidente e fundamental na televisão do que no teatro: «the televisual image is always simultaneously coming into being and vanishing; there is no point at which it is fully present» (*idem*, 52). Isto significa que a imagem televisiva (ou audiovisual) terá uma ontologia própria, baseada nas mesmas premissas teatrais, e não será apenas parte petrificada de um evento «ao vivo». Auslander chega até mesmo a insistir que não interessa se a imagem televisiva que chega ao espectador seja transmitida «ao vivo» ou previamente gravada; a sua produção como imagem televisiva ocorre no tempo presente, no momento da transmissão:

[T]he televisual image is not only a reproduction or repetition of a performance, but a performance in itself. [...] the televisual image is produced by an ongoing process in which scan lines replace one another and is always as absent as it is present; the use of recordings causes them to degenerate. In a very literal, material sense, televisual and other technical reproductions, like live performances, become themselves through disappearance. (*idem*, 53)

A tecnicidade da emissão de vídeo faz com que cada transmissão se torne uma experiência única, efémera, e isso, por sua vez, confere-lhe um estatuto próprio que se estende além do registo de um outro evento, ou seja, usando as palavras do autor, torna-se «a performance in itself». É certo que, de cada vez que assisto à cena do baile, na peça *O cerejeal*, de Tchekhov, encenada por Peter Brook, não deixo de a identificar como uma peça de teatro. Sei também que a constante visualização da gravação poderá danificar fisicamente a minha cópia da peça, e que, de cada vez que a vejo, outros dados, outras informações (sensações, percepções) são acrescentadas. No entanto, acredito que esta visão de Auslander da presença/ausência da imagem audiovisual, conferida pela tecnologia, acaba por ser tão melancólica quanto aquela a que se opôs.

Se a transmissão de vídeo adquire um estatuto de *performance in itself*, isso significa que a fronteira que define o que é a performance é mutável, pouco definida (talvez ela própria intermitente). Não basta a qualidade «ao vivo» para determinar que um evento é uma performance, ou seja, não é, para Auslander, o «ao vivo» que estabelece a ontologia da performance. Num outro artigo, «Humanoid Boogie: Reflections on Robotic Performance» (2009), o autor, ao comentar a peça *Abacus*, de Sergei Shutov¹⁰, diz-nos:

The definition of performance proves to be context-specific, not universal; it changes according to the particular aesthetic form and tradition under consideration. What it means to perform a piece of classical music is not the same as what it means to perform jazz, and neither musical definition of performance is applicable to the theater, dance, or performance art. [...] If the definition of performance is context-dependent, so is the determination of what counts as a performer. (2009: 88)

A performance em Auslander assenta no contexto em que é apresentada e analisada a obra. Isso pressupõe que a apreensão da ideia de performance passa por determinar os contextos em que a obra é apresentada.

II.

Observe-se, porém, uma outra proposta – proposta que poderá contrapor-se à de Auslander. Erika Fischer-Lichte dirigiu o projecto «Kulturen des Performativen» (A Cultura como Performance)¹¹, desenvolvido na Freie Universität Berlin, cujo objectivo foi o de estudar as dinâmicas das alterações culturais. Fischer-Lichte assinala quatro argumentos que surgiram durante a realização do estudo, usados na sua análise às obras performativas:

1. Uma *performance* ocorre pela co-presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interacção. 2. O que nela acontece é

10 A peça *Abacus* esteve presente no pavilhão russo, durante a 49.ª Bienal Internacional de Veneza, em 2001.

11 Sobre este projecto, referenciam-se dois textos: «A cultura como performance: Desenvolver um conceito» (2005), *Sinais de Cena*, n.º 4, e «Culture as Performance» (2009), *Modern Austrian Literature*, vol. 42, n.º 3.

transitório e efêmero. Apesar de tudo, o que quer que ocorra durante a sua realização, manifesta-se como *hic et nunc*, e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa. 3. Uma *performance* não transmite significados predeterminados. Pelo contrário, é ela que suscita os significados que surgem durante a sua realização. 4. As *performances* caracterizam-se pela sua qualidade de «acontecimento». O modo específico de experiência que permitem é uma forma particular de experiência liminar. (Fischer-Lichte, 2005: 63-64)

Resumidamente, de acordo com os argumentos apresentados, dir-se-ia que a *performance* é uma acção partilhada entre espectadores e actores, que acontece no «aqui e agora», como «acontecimento», cuja leitura dos significados é feita pelo espectador – leitura subjectiva e interpretada de acordo com o que é experienciado. Numa primeira leitura, trata-se de argumentos bastante latos onde múltiplas variáveis podem ser «encaixadas». Contudo, numa leitura mais cuidada compreende-se que regressamos aos argumentos perpetuados pelos «defensores» do evento «ao vivo».

Ao ler-se no primeiro ponto «Uma *performance* ocorre pela co-presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interacção», tal significa que a *performance* se completa na presença física de outros, não importando se a sua função é a de «actuar» ou a de «observar»:

O que quer que os actores façam tem efeito nos espectadores; o que quer que os espectadores façam tem efeito nos actores e nos outros espectadores. Como conclusão deste estado de coisas, pode argumentar-se que um espectáculo ocorre apenas quando está a acontecer. (*idem*, 74)

Não é somente a interacção performer/espectador que está em análise, é explorada também a relação espectador/espectador – olhar quem olha a *performance*, poder-se-ia acrescentar. O processo de recepção da peça é influenciado pela interacção entre espectadores. Daí que a autora nos diga que um espectáculo não poderá ser totalmente definido, existindo sempre um elemento de imprevisibilidade que só se completa perante os espectadores e na presença de uns espectadores com os outros.

O encenador e os actores podem determinar as condições em que deverá decorrer o espectáculo; «todavia, não são capazes de controlar em absoluto o seu decurso. Ao fim e ao cabo, é a totalidade dos participantes que dá origem ao espectáculo» (*ibidem*), dando assim aos

participantes (espectador ou performer) a possibilidade de se «descobrirem como um sujeito que pode co-determinar as acções e o comportamento dos outros, e cujas acções e comportamento são, de igual modo, determinados pelos outros» (*ibidem*). Exclui-se, daí, a possibilidade de o espectador estar passivo durante o espectáculo; pelo contrário, é igualmente responsável pelas acções que se desenvolvem durante a performance. Conclui-se, portanto, que, de acordo com Erika Fischer-Lichte, a performance é uma acção conjunta, em que todos participam e em que todos tomam responsabilidades pelos resultados que possam surgir.

Estes argumentos, por si só, parecem contrariar a totalidade das ideias de Auslander. Porém, encontra-se em Fischer-Lichte algo que poderá contribuir para a discussão da mediação da performance. No mesmo texto, a autora considera que se deverá fazer uma distinção entre os termos «encenação» e «espectáculo». A encenação trata sobretudo da decisão dos elementos que são disponibilizados no espectáculo, enquanto o espectáculo é de carácter efémero, criando a cada nova apresentação novas experiências e leituras:

Enquanto encenação significa a materialidade do espectáculo que decorre de acordo com os planos e intenções dos artistas, o «espectáculo» inclui todas as formas de materialidade que surgem no seu decurso. É por isso que a encenação é reproduzível, enquanto o espectáculo só acontece uma vez. (*idem*, 75)

Philip Auslander, em ambos os textos discutidos neste artigo, apresenta-nos alguns exemplos de performances que fazem uso das características que se encontram essencialmente nos *media*, ou seja, tal como acontece com uma projecção de cinema, a peça de teatro é reproduzida e disponibilizada a um número grande de participantes (distribuídos por diversos espaços e locais), que em simultâneo partilham da mesma experiência teatral. São mencionados dois exemplos: o Federal Theatre Project¹², com a peça *It Can Happen Here* – que em 1936 estreou simultaneamente em dezoito cidades dos Estados Unidos da América – e o grupo de dança Tiller Girls¹³ – criado em 1890 pelo empresário de Manchester, John Tiller.

12 Exemplo apresentado no texto «Against Ontology: Making distinctions between Live and the Mediatized», *Performance Research*, n.º 2.

13 Exemplo apresentado no texto «Humanoid Boogie: Reflections on Robotic Performance», in *Staging Philosophy*.

Estas performances, de acordo com o autor, actuavam nos mesmos pressupostos duma obra mediada pela tecnologia (como uma gravação de vídeo, por exemplo), já que a cada actuação limitavam-se a reproduzir mecanicamente uma fórmula sem lhe acrescentar nada de novo. Tiller Girls assemelhava-se a um espectáculo performatizado por «autómatos»; os actores eram escolhidos por serem semelhantes entre si (possuírem a mesma altura, o mesmo peso) e desempenhavam todas as noites a mesma coreografia, rigorosamente padronizada e mecânica. O Federal Theater Project, pela sua disponibilização massiva de produções teatrais, chegou mesmo a ser considerado uma ameaça pelos grandes estúdios de Hollywood.

Poder-se-á dizer que o que é reproduzido, em ambos os exemplos, é a encenação (os planos dramaturgicos, as indicações técnicas e artísticas, etc.) da peça, mas, tendo em conta a natureza destas performances, poder-se-á considerar que o espectáculo é igualmente reproduzido. Embora Erika Fischer-Lichte considere que o «espectáculo» é efémero (porque acontece na presença de um conjunto de pessoas que, naquele momento ou dia, decidiu assistir à performance), ele continuará a simular os modelos de reprodução. Os elementos disponibilizados nos espectáculos, do género de Tiller Girls e Federal Theater, têm como objectivo provocar/incitar o mesmo tipo de experiência nos espectadores e não fazer surgir leituras completamente díspares, isto é, mesmo que surjam diferenças na leitura dos conteúdos da peça, elas serão mínimas e não serão suficientes para determinar uma alteração profunda nos planos da performance.

Em Fischer-Lichte, a competência agregadora da performance traz para primeiro plano a sua capacidade transformadora. No entanto, o seu quadro teórico encerra a possibilidade de discussão da performance além da dicotomia corpo/presença.

Não deixa de ser curioso que, ao se impôr uma categoria que toma o corpo como imperativo, chega até a ser contraditório quando se pensa que a arte da performance, na sua génese, incide na desconstrução da hierarquia dos corpos em que o actor é colocado num palco e o espectador sentado numa cadeira na plateia, tendo um fosso entre ambos.

Por outro lado, a análise de Auslander a Federal Theater Project e Tiller Girls como exemplos de peças de teatro que simulam a reprodução técnica esquece a sua dimensão efémera. Os planos de encenação foram (e podem continuar a ser) reproduzidos. A experiência da performance, tal como concebida no seu original, não poderá ser reproduzida.

III.

Trago para a discussão outro autor, Noël Carroll, cujo texto «Philosophy and Drama: Performance, Interpretation, and Intentionality» (2009) expõe uma visão pragmática que decerto traz um novo contributo para as temáticas desenvolvidas neste artigo.

No texto, Carroll defende que o teatro (*drama*) pressupõe dois conceitos: *play text* ou *plan play* (o texto da peça ou o plano da peça) e *play performance* (a materialização performativa do texto ou do plano da peça).¹⁴ Assim, *drama*, apesar de ser uma só palavra, diz respeito a duas formas de arte distintas: a arte de compor textos de teatro (ou os planos da performance – *performance plan*)¹⁵ e a arte de performatizar esses textos dramáticos:

Drama, in this respect, is a dual-tracked or two-tiered art form [...] is a verbal construction that can be appreciated and evaluated by being read, just as one might read a novel [...] drama is also a performing art, it belongs to the same family as music and dance, and, qua performing art, it can only be appreciated and evaluated through enactment. (2009: 106)

Carroll associa a figura do dramaturgo (ou o colectivo que estrutura o texto) à de criador: «The creator brings the play text or the performance plan into existence» (*idem*, 107). Oposto a este grupo há um outro envolvido na materialização do *performance plan*: «whereas the artist with respect to drama as composition is a creator, the artists with respect to drama as performance are *executors*» (*ibidem*, ênfase no original).

O texto de teatro (ou *performance plan*) é criado de acordo com determinada intenção, dando a estrutura principal da performance, mas os *executors* têm de ir além dele; é necessário que o interpretem antes de o materializarem na performance. O autor considera que o texto é determinado pelas intenções do dramaturgo. Quando posto em performance, terá de ser considerado tal como um cozinheiro considera uma receita de culinária. O texto será assim uma espécie de *blueprint* em vez de ser algo finalizado e fechado.

14 Optou-se, neste artigo, por traduzir «drama» (usado na versão original) por «teatro», por ser o termo aproximado da definição dada pelo autor. Por vezes, optou-se por manter a palavra original para melhor compreensão do texto.

15 O autor acrescenta que *play plan* ou *performance plan* é mais correcto, tendo em conta que o teatro contemporâneo nem sempre utiliza texto. Os planos que acompanham a performance também podem ser analisados em separado.

In order to be incarnated as a performance, every play text requires interpretive activity on the parts of the executors who must extrapolate beyond what has been written or otherwise previously stipulated (as in the case of orally transmitted performance plans). (*idem*, 109)

A performance, em Carroll, é acima de tudo a interpretação do que está escrito ou planeado, e tal só acontece porque o texto (plano) teatral é indeterminado, não está fechado, logo possibilita diferentes performances: cada variação (ou encenação) traz consigo diferentes aspectos do que está no texto.

Curioso na abordagem de Carroll é que o autor considera ambas as artes dramáticas (texto e performance) como *types*, e não como *tokens* (réplicas).¹⁶ Também a forma como os *tokens* destes *types* se materializam é notoriamente diferente. Explica o autor que, no que diz respeito à arte dramática como literatura (texto), os *tokens* chegam até ao público como material impresso, como objectos finais de uma série de processos físicos (objectos):

Considered as a literary work, a token of *The Libation Bearers* is a graphic text [...] But considered from the perspective of drama as performance, a token of *Libation Bearers* is something else again. It is an event, rather than an object. Indeed, it is a specific kind of an event; it is a human action. (*idem*, 110)

16 As noções de *type* e de *token* (em português, o termo *token* é traduzido como «réplica») apresentadas no texto por Noël Carroll derivam da semiótica do norte-americano Charles Peirce. Peirce centrou a sua semiótica na construção de quadros lógicos que possibilitariam a definição de categorias lógicas e permitiriam a ordenação do pensamento. O estudo do signo em Peirce envolve a compreensão da totalidade da sua relação triplíce: signo (ou *representamen*), interpretante e objecto, daí que acredite que o sentido do signo não é independente do uso que dele é feito.

Peirce dedicou-se à fundamentação da *phaneroscopia*, tendo chegado a três categorias, ou três quadros gerais, de estruturação do pensamento faneroscópico, tornando-o independente de considerações psicológicas do sujeito. São essas categorias: a *Firstness* (Primeidade – uma qualidade pura. O sujeito é como é, sem consideração a outra coisa qualquer), a *Secondness* (Segundidade – a actualização do acontecimento. É a categoria da existência, do factual, do «aqui e agora») e a *Thirdness* (Terceidade – é uma categoria geral. É uma lei em relação ao objecto de conhecimento e um hábito em relação ao sujeito conhecedor). Estas categorias estabelecem relações entre si e formam quadros lógicos que permitem organizar o estudo do signo em tipos e classes. Assim, sucintamente, um *token* é uma réplica material de um signo abstracto, ou seja, insere-se na classificação de *sinsigno*: «"é uma réplica ou um acontecimento factualmente existente que é um signo." É uma réplica do modelo abstracto ou Legisigno (*type*)» (Eco, 1973: 51). Adriano Duarte Rodrigues, em *Introdução à semiótica*, apresenta-nos o seguinte exemplo: «o signo "o" na página de um livro encontra-se repetido, umas vezes em caracteres direitos, outras em itálico, em *bold*, em maiúsculas, em minúsculas, como réplicas ou *tokens* de um *type* (o artigo definido masculino do singular, tal como existe como entidade da gramática portuguesa ou como lei geral)» (1991: 93).

A obra literária produz os seus *tokens* através do livro, da impressão de múltiplas cópias a partir de uma obra original. Quando se trata da performance, entra em jogo a intencionalidade, ou seja, a performance implica uma transformação do que está escrito, através da intenção. Trata-se, como diz o autor, de um processo mental. A performance trata a intencionalidade tal como o autor, enquanto *creator*, trata a sua composição do texto. O *token* performativo necessitará de mais do que corpos em movimento e em interacção. Deverá requerer uma interpretação dada pelas indeterminações do texto da peça. As múltiplas interpretações que os *executors* fazem do texto é que determinam o *type* da peça, atribuem-lhe um conceito e é esse conceito, essa interpretação, que é apresentada em cada espectáculo. Desta forma, as peças tornam-se elas próprias *types* que geram *tokens* – a peça pode viajar e ser apresentada em diferentes teatros, pode até mesmo ser apresentada em diferentes anos.

A relação entre o *type* da peça e a sua performance é mediada pela interpretação, sugerindo-se desta forma que a interpretação se torna um *type* no interior de outro *type*. Considerando o texto (a sua construção e não a sua impressão) como *type* e partindo do pressuposto de que a performance desse texto se move no interior de algo que não é totalmente determinado por ele e que faz surgir uma nova intencionalidade, também a encenação da peça, ao sugerir uma nova interpretação, poderá tornar-se num *type*. No seguimento do exemplo dado no início deste artigo, a encenação de Peter Brook da peça *O cerejeal* pode ser considerada um *type* e o vídeo do espectáculo um *token*. O *token* vídeo do espectáculo é uma réplica material da encenação de Brook e não do texto escrito por Tchekhov – o vídeo permite-me aceder à prestigiada encenação de Brook, à interpretação e concepção que fez do texto.

Diz-nos Umberto Eco, no livro *O signo*, que «conhecemos os *types* através dos *tokens*, mas a “réplica não seria significativa se não fosse o modelo que assina”» (1981: 51). No caso da performance, por se tratar de um *type*, a sua execução envolve um processo mental ou intencional; não é só a interpretação que catalisa a performance mas, para recriar tal interpretação em palco noite após noite, é necessária a razão (*thought*), é necessária «an interpretation of the interpretation relevant to the immediate circumstances of the live performance» (*idem*, 111): capacidade de interpretar, no momento presente, de acordo com a intenção que fez gerar a interpretação da performance.

Para Carroll, a capacidade de o performer se adaptar constantemente à acção que tem de ser desempenhada é o que torna a performance um

evento único. A responsabilidade da acção é do performer, e não é uma responsabilidade partilhada entre actores e espectadores, tal como lemos em Fischer-Lichte.

IV.

No seguimento do texto, partindo dos pressupostos mencionados acima, Carroll esboça uma crítica a Auslander, interrogando-se se as performances dramáticas poderão ser mediadas. O autor acredita que há uma diferença substancial nos *tokens* performativos e nos *tokens* mediados e a forma como chegam ao público; as apresentações «ao vivo» têm acesso a um guião, a uma estrutura, a um *blueprint*, etc., as apresentações mediadas, por sua vez, são impulsionadas por um *template* – pela projecção da obra. As performances ao «vivo» são o resultado da intenção dos seus *executors* (como assinalado anteriormente), bem como dos seus desejos e crenças. As performances mediadas são o resultado da acção automática e mecânica de um dispositivo (*template*).

Carroll acredita, contudo, que o *token* da performance mediada não é uma obra de arte¹⁷ porque é gerado através de uma máquina, de acordo com uma rotina estabelecida. Por outro lado, os *tokens* da performance «ao vivo» já são obras de arte porque dependem «on the mindfulness of the performers» (2009: 115). Não há uma apreciação estética de um *token* produzido através de uma cassete de vídeo ou de um *template* de celulóide; daí que não os considere obra de arte. Como exemplo, diz-nos o autor que no final do filme não aplaudimos um projeccionista, mas, por outro lado, aplaudimos um pianista no final da sua performance: «We may complain when the film burns up in the middle of the screening and may even demand our money back. But we regard this as a technical failure, not an artistic failure» (*idem*, 116).

Carroll aponta Philip Auslander como alguém que desestabiliza as diferenças de performance «ao vivo» e a performance mediada. O autor critica sobretudo o argumento que Auslander apresenta sobre as performances padronizadas produzirem o mesmo tipo de experiência, não se notando grande diferença entre elas e a projecção de várias cópias do

17 Para Carroll, as obras de performance mediadas não podem sequer ser consideradas artes performativas. Qualquer actividade interpretativa e de performance que os profissionais destas áreas desempenhem (actores, realizadores, ensaiadores, directores de som, etc.) é fechada após a sua filmagem. A representação dos actores não é ajustada às exigências de um novo espaço ou à presença dos espectadores.

mesmo filme. Carroll insiste que os filmes são *types* cujos *tokens* performativos são gerados através de um processo físico e automático:

Mass-mediatized artworks, such as movies, are types that require templates that generate token performances through automatic processes of sheer physical causation. They are solely the result of the movement of matter in accordance with scientific laws. (*idem*, 118)

Quando a máquina de projecção é ligada, o que se reproduz é sempre o mesmo. Pelo contrário, as performances «ao vivo», mesmo as mais padronizadas, requerem processos mentais, de sucessivas decisões baseadas nas crenças, juízos e interpretações dos *executors* e por isso são «mind-mediated through and through» (*ibidem*), sendo a primeira «generation-by-template» e a segunda «generation-by-interpretation».

Contudo, Carroll e Auslander não estão em pontos opostos da balança. Em «Against Ontology», Auslander sugere que pensar na relação entre os *media* e a performance «ao vivo», situando-os como ontologicamente opostos, não contribui particularmente para a discussão sobre a performance contemporânea. Propõe por isso que, tal como as apresentações «ao vivo», também os meios electrónicos e a fotografia podem proporcionar uma experiência do desaparecimento, sem os identificar como equivalentes ontológicos, como diz Carroll.

O que Auslander conclui é que o mais importante é perceber a relação entre o «ao vivo» e os *media*, e avança com a proposta de que o «ao vivo» é um efeito da tecnologia. Ou seja, o «ao vivo» é consequência do aparecimento de um sistema de gravação: «The ancient Greek Theatre, for example, was not live because there was no possibility of recording it. [...] the “live” can be defined only as “that which can be recorded”» (Auslander, 1997: 55). É aqui que se encontra com Carroll o *token* produzido pela mediação permite que a performance «ao vivo» ganhe o seu estatuto de *type*.

A história dos eventos «ao vivo» está ligada à história dos *media* e à invenção da gravação de um acontecimento. Por isso, esta relação deverá ser vista como uma relação de dependência em vez de oposição, já que o «ao vivo» só pode ter a sua existência pela possibilidade da reprodução tecnológica.

V.

Regresso a *O cerejal*. Faço *stop*, *rewind* e *play*, volto a ver a cena do baile, da gravação vídeo da peça encenada por Peter Brook: sou uma espectadora visualmente privilegiada. Não se poderá negar que a minha experiência da peça é diferente da experiência que os espectadores em 1981 tiveram ao assistir à sua encenação «ao vivo», mas isso não exclui a possibilidade de me identificar como parte do público da peça, nem me impede de perceber o que vejo como uma peça de teatro. Trata-se de meios diferentes, espero, por isso, experiências diferentes.

Noël Carroll, através do pragmatismo de Peirce, introduz uma perspectiva interessante na análise da performance contemporânea; porém, apesar de as suas sugestões parecerem por vezes «contaminadas» pelo discurso de perigo e receios da tecnologia, apresenta a performance num quadro lógico e factual, deixando de lado o sentir, o ambiente, a intuição e grande parte das qualidades da performance defendidas por Fischer-Lichte.

Creio mesmo que é neste ponto que a discussão poderá adquirir uma relevância para o estudo e análise da performance contemporânea: a mediação da performance, no seu excesso de tecnologia na relação com o outro¹⁸, não só faz alterar as qualidades estéticas da performance, mas retira-a da sua dimensão espiritual. Ou seja, a performance pertence ao sentir, à estimulação dos sentidos.¹⁹ Há na performance «ao vivo» uma compreensão que não toma só o lado racional (ou lógico) na leitura dos signos, existe uma experiência do sentir que a leva para a condição de ritual.

Este, parece-me, é o desafio da performance contemporânea: a dimensão do espiritual que, em última instância, corre o risco de ser substituída por um modo de viver e estar em que a tecnologia «oferece» um processo de comunicação mais imediato. E, apesar de Auslander situar a

18 Desde alcapões e máquinas de fumo à *deus ex machina*, a relação da acção performativa com o olhar do «outro» é também uma relação com a tecnologia, que, embora invisível, medeia o processo de comunicação entre o que se passa em cena e o espectador. No seu livro *Digital Performance*, elabora a história da tecnologia no teatro Steve Dixon, considerando as novas ferramentas de produção digital uma adição à prática da performance.

19 Camille C. Baker, em *New Direction in Mobile Media and Performance*, ao discutir o conceito de presença em performances mediadas por dispositivos móveis, introduz a ideia de *Feltness*, em que são os sentidos que percebem a acção, que produzem uma escuta: «Presence can be defined as feltness that can be sensed in a room, just as one feels a friend or loved one who is not actually “there” in person, in the flesh, for example when speaking on the telephone, or similar to the feeling of someone across the table from you, registered through the qualities of the other person’s voice or their gestures. It is the sense of feltness of the other or others in localised real space or distant virtual space» (2019: 30).

problemática da mediação como consequência da contaminação dos *media* na vida quotidiana, falha ao forçar uma definição da performance mediada através de pressupostos ontológicos que não lhe serve, que pertencem a uma arte protagonizada pelo corpo. Sugiro que se observe a performance mediada por aquilo que ela não é, ou seja, por aquilo que é intrinsecamente seu, que pertence apenas à sua ontologia.

Termino com uma lamentável confissão: antes de terminar a escrita deste artigo, deixei de ter nas minhas mãos o meu *token* visual de *O cerejal*, encenação de Brook. Desapareceu. Não consigo encontrá-lo. A sua substituição, até ao momento, parece-me impossível. Sou obrigada, por isso, a recorrer a pormenores da minha memória para a descrever e estudar. Recorro às sensações que o meu corpo reteve das diferentes visualizações. Cheiro os cheiros perto de mim e recordo a luz residente na sala quando vi, pela primeira vez, o vídeo da peça. Chego até a considerar se a minha cópia não terá adquirido o estatuto de *type*, pela sua raridade e impossibilidade de reprodução. No entanto, sei que lamento a perda de um objecto e que há uma maior impossibilidade: a de regressar ao seu ponto de partida, ou seja, ao momento em que Brook apresentou a sua versão encenada de *O cerejal*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSLANDER, Philip (1997), «Against Ontology: making distinctions between live and the mediatized», in *Performance Research* 2, n.º 3, pp 50-55.
- (2009), «Humanoid Boogie: reflections on robotic performance», in *Staging Philosophy*, ed. David Krasner e David Z. Saltz, Michigan, University of Michigan Press.
- BAKER, Camille (2019), *New Directions in Mobile Media and Performance*, Nova Iorque, Routledge.
- CARROLL, Noël (2009), «Philosophy and Drama: performance, interpretation, and intentionality», in *Staging Philosophy*, ed. David Krasner e David Z. Saltz, Michigan, University of Michigan Press.
- DIXON, Steve (2007), *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MIT Press.
- ECO, Humberto (1981), *O signo*, Lisboa, Editorial Presença.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005), «A cultura como performance: desenvolver um conceito», in *Sinais de Cena* n.º 4, Lisboa, Campo das Letras.
- (2009), «Culture as Performance», in *Modern Austrian Literature*, vol. 42, n.º 3, Modern Austrian Literature and Culture Association.
- RODRIGUES, Adriano Duarte (1991), *Introdução à semiótica*, Lisboa, Editorial Presença.
- VIRILIO, Paul (2000), *Cibermundo: a política do pior*, Lisboa, Teorema.

EUNICE GONÇALVES DUARTE

É artista e investigadora no campo das artes performativas. Nos últimos anos, tem-se dedicado à investigação do uso de meios *low tech* na criação da performance digital, recuperando técnicas de produção de imagem consideradas obsoletas. O seu trabalho artístico tem sido apresentado em diversas instituições em Portugal e na Europa. É ainda aluna de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.