



Sair da Representação: *Lieutenantduetten*, uma performance crítica do Warme Winkel

Esther Gouarné

Université Paris Ouest Nanterre – Paris, França

RESUMO – Sair da Representação: *Lieutenantduetten*, uma performance crítica do Warme Winkel^{1,2} – Esta performance questiona as lógicas de representação e mimeses, faz divergir as fronteiras entre a vida e a ficção, misturando os códigos do teatro, da arte da performance e do *happening*. A performance do Warme Winkel joga com a história da arte para refletir sobre a dificuldade da arte em criar imagens em um mundo globalizado e, mais particularmente, no contexto da crise econômica atual da Europa, o que ameaça diretamente a cena artística holandesa.

Palavras-chave: **Grupos Holandeses. Site-specific. Atuação Performática. Distância. Representação.**

ABSTRACT – Escaping the Representation: *Lieutenantduetten*, a critical performance by the Warme Winkel – This performance questions the logics of representation and mimesis, blurs the borders between life and fiction, and mixes codes inherited from the theater, performance-art, and happening. It plays with art history to address the difficulty of art to create images in a globalized world, and more specifically, in the context of the current European economic crisis, which directly threatens the art scene in Holland.

Keywords: **Dutch Collective. Site-specific. Performative Acting. Distance. Representation.**

RÉSUMÉ – Sortir de la Représentation: *Lieutenantduetten*, une performance critique du Warme Winkel – L'exemple évoqué dans l'article remet en question les logiques de la représentation et de la mimesis, brouille les frontières entre la vie et la fiction en mêlant les codes du théâtre, de l'art de la performance et du *happening*. La performance de Warme Winkel joue avec l'histoire de l'art pour réfléchir sur la difficulté de créer de l'art et des images dans le contexte de la crise économique qui atteint actuellement l'Europe et qui menace directement la scène artistique néerlandaise.

Mots-clés: **Collectif Néerlandais. Site Spécifique. Jeu Performatique. Distance. Représentation.**

Como poderia o *códex* performativo da arte da performance de vanguarda transformar os princípios básicos da prática teatral? Ao estudar os coletivos pertencentes à família dos *vlakke vloer*³, algo me surpreendeu em muitas performances: a representação exibia e revelava o processo criativo, situando o espetáculo em um *continuum* direto com o tempo dos ensaios, conferindo-lhe assim uma qualidade imediata de presença e espontaneidade, próxima da presença do performer no contexto de um *happening*.

Para compreender esse fenômeno, devemos olhar para o passado recente do teatro holandês. Muitos teatros *vlakke vloer*⁴, companhias teatrais e coletivos de atores foram criados na Holanda nas décadas de 1970 e 1980, o que, a longo prazo, contribuiu para mudanças significativas nos métodos e estéticas. Diferentes tendências que surgiram na época enfatizavam a presença corporal do ator, sua espontaneidade e sua capacidade de improvisação, o que consistia numa reação ao teatro baseado no uso do texto que era praticado em grandes teatros. Técnicas miméticas tiveram um papel importante em várias escolas e conservatórios nos quais novos departamentos foram criados – por exemplo, os cursos de mimo e direção na *Amsterdam Theaterschool*. A influência das formas teatrais coletivas e colaborativas desenvolvidas pela vanguarda norte-americana na programação do Mickery⁵, assim como a arte da performance, da ação e da *body-art*, foram cruciais na busca de formas não-lineares, não-narrativas e não baseadas no uso do texto – que Lehman posteriormente considerou como tipicamente pós-dramáticas. Nos anos de 1980 e 1990, técnicas de montagem e fragmentação foram usadas frequentemente para desconstruir a lógica da representação e criar novas abordagens do texto teatral⁶, se e quando ele ainda era usado. O conceito de ator-criador, ou *theater-maker*, surgia e era colocado no centro dos processos criativos dos coletivos de atores, mas também nas práticas de vários diretores, que valorizavam a improvisação e as discussões. O que permaneceu dessa herança na prática dos jovens coletivos holandeses? E como a performance teatral reage esteticamente à atual crise e às decisões políticas que ameaçam as condições de trabalho que surgiram naquele período para apoiar essas novas formas?

Neste texto, concentrar-me-ei no exemplo do grupo teatral *Warme Winkel*, mais especificamente na performance *Lieutenantenduetten*, que exhibe as ferramentas herdadas da arte da performance,

ancoradas no processo criativo. De fato, a atuação claramente embaça os limites entre ficção e realidade e o espetáculo é concebido como um evento compartilhado, muito mais do que um produto final acabado. Além disso, esse aspecto do trabalho do *Warme Winkel* é reforçado pela presença de um pioneiro da geração anterior, convidado para trabalhar como *eind-regisseur* (diretor final) desse projeto: Marien Jongewaard. Ele foi uma figura importante no desenvolvimento do movimento crítico e polêmico da mímica nas décadas de 1980 e 1990⁷. Ele estimula os performers do *Warme Winkel* a ir sempre além, em direção à presença não matricial, repleta de envolvimento corporal e conteúdo político explícito.

Apresentação

Lieutenantenduetten é uma performance *site-specific* criada no *bunker* do Vondelpark em Amsterdã. Ela é livremente inspirada em *Lieutenant Sturm* e *War Notebooks*, de Ernst Jünger. Dois tenentes estão escondidos em um *bunker* e escapam da realidade do campo de batalha relembrando trabalhos artísticos e literários favoritos e representando papéis teatrais: a arte aparece como o último bastião de paz e beleza em um mundo violento; o espetáculo aborda o problema dos cortes drásticos no orçamento que vêm afetando o setor cultural desde 2010⁸.

A estética em jogo requer que se considere o trabalho como um processo e como um evento performativo como um todo e não como um produto final autônomo. Isso é exatamente o que a teórica Erika Fischer-Lichte enfatiza quando identifica o que chama de “virada performativa” que ocorreu nas artes na década de 1960.

A contingência tornou-se um aspecto central da performance com a virada performativa no início dos anos sessenta. O papel fundamental do público não foi apenas reconhecido como uma pré-condição para a performance, mas explicitamente invocado como tal. O *feedback* contínuo como sistema autorreferencial e autopoietico, possibilitando um processo fundamentalmente aberto e imprevisível, surgiu como um princípio definidor do fazer teatral (Fischer-Lichte, 2008, p. 39).

Essa é a razão pela qual escolhemos analisar esse espetáculo com relação ao seu processo criativo. Observaremos como a localização *site-specific* e os códigos de *tempo real* contribuem

parcialmente para diluir os limites entre ensaio e apresentação, de forma a poder analisar as implicações políticas dadas a esses códigos performativos.

O Processo Criativo

Ao trabalhar como um coletivo, os performers do *Warme Winkel* elaboram seus trabalhos discutindo tópicos e temas entre si, como também ao coletar materiais de todos os tipos como um ponto de partida para cada nova criação. Livros, filmes e imagens são estudados e, então, de certa forma, integrados diretamente no espetáculo. Esse nunca é, a rigor, escrito ou preconcebido no início do processo; os textos e as formas são desenvolvidos progressivamente. Discussões, pesquisas e leituras são, desse modo, essenciais no processo. Outro aspecto importante, complementar a esse, consiste na criação de *atos* (ato ou ação) que os performers apresentam diariamente uns para os outros. O *ato* combina a pura presença com a atuação complexa desde o início do projeto e garante a incorporação de ideias e temas – enquanto alguns coletivos trabalham principalmente ao redor de uma mesa até a última semana do processo. Ao lidar constantemente com aqueles dois aspectos da criação e concepção do espetáculo enquanto tentam, ao mesmo tempo, representá-la, os performers são autores e praticantes teatrais responsáveis pelo processo como um todo, nunca abandonando totalmente seu distanciamento crítico com relação ao que estão realizando, pensando e imaginando. Isso resulta em uma maneira peculiar de estar no palco, *a meio caminho entre*, por um lado, o envolvimento físico e emocional e, por outro, o distanciamento crítico e até mesmo irônico. Os *atos* têm duração variável, de um a quinze minutos; podem ser visuais ou baseados em música ou texto; podem exigir instalação cenográfica ou efeitos técnicos, ou apenas consistir em uma leitura, porquanto o *Warme Winkel* explore todos os estilos e formas. Os *atos* são, às vezes, discutidos previamente e decididos coletivamente; outras vezes, eles são apenas imaginados por um dos membros do grupo, que, então, surpreende os outros com o seu ato. Nesse exemplo, eles podem ser realizados por um dos dois performers, às vezes, por ambos e, outras vezes, no meu caso, comigo como assistente no processo, experimentando algumas das suas proposições caso um terceiro performer se fizesse necessário.

Um *ato* é um tipo de *happening* particular que é preparado, mas não ensaiado, realizado apenas uma vez e mostrado às poucas

peças presentes naquele momento. Todo o processo pode, portanto, ser visto como uma série de *happenings* únicos e originais, a maior parte dos quais nunca é reproduzida posteriormente. No fim, alguns deles são combinados e transformados na montagem final que será apresentada ao público. Um arquivo vivo de criação é constituído nesse período, pois cada *ato* recebe um título escrito em uma folha de papel que é pendurada nas paredes da sala de ensaio, de forma que todos possam consultá-la e modificá-la.

Durante a montagem, que ocorre nas últimas duas semanas do processo, esses papéis são fisicamente manipulados e classificados para que se possa visualizar a possível estrutura do espetáculo por vir, quando alguns materiais são descartados e outros escolhidos. Nesse momento, os performers decidem quais elementos serão mostrados ou não para o público, em que ordem e em que ritmo, estilo e nível de energia. Nessa fase, eles são ajudados pelo *eind-regisseur*⁹, nesse caso, Marien Jongewaard. Ele aponta os elementos fracos de um ponto de vista externo e ajuda a encontrar a forma apropriada para o espetáculo final, baseado nos materiais montados e criados de antemão pelos performers. Com a intervenção desse terceiro olhar, Weemhoff e Rietveld tornam-se mais plenamente *spelers* (atores), colocando toda sua energia no palco, na medida em que delegam algumas escolhas composicionais a outra pessoa.

No entanto, essa qualidade de estar no palco permanece fortemente enraizada até mesmo no momento do espetáculo, em que os performers parecem estar apresentando sua proposição mais do que a representando. Esse distanciamento ligeiramente crítico faz parte de um estilo de atuação fortemente radicado no aqui e agora, no qual o processo parece continuar desenvolvendo-se diante do público e no qual as coisas ainda podem, ao menos virtualmente, mudar. Nesse caso, os atores estão manipulando símbolos e códigos teatrais. Em outras palavras, eles estão *showing-acting*, para usar o vocabulário criado por Richard Schechner, que define a performance como o ato de *showing-doing* (Schechner, 2006, p. 22). Segundo essa definição, o performer não apenas atua e realiza uma ação diante da plateia, mas enfatiza o processo por trás dessa ação, expõe os impulsos e motivos da ação, na realidade, apresentando a si mesmo como um performer executando-a.

O Continuum Peça-Processo

Desde a primeira pesquisa no Black Mountain College, a arte da performance desenvolveu uma concepção de arte na qual a ênfase é colocada mais no processo do que no resultado espetacular ou plástico; pintores, músicos e artistas visuais começaram a se expor enquanto criavam seus trabalhos. Eles defendem uma filosofia na qual o *como* é mais importante do que as qualidades formais do produto final¹⁰. O *Warme Winkel* integra esse princípio ao mostrar o processo do fazer teatral, ao invés de absorvê-lo em uma situação fictícia ou em um ambiente imersivo. Um claro sinal dessa indefinição dos limites entre processo e objeto artístico aparece nas paredes do *bunker* do Vondelpark, onde os papéis dos atos ainda estão pendurados e permanecem lá durante os espetáculos. Esse vestígio físico dos ensaios conecta os diferentes momentos do processo performativo como um todo: os atos, a montagem e a apresentação pública.



Imagem 1 – Vincent Rietveld e Ward Weemhoff. Lendo um livro: a pesquisa levada da mesa de ensaios para o público. De *Warme Winkel*, Amsterdã, abril de 2011. © Sophie Knijff

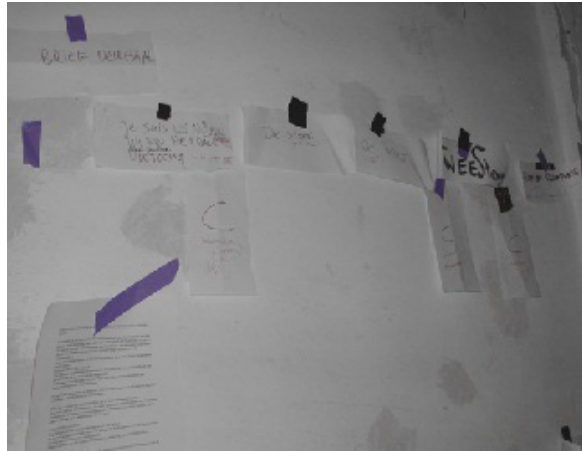


Imagem 2 – Os atos na parede do *bunker*. De Warme Winkel, abril de 2011. © Esther Gouarné

Livros usados durante os ensaios também são levados para o palco, às vezes, lidos em voz alta e mostrados para o público. Eles podem funcionar como um convite para participar da pesquisa e para que nós mesmos comecemos a lê-los. Eles introduzem o espectador às próprias fontes de inspiração para além do espetáculo em si, que são reveladas como momentos específicos de uma pesquisa literária, histórica, filosófica e existencial mais longa, aqui relacionada no âmbito de uma forma específica que não termina e nem precisa concluir essa pesquisa. Esse é o primeiro *continuum* performativo que caracteriza as performances teatrais do Warme Winkel.

O Continuum Tempo-Espaço

O segundo *continuum* performativo consiste em uma linearidade espaço-temporal que insere o espetáculo em um contexto maior. O uso de um local específico ajuda a inserir a própria representação no círculo mais abrangente da performance, compreendida por Schechner como:

[...] toda uma constelação de eventos, a maioria dos quais passam despercebidos, que acontece tanto nos performers quanto no público desde o momento em que o primeiro espectador entra na área da performance – o recinto do teatro – até o momento em que o último espectador vai embora (Schechner, 1973, p. 8).

Sua definição ecoa no surgimento do que ele chama de teatro de intervenção na década de 1970, no qual baseia sua análise e sua teoria da performance¹¹. Ao considerar que, de fato, eles passam despercebidos no que Schechner chama de “teatro ortodoxo” – baseados principalmente no uso do texto de forma tradicional e ocorrendo

em locais oficiais, esses eventos são apresentados explicitamente pelos performers e organizadores em um contexto *site-specific* e de performance de intervenção. Isso pode explicar por que razão o teatro *site-specific* é um fenômeno significativamente disseminado na Holanda desde a década de 1970, influenciado primeiro por grupos norte-americanos que se apresentaram no Mickery, um lugar onde as relações entre espectadores e performers eram constantemente postas à prova e cujo ambiente sempre era experienciado como parte do evento performativo. Posteriormente, grupos experimentais como o Hollandia (criado por Johan Simons e Paul Koek) usavam fábricas, espaços industriais, urbanos e naturais, além de uma miríade de festivais¹² que foram criados por todo o país, especializados em uma programação com formas *site-specific*. O *Warme Winkel* perpetuou essa tradição desde o início, trabalhando em museus, fazendas, centros culturais etc. Weemhoff e Rietveld usam o *bunker* tanto como cenário histórico quanto como um ambiente no qual a performance pode ser compartilhada e vivida, acentuando sua qualidade como evento vivo e interativo: como apontado por Erika Fischer-Lichte, desde a década de 1960: “A presença corporal dos atores e espectadores possibilita e constitui a performance” (p. 41). A estética e as ferramentas teóricas que ela promove para analisar esse tipo de teatro baseia-se nessa experiência liminal no cerne de cada performance. Quando compram seus ingressos, os espectadores não sabem o local exato em que o espetáculo irá acontecer, ao invés disso, eles recebem uma data e local no Vondelpark, onde um membro da equipe os recebe e os leva até o *bunker*. Esse procedimento gera mistério a respeito do local, o que pode provocar certa cumplicidade entre os membros do público, moldando deliberadamente a ambientação da performance. Os limites entre início e fim são, desse modo, confundidos: o evento já se inicia quando as pessoas adquirem os ingressos e na própria noite ele já começa nessa reunião incomum debaixo de uma ponte. O espetáculo é integrado a um *continuum* entre o que ocorreu antes e depois dele. No final, a linha de tempo da performance é novamente confundida com a vida extrateatral com a colocação de uma mesa e cervejas, de modo que espectadores e performers possam beber e conversar. As discussões e debates podem se desenvolver sobre assuntos trazidos à tona pelo espetáculo, entre outros, e isso reforça a possibilidade virtual da participação do público na pesquisa performativa. O espetáculo teatral, portanto, não é abruptamente cortado

da temporalidade da própria vida, esse espaço-tempo “impuro” que Schechner posicionou na extrema esquerda do seu espectro performativo para abarcar a ideia de performance de intervenção (1968, p. 42); a proposta artística está situada no outro extremo, à direita, como “puro” espaço-tempo. Mas nessa performance de intervenção, o espetáculo, sem dúvida, não está radicalmente separado de outro tipo de evento performativo, como a discussão política que poderia acontecer em uma sociedade literária secreta.

O uso de um local específico como o *bunker* e a *mise-en-scène* em torno dele ajuda a integrar os aspectos periféricos da performance com a proposta e cria o cenário apropriado para um evento performativo global mais do que a mera apresentação de um espetáculo teatral. Dentro do próprio espetáculo, a estética performativa produz imagens distantes e críticas que desconstruem representações preconcebidas. Agora iremos nos concentrar em um exemplo de imagem bélica, que ilustra a predominância do aqui e agora da realidade da apresentação sobre a realidade das imagens permanentes, autônomas e completas.

O Exemplo das Imagens Bélicas

Ao considerar que a guerra está claramente colocada no cerne do processo criativo como um todo e usada como material tanto histórico quanto literário, ela desaparece lentamente no tempo da montagem quando os performers escolhem simplificar as cenas, excluindo todos os adereços supérfluos e todos os modos de atuação demasiadamente exagerados, espetaculares ou grotescos. *Lieutenantenduetten* é mais minimalista do que os espetáculos anteriores do *Warme Winkel*, que eram normalmente mais barrocos, e vai para além na reapropriação do *códex* da performance. Ele não é usado aqui como uma referência explícita mostrada e reconstituída de forma humorística, como acontecia em trabalhos anteriores, mas profundamente baseado na estética, e isso ajuda os performers a posicionarem-se contra o processamento de imagens normalmente realizado pela mídia e o tratamento dado por ela às imagens de guerra em particular.

Em primeiro lugar, a guerra é aqui caracterizada por sua ausência nos dois primeiros terços do espetáculo, nos quais dois performers estão vestidos com roupas contemporâneas urbanas e fundamentalmente estabelecem contato visual com o público, claramente aguardando que algo aconteça, exaustos e nervosos. Desse modo, eles estabelecem o código da performance, que acontece no

aqui e agora, em tempo real, para o público reunido naquela noite específica no *bunker* – cerca de cinquenta pessoas. Então eles evocam figuras representativas de minorias históricas e políticas: a mulher, o negro, o artista, usando símbolos tais como um vestido de noiva e maquiagem negra (ver Imagem 3).



Imagem 3 – Vincent Rietveld e Ward Weemhoff. Atuando com arquétipos e símbolos a certa distância: *showing-acting* A Mulher com um vestido de noiva e batom vermelho. De Warme Winkel, abril de 2011, Amsterdã. © Sophie Knijff.

Esse início indica outra linha referencial por trás da performance: Rietveld e Weemhoff estão aqui para fazer um autorretrato metafórico do artista contemporâneo, usando essa figura, assim como a do tenente, para evocar seus próprios sentimentos a respeito das recentes mudanças políticas e econômicas que afetam seu trabalho e status. Não há nenhum soldado no início, o que é ainda mais surpreendente, já que isso é anunciado no próprio título: um dueto de tenentes. Assim, a guerra aparece como uma metáfora para designar as decisões políticas e econômicas que ameaçam o mundo artístico na Holanda – e na Europa. Esse autorretrato bem-humorado joga com o clichê do artista romântico, incompreendido e isolado em um mundo violento e caótico que ele tenta salvar – ao perpetuar e transmitir formas artísticas, e do qual tenta escapar – escondendo-se nos subterrâneos. O assunto é abordado de forma séria e irônica: os performers revelam nostalgia por uma cultura do passado, mas também denunciam o isolamento do artista em um pequeno círculo elitista, além de abordar a necessidade de abrir-se e enfrentar os problemas em jogo no mundo.

A performance acontece fora da guerra, longe do campo de batalha, mas os bombardeios e as explosões podem interrompê-la a qualquer momento. O local específico cria um ambiente que não pode deixar de evocar isso e tudo se torna muito significativo nesse contexto: as paredes tremem toda vez que um bonde passa e os performers movimentam-se e falam com extrema lentidão, com cuidado, e em baixa intensidade, como se estivessem se refugiando de uma ameaça externa. A sugestão prevalece, portanto, sobre a representação, e os performers dependem totalmente do espaço real do *bunker*, com suas raízes históricas e atmosfera peculiar, e dos acontecimentos reais, como, por exemplo, aqueles ligados ao sistema de transporte público, ao invés de adicionar camadas de significado, interpretação e mimeses.

O código performativo básico – espaço real/tempo real/ação real – toma conta da representação teatral da guerra nesse espetáculo. Além disso, desse modo, o *Warme Winkel* produz uma performance sugestiva ao enfatizar a tentativa dos artistas de representar a guerra ao invés de produzir imagens de guerra, e isso constantemente traz o material à memória do público, assim como à estrutura prática e técnica na qual essa tentativa ocorre. Esse é um tempo e um espaço nos quais imagens de guerra estão onipresentes *por meio* de telas e papéis, mas nos quais os verdadeiros epicentros estão localizados a uma distância segura, em uma realidade temporal/espacial estrangeira e distante, a muitos quilômetros de distância e/ou décadas atrás.



Imagem 4 – A coreografia da guerra: minimalismo, humor, discrepância. De Warme Winkel, Amsterdã, abril de 2011 © Sophie Knijff.

Então, quando os dois performers finalmente mudam de roupa para começar a brincar de soldado, inserindo naquele momento uma representação verdadeira dessa realidade tácita e não vista, ambos fogem das representações realistas e hipertrofiadas ao executar uma coreografia muito abstrata que se sobrepõe ao código das marchas. Em um primeiro momento, ela é acompanhada por uma trilha sonora antiquada de banda militar e, então, por *This is the End*, do *The Doors*, uma canção emblemática e intrinsecamente ligada às imagens de guerra desde o sucesso de *Apocalypse Now*, de Coppola. O Warne Winkel mistura referências e símbolos fortemente enraizados na sensibilidade pós-moderna e facilmente reconhecíveis, porém distanciados do seu contexto original. Esse processo adiciona intervalos, distorções e distância a esses símbolos e reflete sobre os mecanismos da própria representação, sem tomar qualquer imagem como fato estabelecido. E os performers o fazem mantendo sua autoconfiança durante a atuação, sem nunca perder sua identidade como trabalhadores que jogam com aquelas representações na estrutura performativa do acontecimento teatral compartilhado com o público.

Enquanto a operação midiática consiste exatamente em mostrar aos (tel)espectadores uma imagem desconectada de seu contexto, distanciada do *continuum* duplo que mencionamos acima e que caracteriza a performance histórica: aquela que diz respeito ao processo criativo e ao ambiente do espaço-tempo; nesse contexto, a guerra torna-se um pano de fundo sugerido e implícito que escapa à representação, onipresente, mas resistindo à sua própria redução a imagens, e todas as imagens mostradas são conscientemente expostas como imperfeitas e necessariamente incompletas. A performance do Warne Winkel não reflete diretamente os mecanismos da imagem midiática pela integração de técnicas digitais e cinematográficas virtuosísticas na sua proposta – telas, vídeos, avatares etc. – nem pela competição teatral com a sua virtuosidade, que é outra tendência comum no teatro pós-moderno. Ao invés disso, eles escolhem uma abordagem radicalmente diferente ao reduzir a imagem à escala do *hic et nunc* performativo. Desse modo, eles implicitamente opõem as imagens produzidas pela performance àquelas transmitidas pela mídia e expõem o que Marie-José Mondzain define como a falha fundamental localizada no centro de cada “imagem”, às quais ela opõe a chamada plenitude das “visibilidades¹³” (2003, p. 10).

Para Sair da Representação: rumo a um último *happening*

Lieutenantenduetten expõe os mecanismos do fazer teatral colaborativo e insere a representação teatral na experiência do *hit et nunc* do evento coletivo, desse modo, defende um tipo de performance que alimenta o debate social e cultural. Nessa forma frágil e intimista, os performers realmente convidam o público a experimentar um evento separado do cotidiano, no qual uma comunidade pode reunir-se para ouvir poesia, ver reproduções ruins de pinturas famosas e, acima de tudo, experimentar o fato de estarem juntos. Esse sentimento de estar junto é o que salienta o *hit et nunc* performativo e o evento *site-specific*; ele também é acentuado quando a performance é mostrada como um processo e não como objeto.

Nesse exemplo, a lógica teatral fracassa em sua tentativa de mostrar as realidades da guerra e imagens de guerra, deixando-as deliberadamente incompletas e inacabadas. A cena final configura uma verdadeira fuga da representação teatral, completando a indefinição dos limites entre temporalidade ficcional, passada e presente, entre atuar e ser, entre fingir e fazer, entre performer e espectador, e, por último, mas não menos importante, entre arte e mercado.

De fato, quando Rietveld e Weemhoff voltam para se curvar, eles distorcem essa convenção – atuando novamente com rituais e códigos teatrais, transformando o ato em um último jogo de representação quando começam a pedir dinheiro para a plateia. A performance é baseada na participação gratuita, já que as pessoas não pagam no momento em que adquirem seus ingressos. Ao final, eles precisam decidir e perguntar-se sobre o valor da arte, depois de terem participado dessa experiência na qual dois performers tentam salvar os *chefs d'oeuvre* artísticos da total aniquilação, lutando por um modo humanista de se debater ideias e valores.

O efeito performativo dessa interação é real e ainda mais concreto, pois as pessoas realmente reagem falando, rindo e, é claro, pagando. Essa cena pode ser vista como um *happening* no sentido de que ela é sempre única e compartilhada por indivíduos presentes naquele momento, mudando de acordo com o número de espectadores, seu estado de espírito, assim como o dos performers, e fazendo com que a força predominante do aqui e agora retorne de forma plena. Ela também tem um efeito performativo, aqui compreendido no sentido austiniano¹⁴ (Austin, 1962): ela transforma a realidade,

privando a conta bancária do espectador de algo que vai para a conta do coletivo, mas, ao mesmo tempo, devolvendo ao público sua opinião própria e poder de escolha. O espectador não é considerado um consumidor passivo de arte, mas um participante ativo no debate cultural e social: isso acaba por explicitar o “poder transformador” do acontecimento performativo que Fischer-Lichte (2005) aponta como uma forma artística fundamentalmente interativa, na qual a materialidade e a semioticidade andam lado a lado, e na qual, como Fischer-Lichte coloca: “Essas mudanças fazem a distinção tradicional entre a estética do trabalho, a produção e a recepção, como três categorias heurísticas, parecer questionável e, até mesmo, obsoleta” (2005, p. 19).

A performance como um todo, como já vimos, contribui para manter a distância do espectador de todas as representações e imagens para dar espaço para que ele as interprete e questione ativamente, para julgar e analisar o processo à sua frente, como também as questões econômicas, políticas e culturais mais amplas que estão em jogo. Os performers levam essa lógica ao extremo nesse toque final: “[...] a performance artística abre a possibilidade para os participantes de experimentar uma metamorfose” (Fischer-Lichte, 2005, p. 23). A cena também evidencia as metáforas e símbolos expostos durante toda a performance reenforcando a situação real dos dois performers, Weemhoff e Rietveld, que então falam em seu próprio nome, como dois membros de um coletivo *vlakke vloer* holandês, no contexto da crise econômica europeia e dos cortes drásticos no orçamento do setor cultural. O valor da arte é aqui substituído no cerne da proposta performativa, do mesmo modo que a arte da performance foi concebida exatamente para resistir à lógica do mercado e livrar-se das instituições culturais. A posição dos dois artistas aqui é tendenciosa, seu discurso oscila entre rebelião e ironia, já que eles próprios estão totalmente integrados ao sistema atual, sobretudo pelo fato de que eles ainda pertencem a um dos únicos grupos *vlakke vloer* subsidiados em 2012.

O romantismo e o humanismo irrigam a performance do início ao fim, mas, ao final, são ironicamente projetados como mitologias obsoletas. Eles não podem ser a resposta aos conflitos e desentendimentos em um mundo globalizado como o nosso. Encerrar-se em um pequeno espaço reservado e ali celebrar os últimos fragmentos

de uma sensibilidade do passado parece anacrônico: os artistas se envolvem mais explicitamente e abordam as questões atuais no seu último *happening*.

A retórica liberal-capitalista é distorcida e desviada por esse discurso paródico e muito sério de autolegitimação, enquanto os chamados artistas românticos revelam suas habilidades como agentes de *marketing*, plenamente conscientes de sua própria inscrição no sistema atual: o tempo do idealismo e da utopia acabou – isso é o que eles parecem nos dizer, com sua mistura de cinismo e nostalgia. Mas, ao fazê-lo, eles também denunciam as categorizações fáceis entre vítimas e algozes, inocentes e culpados e nos lembram que todos são parte de um sistema global. Mais uma vez, o vocabulário performativo contribui para confundir as muito claras e nítidas barreiras entre seriedade e humor, assim como entre a arte politicamente engajada e os fenômenos de mercado.

Desse modo, a performance oscila entre duas lógicas: idealismo e cinismo, ingenuidade e ironia, ou, em outras palavras, entre modernismo – como o tempo das grandes narrativas, mitos e sistemas utópicos – e o pós-modernismo – como uma época de fragmentação, dissolução do sentido e ironia. Os performers tentam reconectar-se com ideais artísticos e políticos semelhantes aos dos românticos do século XIX e, mais próximas de nós, as vanguardas do século XX, já que ambos os movimentos acreditavam muito no poder do artista para mudar o mundo. Mas, ao mesmo tempo, eles estão profundamente enraizados na desilusão e no cinismo pós-modernos. Essa última cena questiona todas as representações anteriores, ou seja, a fé em valores e formas artísticas humanistas, as mitologias românticas e o espírito rebelde da arte da performance de vanguarda. Não para renunciá-los, mas para reinseri-los no contexto contemporâneo: como poderiam esses valores sobreviver em um mundo no qual os inimigos óbvios estão espalhados de forma tão abrangente ao nosso redor e entre nós, e como poderíamos inventar novos valores capazes de resistir à virtualização de conflitos, transferências financeiras e relações humanas?

Performance como Resistência

Os métodos, o vocabulário e a estética do *Warme Winkel* são caracterizados pela mistura de referências herdadas de tendências



distintas na história da arte, especialmente da arte da performance. Eles não reencenam os *happenings* da vanguarda e não fingem que estão revivendo o espírito da década de 1970, mas eles se referem a esses de um modo ambivalente, entre homenagem respeitosa, despedida nostálgica e crítica bem-humorada. Acima de tudo, eles inventam uma forma de atuação performativa que é espontânea, física e mentalmente atraente, e completamente iconoclasta. Eu mostrei como os limites entre duas lógicas, a presença não-matricial da performance e a representação de papéis altamente matricial¹⁵ do teatro, são borrados em *Lieutenantenduetten*. Esse constante borramento instala uma discrepância dentro de cada cena e figura e caracteriza uma performance que não desiste da representação e da criação de imagens, mas as manipula cuidadosamente. Essa performance paradoxal encarna uma atitude de resistência à banalização, por um lado, das imagens e notícias violentas e, por outro lado, das decisões econômicas e políticas violentas, mas com uma distância pós-moderna que evita que ela revele uma visão única da arte e/ou da sociedade.

Notas

¹ Este artigo resulta de uma comunicação feita durante a conferência da International Federation for Theater Research (IFTR), no grupo de trabalho *Processus Créatifs*, dirigido por Josette Féral e Sophie Proust.

² O grupo teatral De Warme Winkel (A Loja Quente) é um coletivo de atores formado por Mara van Vlijmen, Jeroen De Man, Vincent Rietveld e Ward Weemhoff, com Jantien Ploij como produtora. Ele foi criado em 2002 depois que os três primeiros membros se formaram na Maastricht Academy of Drama. Weemhoff juntou-se ao grupo em 2010 depois de se formar no Antwerp Conservatorium. Eles se especializaram em criações *site-specific* e históricas, especialmente no *Austrian Cycle*, uma série de cinco peças que foram montadas entre 2004 e 2009 sobre grandes artistas e escritores do *fin-de-siècle* vienense. Disponível em: <<http://www.warmewinkel.nl>>.

³ O *vlakke vloer* holandês designa uma família teatral que compreende grupos pequenos e médios, com um núcleo artístico e administrativo fixo, reconhecida no setor cultural e especializada em salas de teatro pequenas ou alternativas e, também, em locais específicos. Seus trabalhos se inserem entre as grandes instituições e os grupos amadores. Essa tendência tem se desenvolvido desde a década de 1970 e, também, está ligada à expansão dos coletivos de atores e artistas. *Maatschappij Discordia*, criado por Jan Joris Lamers e Mathias de Koning, é um dos mais importantes pioneiros nessa tendência ainda hoje em atividade, e foi o iniciador de um novo modo de trabalho teatral colaborativo no qual o ator é considerado um intermediário direto entre o texto e o público.

⁴ Tais como Felix Meritis, Frascati e de Brakke Grond em Amsterdã, o Toneelschuur em Arnhem, e o Kikker em Utrecht, os quais tiveram um importante papel na produção e programação de grupos jovens.

⁵ O Mickery foi criado em 1965 por Ritsart ten Cate em uma antiga fazenda em Lonersloot. Ele rapidamente adquiriu reputação internacional e introduziu muitos grupos experimentais norte-americanos na Europa no seu festival anual – por exemplo, La MaMa, Living Theater, Bread and Puppet, Wooster Group e muitos outros. Ele é subvencionado desde 1969; transferiu-se para Amsterdã em 1972, contribuindo para o desenvolvimento de novas formas de teatro colaborativo e *site-specific*, trabalhando nos limites entre gêneros, estilos, disciplinas e culturas.

⁶ Ver, por exemplo, o trabalho de Gerardjan Rijnders: ator, escritor e diretor que desenvolveu técnicas de montagem enquanto dirigia o Toneelgroep Amsterdam, tornando-se assim reconhecido nacional e internacionalmente.

⁷ Jongewaard é diretor do Nieuw West, grupo fundado em 1980 com o escritor Rob de Graf e o ator Dik Boutkan depois que se formou no departamento de mímica em Amsterdã. Esse é um coletivo com influências *punk* e anarquistas que inventou um teatro muito performático, provocativo e politicamente envolvido: <<http://www.nieuwwest.nl>>.

⁸ Em setembro de 2010, um corte de 25% no orçamento foi anunciado no setor cultural, promovido pela coligação centro-direita. Como resultado, na distribuição FPK de 2012, mais da metade das subvenções foram negadas e muitos grupos, festivais e locais terminaram

ou reduziram suas atividades – entre eles, Discordia, 't Barre Land, O.T., importantes pioneiros na década de 1980.

⁹ Literalmente compreendido como o diretor final, o *eind-regisseur* é uma figura comum em muitos coletivos ou trabalhos colaborativos na Bélgica e na Holanda desde a década de 1970. Sua função exata e grau de envolvimento variam de um projeto a outro. Ele/ela pode ser um membro do grupo ou convidado pelos performers.

¹⁰ Para uma abordagem resumida do assunto, ver Goldberg (2001).

¹¹ Ele ainda estava trabalhando com o Performance Group criado em 1967 com Liz LeCompte, que era um local de importantes experimentações na área.

¹² Entre os quais estão Oerol, Over Het Ij, Caravane, na Holanda; e Theater aan Zee, na Bélgica, são os maiores.

¹³ Ela utiliza essa palavra para lidar com o fluxo saturado de imagens fílmicas, fotográficas e digitais que tende a apagar as brechas que faltam na nossa relação com o visível ao fingir que o capturamos e compreendemos totalmente.

¹⁴ A teoria de Austin sobre a performatividade consiste em reconhecer o poder ativo das palavras enunciadas, capazes de transformar a realidade enquanto são pronunciadas. Aqui, uso a ideia de performatividade para expressar o impacto que o discurso ou ação artística pode ter sobre a realidade não-artística ao seu redor.

¹⁵ Termo utilizado de acordo com a definição e posição na escala de atuação de Michael Kirby.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **How to do Things with Words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

DOLAN, Jill. **Utopia in Performance**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance**. London: Routledge, 2004.

GOLDBERG, Rose-Lee. **Performance Art**, from futurism to the present. London: Thames & Hudson, 2001.

KRANS, Anja. **Vertraagd Effect**. Amsterdam: TIN, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Post-dramatique**. Paris: L'Arche, 2004.

KIRBY, Michael. **A Formalist Theatre**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

KIRBY, Michael. **Happenings**. New York: Dutton, 1965.

MONDZAIN, Marie-José. **Le Commerce des Regards**. Paris: Le Seuil Editions, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**, an introduction. New York and London: Routledge, 2006.



SCHECHNER, Richard. Six axioms. **The Drama Review**. New York, v. 12, n. 3, p. 41-64, primavera 1968.

SCHECHNER, Richard. Drama, Script, Theatre, and Performance. **The Drama Review**, New York, v. 17, n. 3, p. 5-36, set. 1973.

WARME WINKEL. Disponível em: <<http://www.warmewinkel.nl>>. Acesso em: 10 out. 2013.

NIEUW WEST. Disponível em: <<http://www.nieuwest.nl>>. Acesso em: 10 out. 2013.

Esther Gouarné é performer e teórica. Atualmente é doutoranda na Université Paris X, na França, sob orientação de Christian Biet e cotutela na Vrije Universiteit Brussels, na Bélgica, sob orientação de Karel Vanhaesebrouck.

E-mail: esther.gouarne@gmail.com

Traduzido do original em inglês por Martin Heuser e revisado por Marcelo de Andrade Pereira. O original encontra-se publicado neste mesmo número da revista.

Recebido em 09 de agosto de 2013

Aceito em 13 de outubro de 2013