

a cena no
regime estético

EXCURSÕES
& EXCURSÕES

Edélcio
Mostaço

Edélcio Mostaço

INCURSÕES & EXCURSÕES

a cena no regime estético

teatro do pequeno gesto

Ficha Técnica

2018 © Edélcio Mostaço

CONSELHO EDITORIAL

Ana Kfouri

Ângela Leite Lopes

Antonio Guedes

Edélcio Mostaço

Silvana Garcia

Walter Lima Torres

EDITORA RESPONSÁVEL

Fátima Saadi

REVISÃO DE TEXTOS

Denize Gonzaga

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Mayara Závoli

Edições Virtuais Teatro do Pequeno Gesto

www.pequenogesto.com.br

M915i Mostaço, Edélcio

Incursões e excursões: a cena no regime estético / Edélcio Mostaço; editora responsável Fátima Saadi; Revisão de textos Denize Gonzaga; Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica Mayara Závoli. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

336 p. : il. 23 cm

Bibliografia: p. 321-333

Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br>>

ISBN: 978-85-54943-01-1

1. Arte - estética. 2. Performance (Arte). 3. Teatro - História. 4. Teatro brasileiro. I. Saadi, Fátima. II. Gonzaga, Denize. III. Závoli, Mayara. IV. Título.

CDD: 701.17 - 20. ed.



*O sujeito percipiente é lábil,
o objeto percebido é hábil.*

Patrice Pavis

Esse livro é dedicado à memória
de Antônio Edson Cadengue

SUMÁRIO

06	Prefácio
11	Palavras iniciais
15	1. Performance, performatividade, performativo
72	2. Fazer o mundo, performar o espaço
83	3. Teatro, o ato e o fato estético
100	4. Para uma história cultural do teatro
120	5. Hélio, o sol do novo mundo
152	6. Aporias de uma cena emergente
181	7. Gilles CsO
200	8. Peter Szondi e a regressão
236	9. Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação
267	10. A cena e o espectador em jogo
282	CENAS DE GUERRA
283	Pommerat: potência e presença
294	<i>Kassandra</i>
303	Cabras, um espaço para o devir
310	Longe dos olhos, perto do coração

Emancipações do teatro

Daniele Ávila Small

Os textos reunidos em *Incursões e Excursões – a cena no regime estético* apresentam uma generosa extensão de conhecimento, reflexão e experiência. O gesto mesmo de reunir escritos publicados em diferentes momentos e lugares, colocando-os ao lado de textos inéditos, outros revisados e ampliados, é um presente. Lê-los juntos, em sequência, nos proporciona um encontro privilegiado com Edélcio Mostaço. Encontramos aqui uma constelação de suas questões, determinantes para a reflexão sobre a prática e a teoria do teatro.

Edélcio tem estado na plateia do teatro brasileiro desde os experimentos tropicalistas do fim dos anos de 1960. Acompanhar cinco décadas de incessantes e vertiginosas transformações da cena deve deixar muito claro, para quem quiser olhar e ver, que o teatro é agora. A era de ouro é o momento presente, enquanto estamos vivos — com o nosso lugar na plateia. Com ou sem

personagens, narrativas lineares ou não, dispositivos rudimentares ou de tecnologia de ponta, na sala de espetáculos, nas ruas, em um presídio, hospital, parque, ônibus ou em um apartamento, teatro é uma coisa com gente dentro. E, portanto, mutante.

Embora os materiais reunidos abordem questões diversas e tenham sido escritos em momentos diferentes, algumas proposições aparecem como nortes. Pontos de partida ou alvos a mirar, essas ideias permanecem nos espaços “entre” da leitura. Há aqui um pensamento sobre a ontologia do teatro. Não é o caso de falar da natureza do teatro, tendo em vista que o próprio autor chama atenção para o fato de que o teatro não é natural. Mas é possível dizer que este conjunto de textos trata das propriedades do teatro: de que estamos falando, quando falamos de teatro? Qual é o campo epistemológico em que nos movemos? Que objeto é este?

Logo de início, destaca-se no livro o trabalho sobre os conceitos de teatralidade e performatividade, que apontam para o espectador como vértice do teatro: a consciência da sua inalienável presença no fenômeno teatral está no núcleo duro da ontologia que aqui vislumbramos. As reflexões se iniciam com um generoso panorama do conceito de performance, partindo dos estudos de Richard Schechner e seus colaboradores, passando pela sociologia, linguística e filosofia, apontando as diferenças e afinidades entre as concepções de performance que estão relacionadas à *performance art* e às que não dizem respeito ao fenômeno artístico. A ideia de teatralidade, por sua vez, vai ser discutida justamente para revelar como ela está, no fim das contas, no olhar do espectador. Além disso, pode-se pensar em uma teatralidade imanente à concepção mesma de espaço — como no caso dos penetráveis e dos parangolés de Hélio Oiticica, como algo que lida (em relação dialógica) com o corpo vibrátil do espectador, não apenas com suas percepções cognitivas.

Como não poderia ser diferente, o conceito de representação é um dos temas abordados. O estudo sobre o *Corpo sem Órgãos*, por exemplo, e o pensamento de Deleuze sobre o teatro nos mostram como a arte pode escapar ao regime da representação. Não à toa, está no título desta compilação a referência ao regime estético das artes: uma polarização entre noções de arte pontua as diversas abordagens do teatro que esta publicação investiga. Ela nos oferece uma crítica à historiografia teatral, tanto brasileira quanto europeia. Edélcio escreve contra a subordinação da historiografia do teatro à concepção textocêntrica, contra a predominância de narrativas que enxergam o texto como cerne do fenômeno teatral — e o drama como paradigma do texto —, deixando de lado o espetáculo ou considerando-o apenas um produto derivado da literatura dramática. Na defesa do espetáculo como foco do pensamento para uma história cultural do teatro, o autor oferece uma arqueologia do textocentrismo, assim como uma apresentação atenciosa do advento da encenação e das vanguardas históricas como fatores da virada epistemológica na direção do espetáculo.

Em muitas ocasiões, ele escreve contra, mesmo quando escreve a favor. Há nos seus textos um certo ímpeto, um *pathos*, uma força de combate, um posicionamento crítico resiliente. Dentre os diversos questionamentos de paradigmas que apresenta, está a reflexão sobre o tônico romântico da dicotomia entre criação e técnica, o que não deixa de ser um escrever contra a crença reinante no teatro brasileiro de que a criação artística é algo “natural” — e contra a separação entre teoria e prática. Pensando a arte como fazer/expressar/conhecer, com base no conceito de *poíesis*, ele nos fala do objeto, do modo e da finalidade do fazer teatral, colocando em jogo o conceito de *mímesis* e sua dimensão de performance.

Um escrito combativo, bastante ampliado para esta publicação, questiona a quase onipresença do livro *Teoria do drama moderno*

na bibliografia da produção teórica brasileira recente, assinalando premissas problemáticas nesse estudo de Szondi, como o entendimento da literatura como forma fixa estável, indiferente às contingências socioculturais, e a abordagem da literatura dramática como instância anterior e superior ao fenômeno cênico.

O teor político do teatro — político no sentido amplo — e a discussão sobre o comum vão aparecer no estudo que debate o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière. Ele trata de algumas noções centrais de seu pensamento, como o regime estético das artes, a partilha do sensível, as ideias de resistência e de dissenso, bem como a emancipação do espectador — no caso, a pressuposição de um espectador antecipado de antemão. A ideia mesma de emancipação é parente do gesto de “escrever contra”. Ela é sempre emancipação de alguma coisa, de alguma situação, condição ou de algum estado. Mas a escrita aqui oferecida não é pessimista nem nostálgica: é uma escrita emancipada da melancolia conservadora da história. A experiência de teatro tem peso, mas não tem pesar.

O livro ainda traz a abordagem de algumas peças, um exercício crítico em que as ideias antes expostas se colocam à prova no contato com a materialidade das obras. Aí vemos como a discussão sobre o político e o comum na contemporaneidade pode ser colocada em jogo, seja na cena do encenador francês Joël Pommerat, ou na censura branca do Governo do Estado de Santa Catarina ao espetáculo *Kassandra*, mostrando o poder do teatro em abalar a ordem da *pólis*. Há também uma reflexão sobre a relação da cena emancipada a respeito de uma montagem da diretora Maria Thais. Nesses textos encontramos a criatividade teórica no exercício do olhar sobre a cena contemporânea em espetáculos tão diferentes entre si que, se pararmos para pensar, é até surpreendente que todos correspondam à ideia de “teatro”.

Após a análise das peças, Edélcio apresenta as ideias de produção de sentido e produção de presença, trazendo uma reflexão de Hans Ulrich Gumbrecht para a cena, organizando um quadro comparativo entre as culturas de sentido e as culturas de presença, quase como um argumento em favor do pensamento do teatro que é mais do time da presença e menos da escola do sentido. Esses conceitos podem ganhar novas equações nessa reflexão sobre as artes. E talvez as respostas sobre a importância das artes, o que faz com que elas sejam (quem sabe mais do que nunca) essenciais, estejam diretamente relacionadas com as políticas do comum que podemos pensar pela leitura desse livro.

O fato de não haver um capítulo conclusivo é o melhor sintoma de uma estrutura saudável. O que lemos aqui é um conjunto de hipóteses, listas, perguntas, mapas, conceitos, exames, sugestões, paradoxos, imagens de uma percepção do teatro como algo que faz parte do mundo. Os textos nos oferecem caminhos possíveis para emancipações — do espetáculo, da historiografia, da teoria, dos gêneros, das categorias, dos artistas, dos discursos, dos espectadores. *Incursões e Excursões — a cena no regime estético* nos faz olhar fixamente para o teatro e ver seu processo incessante de emancipação de si mesmo. Muitas são as definições de teatro e de performance, de teatralidade e de performatividade, de texto e de cena. Todas são válidas, nenhuma é definitiva. A pergunta que sempre temos que nos fazer — caso a caso, peça a peça — é a pergunta que se faz na leitura deste bravo conjunto de textos irmãos. A pergunta sobre o ser/fazer do teatro. Hoje, de novo, aqui e agora, no Brasil do século XXI: o que é, e o que pode vir a ser, mais uma vez, o teatro?

Palavras iniciais

O teatro relevante visto e praticado nos últimos trinta anos, no Brasil e no exterior, conheceu maiores e mais profundas mudanças do que aquelas verificáveis nos cem anos anteriores, desde que a encenação fez seu voo rasante sobre os palcos. Não foram apenas seus elementos constitutivos — texto, atuação, encenação, espaço cênico, espectador etc. — que apresentaram e sofreram abalos radicais, como também, na mesma proporção, a própria noção de representação (de re-apresentação). Por outro lado, vozes insurgentes se fizeram ouvir, saídas da invisibilidade social ou das periferias do capital, anunciando novos temas e enfoques sobre os palcos. De modo que a sensação de ultrapassagem acomete qualquer comentário que tenha mais de uma semana, que dirá alguns poucos anos.

O tempo, efetivamente, parece ser o marcador mais notório a evidenciar tais abalos, mais fluido e fugidio que nunca, surpreendente e

veloz. A era digital tudo engolfou em uma virtualidade destituída de cronologia, memória e hierarquia, algumas das noções que alimentavam, até pouco tempo atrás, referências tidas por estáveis para ajudar o pensamento a se construir e se organizar. A velocidade é diuturnamente aumentada, e uma incalculável avalanche de novas informações disputa espaço para ser incorporada, entrecruzando as duas dimensões em uma única e irreversível configuração que ultrapassou de muito a escala humana.

Se somos os autores dessa nova configuração da cultura, é preciso reconhecer que somos também suas vítimas, pois toda ação gera reação e é impossível escapar a esse movimento massacrante. Motivo pelo qual a representação da figura humana não mais cabe nos limites da cena, ao menos daquela concebida sob padrões que nos foram legados até o último milênio. Dois poderosos atratores parecem ser os móveis centrais desses deslocamentos: a teatralidade e a performatividade, manifestações adjetivas que alcançaram, dadas suas insistências, metamorfoses substantivas, tornando o mundo e a cena coalhados de modos e efeitos os mais diversificados. O que dificulta afirmar o que são eles hoje, coagulados, mas também difusos, em seus atributos.

Se teatralidade e performatividade gozam tal estatuto, é porque o acento artístico mudou, faz algumas décadas, reposicionando a representatividade, em benefício de suas parafilias — instituindo seu fetiche. Que outro não é senão o culto ao específico e ao singular, um parcial desconectado, nascido de um algoritmo que regula suas ocorrências e supervisiona sua visualidade imperante nas telas, de variados tamanhos e qualidades, lógica dominadora e ação atomizante que tudo atrai para seu campo magnético, suas leis, suas figurações, sua lógica onisciente e totalizadora. Uma nova *ratio* que nasce no olho, e não mais no *intellectus*.

Os textos aqui reunidos nasceram sob contingências de ocupações acadêmicas — artigos, capítulos, congressos, aulas e pesquisa —, atendendo a demandas díspares e variados propósitos, mas estão imantados por algumas noções e preocupações que lhe são comuns e adjacentes. Uma delas está nucleada em torno do texto dramático, esse fetiche que há séculos ronda as coxias, sem que seja assumida em definitivo sua condição auxiliar frente à cena. Outro ponto de inflexão está na exploração da performance, seja em seus elementos constituintes, seja como o próprio que infunde a cena — sempre um local de acontecimentos, devires e convivência — entre espaço cênico e público.

Se o político é inerente ao teatro, situado por uns como aquele breve pacto que unifica as duas parcelas da assembleia ali ajuntada, por outros como dimensão estiolada e irrecuperável no âmbito da globalização e da lógica da mercadoria, ele surge aqui por meio de ângulos nem sempre explorados ou perquiridos. Interessa-me onde pode ser infletida a questão do comum — quimera para uns, circunstância para outros — que a cena teatral pode cobrir ou deixar de cobrir. Aurida em Jacques Rancière, tal noção atravessa, como um diagrama, os conceitos centrais que alimentam o material aqui reunido, ora uma investigação sobre Hélio Oiticica, ora sobre a história cultural ou entabulando uma leitura crítica de Peter Szondi. De modo que o leitor, ao fim e ao cabo, aqui encontra incursões sobre as circunstâncias socioculturais cercando o fenômeno teatral contemporâneo, bem como transita por algumas excursões candentes que o levaram a estar onde está — ou pensa que está.

É indispensável agradecer uma série de pessoas que tornaram esse livro possível, a começar pelos editores e organizadores de publicações e eventos onde as primeiras versões da maioria desses textos surgiu. Alunos e colegas me propiciaram uma interlocução viva, alertando para impasses ou elipses nas formulações. Mas quero citar

Antônio Cadengue e Sílvia Fernandes, com quem discuti algumas das questões tratadas, bem como a inestimável e querida Fátima Saadi que, com olhos de lince e agudeza de espírito, impediu que algumas incorreções continuassem presentes. Minha cara Daniele Ávila Small me brindou com um prefácio dos mais carinhosos. Agradeço a todos e todas com o coração cheio de alegria, mas me responsabilizo sozinho pelas opiniões aqui registradas.

Edécio Mostaço

Florianópolis

2018

1 Performance, performatividade, performativo

*Não te dei nem rosto nem lugar
algum que seja propriamente teu,
tampouco um dom que te seja
particular, oh, Adão! Não te fiz nem
celeste, nem terrestre, nem mortal,
nem imortal, a fim de que sejas tu
mesmo, livremente, à maneira de
um hábil escultor, o encarregado de
forjar a tua própria forma.*

Pico della Mirandola, *Oratio de
Hominis Dignitate*

A maior parte dos seres humanos constrói casas, dança, cozinha, assiste a partidas esportivas, estuda, casa ou descasa, faz passeios, conta histórias, caça algum animal — ainda que com tubos de aerossol. Do mesmo modo, desempenha papéis sociais: são pais ou filhos, tias ou avós, cunhados ou sobrinhas, ocupando as mais diversas profissões e atividades dentro das sociedades, conformando vária e densa rede de relações interativas. O que há em comum em tudo isso é a performance.

Noção atual, embora derivada de um antigo verbo inglês¹, passou a maior parte do tempo despercebida enquanto tal, provavelmente em função da quase naturalidade que infunde: *fazer* ou *desempenhar* são hábitos tão entranhados no dia a dia que dificilmente nos damos conta de como os realizamos, segundo quais perspectivas e seguindo que modelos.

Os estudos da performance — conjunto de noções, conceitos e diretivas que estudam as performances — devem a Richard Schechner sua primeira reunião e difusão. Após realizar formação nas universidades de Cornell e Tulane, foi o fundador, em 1967, na cidade de Nova Iorque, do Performing Group, coletivo voltado ao *environmental theatre*, aquele praticado fora das tradicionais salas de espetáculos e mobilizando procedimentos estéticos que visam estreitar as relações entre a vida e o teatro. Ao ingressar como professor na Tisch School of the Arts, vinculada à Universidade de Nova Iorque, ajudou a reformular o Departamento de Drama, que, desde 1980, passou a denominar-se de Estudos da Performance, tornando-se também, em 1986, o editor da revista *The Drama Review*, desde então subintitulada como *revista de estudos da performance*.

A presença de Schechner não parou de crescer em todo o mundo e, pouco a pouco, os estudos da performance foram conquistando novos espaços de aprofundamento e compreensão, sendo um dos mais significativos o de Wallis, sob o comando de Richard Gough, base de difusão europeia desses novos enquadramentos. Os nomes do antropólogo Victor Turner e da professora de estética Bárbara Kirshenblatt-Gimblett contam entre os primeiros colaboradores diretos de Schechner, aos quais se

1 Segundo o Dicionário Houaiss, o substantivo *performance* formou-se com base no verbo inglês *to perform*, registrado pela primeira vez em 1531, de *to perform* “alcançar”, “executar”, e este, no francês antigo *parfourmer* “cumprir, acabar, concluir” e em *former* “formar, dar forma a, criar”, do latim *formāre* “formar, dar forma”.

somaram os de Michael Kirby, Shannon Jackson, Ian Maxwell, Diana Taylor, Peggy Phelan, Ronald J. Pelias e James VanOosting, acrescidos de inúmeros outros nos mais diversos pontos do planeta.²

Here, there and everywhere

Embora repousem sobre bem arquitetado sistema de paradigmas e ostentem mais de uma vintena de conceitos inovadores para tratar das múltiplas realidades abarcadas pelas performances, tais estudos não se constituem, ainda, em disciplina autônoma. Segundo Schechner, entende-se por performance “o ser, o fazer, o mostrar fazendo, o explicar mostrando como se faz”³, o que abarca incontáveis ações e atividades humanas, voltadas para as mais díspares direções e com os mais diversos propósitos. São ações que, entranhadas em cada civilização e nas múltiplas culturas, apresentam entre si infinitas aproximações, assim como exacerbadas diferenças, circunscrevendo tanto a dimensão filosófica quanto a existencial, técnica, lúdica ou pedagógica, séria ou de divertimento, pública ou privada, doméstica ou destinada às massas. É o que ele explica a seguir:

É muito importante distinguir essas categorias uma da outra. “Ser” pode ser ativo ou estático, linear ou circular, expandido ou contraído, material ou espiritual. Ser é uma categoria filosófica que aponta para tudo aquilo que as pessoas tomam como “realidade última”. “Fazer” e “mostrar

2 A expressão “cultural performance” surgiu pela primeira vez na obra do antropólogo norte-americano Milton B. Singer para circunscrever instâncias particulares da organização social, tais como casamentos, festivais religiosos, récitas, espetáculos teatrais, danças, concertos musicais etc. Ver SINGER, Milton Borah. *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

3 SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London/New York: Routledge, 2007, p. 28.

fazendo” são ações. Fazer e mostrar fazendo estão sempre em fluxo, mudando todo o tempo — é a realidade, tal como a percebeu o filósofo pré-socrático grego Heráclito. Ele formulou um aforismo para esse fluxo: “ninguém pisa duas vezes no mesmo rio, nem toca uma substância mortal duas vezes da mesma maneira” (fragmento 41). O quarto termo, “explicar mostrando como se faz”, é um esforço reflexivo para se compreender o mundo da performance e o mundo como performance. Tal compreensão é, usualmente, aquela empreendida pelos críticos e acadêmicos.⁴

A performance, portanto, “marca a identidade, submete o tempo, remodela e adorna o corpo e conta histórias. Performances — nas artes, nos rituais ou na vida cotidiana — são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes agidos’, ações praticadas que as pessoas treinam e buscam”, salienta Schechner⁵, ao insistir sobre as características repetitivas dessas ações ou condutas, em detrimento daquelas fortuitas ou inovadoras, inéditas ou nunca antes empreendidas.

Tal noção de *comportamento restaurado* deriva dos estudos de Erving Goffman dedicados à observação sociológica da sociedade, especialmente ao fundamentarem uma *fachada*, destinada a instituir e mediar as interações efetivadas entre uma pessoa e seus circunstantes, no sentido de propiciar uma influência ou almejar algum efeito sobre eles.⁶ Tais comportamentos são isoláveis, “pedaços” manejáveis de ações, como as tiras de um filme que um diretor cinematográfico pode montar segundo seus critérios, dotando o indivíduo de um repertório deles, podendo usá-los ou empreendê-los sempre que desejado ou necessário, o que pode durar muito (como em rituais e dramatizações

4 Idem, *ibidem*, p. 28.

5 Idem, *ibidem*, p. 28.

6 GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005, p. 23.

sociais) ou pouco (como em gestos, danças ou mantras). Tais ações são empregadas em todas as espécies de desempenhos, do xamanismo ao exorcismo e ao transe, do ritual à dança, do teatro estético aos ritos de iniciação, da psicanálise ao psicodrama e à análise transacional.⁷

Nesse âmbito, o comportamento restaurado remete aos “eus” que cada um alberga dentro de si, com distintas funções, em como esse indivíduo age em diferentes situações ou diante de momentos qualificados, dando resposta às motivações provenientes da vida, em condições íntimas, domésticas ou sociais. Tal apreensão tenta captar as facetas como cada um se representa a si mesmo diante da multiplicidade de situações que enfrenta, o que enfeixa não apenas seus traços de personalidade, como de identidade e conduta, a lhe fornecerem algum substrato de coerência ou continuidade existencial (psíquica, imaginária, existencial, simbólica, cósmica etc.). As diferenças entre como o indivíduo se representa a si mesmo em um sonho, ao voltar a sentir um trauma infantil, ao narrar o que fez ontem ou como se projeta enquanto imagem de futuro, não se afastam das funções sociais do “eu” antes detectadas por Goffman, havendo entre elas tão somente modulações de grau, mas não de natureza.

É por essa razão que os estudos da performance não separam as atividades humanas em camadas ou compartimentos estanques — arte, ritual, cotidiano, política, cerimônia laica ou sacra —, entendendo que tal conjunto de interações cria uma solidariedade totalizante, ensejando interconexões, conflitos, contrapontos e subsidiando a existência dinâmica dos indivíduos. Tais dimensões dificilmente têm suas origens ou inícios claramente discerníveis para cada qual, pois são heranças culturais, longevas, arcaicas, perdidas no tempo, bem como não é sempre que a pessoa sabe explicar como, onde, ou por que aprendeu a fazer as coisas deste ou daquele modo.

7 SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*, cit., p. 107.

Para abarcar essa miríade de aspectos, Schechner propõe um diagrama interativo composto por quatro dimensões: a subjuntiva (dimensão mítica ou ficcional), a que se opõe à indicativa (real ou histórica), havendo duas outras que as atravessam: o passado e o futuro. Assim, o “eu”, ao transitar e sofrer as injunções de uma e outra dessas dimensões, torna seus sucessos ou fracassos interdependentes e vinculados a um amplo quadro de fatores agindo simultaneamente. A noção de *ensaio* é aqui central, indicando as tentativas, as procuras, os esboços, as repetições que estão na base dessas condutas empreendidas.

Ao afirmar o caráter repetitivo da performance, Schechner grifa um contraponto à noção de *performance art*, como ela foi concebida e praticada por uma infinidade de artistas contemporâneos das mais diversas formações e/ou vinculados a movimentos estéticos variados.⁸ Embora reconheça as afinidades entre os dois conceitos — ambos emergiram no cadinho multiforme da contracultura que marcou os anos de 1970 —, as duas acepções galvanizam diferentes abordagens, conformando sentidos diversos.⁹ Enquanto instância artística, a *performance art* não deve ser separada de algumas práticas artísticas bem configuradas que se desenvolveram, quase simultaneamente, em várias partes do mundo, e que possuíam no *happening*, na *action painting*, na *live art*, na arte conceitual e na *body-art* não apenas suas origens, como também seus procedimentos mais relevantes. Ela está interessada, sobretudo, na originalidade da experiência criativa

8 Entre outros, ver GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London/New York: Routledge, 2004. BELL, Elizabeth. *Theories of performance*. London: Sage Publications, 2008. JACKSON, Shannon. *Professing performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

9 SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London/New York: Routledge, 2006, p. 28-51.

quanto ao uso do corpo, na natureza indivisa e voluntária do gesto, na atitude e na conduta do artista em uma situação extracotidiana que visa, primordialmente, desestabilizar tudo aquilo tomado como repetitivo ou corriqueiro, perpetrando um ato inaugural. Inscrita na ordem das percepções, sua ação poética busca a transgressão, a ruptura, o corte — a diferença, enfim —, responsáveis maiores por suas características ontológicas enquanto *gesto original*, saltando fora das repetições, dos ensaios, das restaurações.

Ainda hoje, ao centrar sobre o corpo seu *locus* preferencial, a *performance art* busca seus poderes e avatares, apostando no desejo como motor para transformar aquilo que visa infundir, máquina de guerra capaz de produzir intensidades e aderências. Existem inúmeras contextualizações e definições de *performance art*, de modo que situá-la depende muito da visada que se queira privilegiar. Escolho aqui a de Jorge Glusberg:

é o lugar de reencontro permanente, para quem jamais tomou contato com o que ela experienciava. A performance cria, principalmente, ao resgatar o rejeitado e não ao explorar o desconhecido. Um reencontro com a experiência que o homem médio não pode buscar, dado seu limitado contato com o mágico domínio da arte.¹⁰

Se tais são as perspectivas que separam as duas concepções, é preciso destacar também suas afinidades e seus contatos. Para fazer frente à repetição, a *performance art* com frequência recorre a rituais sociais estabelecidos, aos poderes inerentes ao corpo e suas projeções, à magia e ao primitivismo, àquela zona pouco clara entre o pulsional e a cultura, razão pela qual toma a vida em seus momentos especificamente ritualísticos, como configurados nos estudos da performance, como seu território de ação. Ao fazê-lo, contudo, o *performer* busca

10 GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, cit., p. 103.

infundir relações derrisórias, de zombaria, de transgressão, irônicas ou de desrecalque, de crítica ou desvirtuamento daqueles rituais, empregando estratégias que visam ressaltar sua originalidade enquanto mago semiótico. Mas não se aparta muito das performances em geral; ao contrário, toma-as como ponto de referência para suas operações, o que permite dizer que a *performance art* constitui o lado crítico da performance, sua contraparte intelectualizada e inovadora.¹¹

Com o passar do tempo, outro aspecto da performance veio se configurando, surpreendendo agora o lado oposto da equação: o público. Ele começou a ser estudado e difundido por Paul Zumthor enquanto escuta, em decorrência dos estudos voltados à oralidade por ele empreendidos e que partiram das pioneiras incursões da Escola de Constança ao longo dos anos de 1960 em torno da teoria da recepção.

Para Zumthor, há uma performance da audição e da leitura — e, por extensão, de toda recepção —, instância que nunca estivera antes claramente colocada para os estudos da performance. Os distintos modos em que a audição da literatura oral ou a leitura do texto escrito são performados — sentado, de pé, concentrado, disperso, com ou sem ruído, em movimento ou parado etc. — influem diretamente sobre as relações criadas com aquele texto, infundindo distintas apreensões e prazeres frente ao poético. Atenção especial deve ser creditada aos ritmos corporais do “leitor”, como são eles afetados e/ou alterados em função do modo como o ato de leitura é praticado.

11 Bem documentada pesquisa e incisivas considerações foram efetivas por FISCHER-LICHTE, Erika. *The show and the gaze of theatre: a european perspective*. Iowa: Iowa Press, 2010, em que tal diálogo entre as duas acepções é tomado como um fluxo contínuo. Na mesma direção, ver CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*, cit.

Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de “poética”, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer — ou ele cessa — o texto muda de natureza.¹²

Sem descuidar as intenções e qualidades que marcam a pragmática e suas preocupações com o universo do sentido, Zumthor grifa o papel e a função nela ocupados pela voz, essa instância corporal subjacente a toda palavra, quer se trate de palavra oral ou escrita. Ficam ressaltados, desse modo, os efeitos de dramatização que lhe são subjacentes, donde emerge uma intensa teatralidade adensando as comunicações humanas, fato também diagnosticado por Goffman, ao tratar das representações do eu na vida cotidiana. Parece, assim, fechar-se um circuito de noções: tanto nos fenômenos da comunicação (uso da palavra) quanto nos da cinesiologia (gestos, posturas e deslocamentos intermediando as relações interpessoais), ou nos desempenhos sociais que buscam alguma eficiência (como a dramatização social), a performance emerge como elo comum, denominador que tudo abarca e tudo submete.¹³

12 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000, p. 41.

13 Schechner trabalha com as noções de “eficácia” e “entretenimento” para situar os dois polos distais quando da ocorrência dos fenômenos: “eficácia e entretenimento não são exatamente opostos entre si; formando, ao contrário, dois polos de um *continuum*. A polaridade básica está entre eficácia e entretenimento e não entre ritual e teatro. Ainda que alguém chame uma dada atuação de ‘ritual’ ou de ‘teatro’ isso vai depender, sobretudo, do contexto e da função. Uma performance é chamada de teatro ou ritual em

Percebidas essas grandes linhas que demarcam os estudos da performance e as diversas acepções de que se ocupam, verifiquemos os pressupostos que os sustentam.

Dialogismo intercultural

Como observado, *fazer* ou *desempenhar* ocupam funções primordiais na vida humana, individual e coletiva:

Antes dos estudos da performance, os pensadores do ocidente achavam que sabiam exatamente o que era e o que não era “performance”. Mas, de fato, não existe um limite histórico ou cultural fixável para distinguir o que é ou não é “performance”. Ao longo do tempo novos gêneros foram somados e outros caíram fora. A noção básica é a de que qualquer ação que seja estruturada, apresentada, marcada ou exposta é performance. Muitas delas pertencem a mais de uma categoria ao mesmo tempo. Um jogador de futebol americano, por exemplo, correndo com a bola e apontando

função do local onde se realiza, de quem a realiza e sob que circunstâncias. [...] Nenhuma performance é pura eficácia ou puro entretenimento. A questão é complicada porque alguém pode olhar para performances específicas a partir de diferentes pontos de vista; mudando as perspectivas e as classificações. Por exemplo, um musical da Broadway é entretenimento se alguém se concentra sobre o que ocorre no palco e na sala. Mas se o olhar for expandido e se incluírem os ensaios, a vida atrás do palco antes, durante e após o espetáculo, a função dos papéis nas vidas de cada ator, o dinheiro investido pelos produtores, a chegada do público, a razão de cada um para assistir ao espetáculo, como pagaram as entradas (se individualmente ou através de desconto em folha de pagamento, como integrantes de uma associação etc.), assim como todas essas informações indicam o uso que se está fazendo daquela performance (como entretenimento, como meio de subir na carreira, como caridade etc.). — então, até mesmo o musical da Broadway, é mais que um entretenimento, é também ritual, é economia e um microcosmo da estrutura social”. SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*, cit, p. 208. O teatro — ou a atividade teatral — constitui-se, portanto, no âmbito dos estudos da performance, apenas em uma sua parte, não necessariamente a principal. Tomar as coisas nessa perspectiva implica em mudar de ponto de vista, evidentemente, abandonando, sobretudo, os rastros conceituais de um teatro textocêntrico.

um dedo para o alto depois de um tento convertido está performando uma dança e executando um ritual como parte de seu desempenho profissional enquanto astro popular.¹⁴

Essa intrincada malha de relações conforma o tecido social no qual estamos imersos, uma densa grade de significados, como a entende Geertz, algo comparável à semiosfera proposta por Iuri Lotman ou o dialogismo como verificado por Bakhtin, inextricáveis liames entre signos e signos de signos que infundem e desdobram significados, ao mesmo tempo que impelem as ações a se ligarem umas às outras, engendrando a reciprocidade entre elas e os comportamentos ativos e reativos, conflitivos e em oposição, convergentes ou divergentes.

Instância fundadora para a produção da consciência, o dialogismo enfeixa uma complexa rede de outras noções basais, tais como a de ato, de interdiscurso, de polifonia, de cronotopo e, sobretudo, de heteroglossia, conformando elos e delimitando balizas para a orientação da existência humana.

Para chegar ao conceito de dialogismo, Bakhtin buscou uma ampla rede conceitual entre filósofos, linguistas, psicólogos e demais estudiosos das ciências humanas, dentro de uma metodologia progressiva que, pouco a pouco, foi erigindo sua arquetônica. Tal termo, bastante caro ao autor, implica em apreender a realidade considerando uma construção na qual diferentes elementos, oriundos de instâncias diversas (língua, sentidos, sensações e sentimentos, intenções explícitas ou implícitas, pragmática, ideologia etc.), são convocados para concretizar uma dada configuração da realidade. É preciso lembrar que nunca temos acesso direto ao real, mas que ele se nos torna parcialmente acessível por intermédio da linguagem e dos atos falhos. Amplo, plural, diversívoco e aberto, o dialogismo é uma

14 Idem, *ibidem*, p. 2.

arquitetônica estabelecida em relação ao mundo do sentido. A óbvia estrutura do fenômeno teatral como feixe de diálogos interfaceados já justifica o interesse de tal noção no âmbito de seu estudo.

O que conta, para o dialogismo, são os usos da linguagem e dos atos em interação, e, nesse ponto, sua natureza de enfrentamento e produção enquanto discurso, atravessado pela comunicação, mas igualmente aberto a tudo o que ele gera ou nele se enreda. Nesse caso, a prosa do mundo, aquilo que constitui os discursos midiáticos da cultura e as meganarrativas criadas pelas ciências para circunscrever e dar conta da realidade. A alta dominância dessa prosa expandida é facilmente verificável, pois é porosa e absorve, como esponja, tudo o que a cerca, construindo relações mediatizadas, paródicas, híbridas, paradoxais, em constante migração de ocorrências. De modo que, em um mundo letrado, ela é preponderante em relação ao antigo mundo oral da poesia, impondo-se sobre aqueles formatos. É quando se verifica a heteroglossia, a pluralidade de pontos de vista no diálogo ou o caráter divergente que certos termos ou conceitos nele ocupam, em que amplos debates surgem instituídos em torno de termos diversívocos.¹⁵

Um aspecto singular dos atos, na perspectiva privilegiada por Bakhtin, é a responsabilidade, sua capacidade de responder ao outro, mas que considera também sua responsabilidade enquanto formação da consciência, portanto sua “responsabilidade”.¹⁶ Existem atos únicos, irrepetíveis e outros gerados como atividades regulares, na grande

15 Acrescento que, no âmbito da cultura grega, tal noção surge com o *agon*, o conflito de opiniões e posicionamentos que, no campo retórico e teatral, chegou a forjar uma verdadeira arte da expressão, conhecida como agonística.

16 Neologismo proposto por Adair Sobral para traduzir a palavra russa *otvertsvennost*, empregada por Bakhtin em sua obra *Para uma filosofia do ato* e que articula as duas noções: responsabilidade e responsabilidade.

sequência dos modos de fazer, caracterização esta que não difere, no fundamental, daquela empreendida por Richard Schechner quanto à performance. O ato responsável conjuga, para Bakhtin, sua ação desencadeada sobre o próprio indivíduo, mediante uma negociação entre o mundo dado e o sujeito construído, sujeito que é para-si, mas também é para-o-outro, modo de situá-lo em sua circunstância histórica e, simultaneamente, trans-histórica, capaz de desdobramento reflexivo, projeção e autopercepção. Ao dizer algo, o sujeito sempre o faz para alguém ou na intenção de alguém, o que fornece consistência intencional à forma dialógica da arquitetônica.

O teatro é um dos mais óbvios formatos de uso do dialogismo, não apenas por apresentar uma arquitetônica construída por meio da comunicação intersubjetiva, mas, sobretudo, por derivar do *ato processual* (entre os gregos, os debates públicos travados em torno de uma matéria controversa). O modo dramático e seus diálogos se estruturaram segundo a pragmática e conheceram, ao longo dos tempos, diversos modelos de ação, ditados pelas circunstâncias de cada período histórico. Além dos gêneros canônicos da tragédia e da comédia, também o drama, a farsa, o mistério, o auto, o jogral, o *vaudeville*, a ópera-cômica, a *commedia dell'arte*, entre tantos outros, evidenciam as mutações e diferentes funções do diálogo, concorrendo para tornar o dialogismo uma instância múltipla, variada, aberta às diversas mutações culturais.

Estamos, portanto, no amplo território da representação. Se na Antiguidade podem ser localizados os precursores no que diz respeito às preocupações com ela, o fenômeno não deixou de estar presente ao longo de toda a história do Ocidente como instância decisiva mediando a inteligência da realidade. Após as interpretações renascentistas, clássicas e barrocas, o século XIX iludiu-se com a possibilidade de

uma intelecção objetiva e positiva das representações humanas, conformando uma modernidade segura de si e convicta de seus pressupostos. A globalização e a sociedade de controle, entretantes, obrigaram à revisão de tudo isso.

A consideração do Outro, como destacada por Lacan na década de 1950¹⁷, criando o fantasma de si diante do espelho e a ambígua sensação de divisão entre o *je* e o *moi*, não está distante daquelas especulações de Goffman, nos anos de 1940 e 1950, ao analisar a qualidade das comunicações, objetivas e intersubjetivas, encravadas nas representações do “eu” na vida cotidiana, também elas marcadas pela ocorrência de vazios e contrassentidos. Por intermédio de pesquisas voltadas nas mesmas direções, convém ainda lembrar os estudos pioneiros empreendidos por Gregory Bateson relativos à função do jogo e do divertimento quanto à estruturação mental, bem como as perspectivas abertas por Susanne Langer alusivas às inserções filosóficas e estéticas implicadas nesses processos.¹⁸ Quase ao mesmo tempo, J. L. Austin assentava as bases da pragmática, salientando o que há de performatividade¹⁹ subjacente aos atos da fala, quando a linguagem é empregada enquanto ação ou para designar atos perpetrados (como em contratos, casamentos, rituais, juramentos, batismos, promessas etc.). A emergência do estruturalismo,

17 LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

18 Gregory Bateson empreendeu diversos estudos interligando a antropologia, a psiquiatria e a cibernética, com destaque aqui para a função do jogo e da brincadeira, uma parte de seu livro seminal dedicado ao estudo da mente: *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1972. Susanne Langer voltou-se às implicações filosóficas e estéticas desencadeadas pelo pensamento simbólico, deixando dois títulos memoráveis: *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971; e *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. Para desdobramentos dessas implicações, ver, mais adiante, o capítulo “A cena e o espectador em jogo”.

19 Segundo o Dicionário Houaiss, derivado do inglês *performative* (primeiro aparecimento entre 1950-1955), no qual *to perform* significa “executar, levar a cabo”; desempenhar-se (como ator, como jogador, músico, dançarino etc.).

do outro lado do Atlântico, fez aflorar em modo mais pregnante os paradigmas imanentes ao fluxo histórico, social e político, ao salientar a repetição com que se apresentam no jogo social enquanto pluralidade de vetores simultâneos, nos planos econômico, histórico, sociológico, antropológico, linguístico etc. — paradigmas estes que também irão influir, em curto período, sobre as chamadas ciências duras, como a matemática, a física ou a biologia. A partir de quando, o mundo da estrutura não deixou intocado nenhum campo de conhecimento.

Na passagem entre 1960 e 1970, surgiu com ênfase o pós-estruturalismo, que, nos EUA, recebeu o impróprio nome de *french theory* ou, simplesmente, *theory*. Foi a motivação maior para que nomes como Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Guy Debord — entre outros —, em que pese as grandes diferenças de pensamento que manifestam, se transformassem em referências indispensáveis naquele momento, em função das revisões a que submetiam o estruturalismo. Alguns deles, convidados por universidades norte-americanas, ministraram cursos ou dirigiram seminários de estudos em vários pontos do país, fomentando o alastramento do pós-estruturalismo, do desconstrucionismo, do pós-colonialismo, da ampla crítica aos modos tradicionais da representação.²⁰ Esses novos aportes engendraram um redimensionamento não apenas das ciências humanas, da arte e da cultura em geral, como também, sobretudo, embasaram análises interdisciplinares, tendo como plataforma uma renovada imaginação crítica. Foi com base nesse horizonte de conexões que Wolfgang Iser pôde então afirmar em *How to do theory*:

20 Para alargar as informações, ver CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia.* Porto Alegre: Artmed, 2008; ISER, Wolfgang. *How to do theory.* Victoria: Blackwell Publishing, 2007; EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Falando em geral, a ênfase das teorias modernas está nas relações entre o trabalho de arte, a disposição de seus receptores e as realidades envolvidas em seu contexto. As teorias traduzem a experiência da arte em conhecimento que — sendo orientados por critérios humanos — propiciam uma oportunidade de elevar ao máximo a compreensão, refinando as faculdades perceptivas, e transmitindo um conhecimento não falsificável. Além disso, as teorias servem para explicar as funções sociais e antropológicas da arte, servindo como ferramentas cartográficas para a imaginação humana, o que é, afinal, o recurso último que os seres humanos possuem para sustentar a si próprios.²¹

A relevância e o crescimento da *theory* coincidiram, nos EUA, com o desenvolvimento dos estudos da performance, emergindo ambos do mesmo influxo contracultural que inquietou e impulsionou a época. Em vários casos, tais estudos se entrelaçaram e estabeleceram conexões entre si. Os vínculos mais palpáveis são aqueles percebidos nos estudos culturais, nas pesquisas em torno de questões pós-coloniais, assim como os associados aos novos territórios da militância de gênero, como os *queer studies* e os estudos feministas do terceiro movimento — nos quais, talvez, a maior originalidade esteja em Judith Butler —, quanto ao modo como destacou a questão da construção de gênero enquanto ato performativo. Segundo esta autora,

atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade.²²

21 ISER, Wolfgang. *How to do theory*, cit, p. 9.

22 BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 235 (grifos no original).

Mas não apenas conexões assemelhadas puderam então ser verificadas, havendo novos desenvolvimentos em comum, sobretudo quanto à performatividade, conceito-chave cintilando nesse novo universo teórico.

O Eu líquido

Em uma palestra proferida em Berkeley (1983), Michel Foucault indagou: “Quem somos nós?”, dando início à uma mudança de enfoque sobre questões candentes que atravessaram o século XX. Como situar o “eu” em um mundo caótico e dominado pelo neoliberalismo? Como perceber o desejo e seus aprisionamentos em um universo dominado pelo consumo e pelo monitoramento algorítmico de cada passo da pessoa nas redes sociais? Que esperar da educação no âmago desse contexto de extremismos fundamentalistas, de regimes políticos oligárquicos e devastação do planeta em escala que coloca em risco o futuro imediato das espécies vivas?

A metáfora “líquida” de Bauman parece bem evocar esse outro momento em que o sujeito não apenas perdeu densidade, formato e substância como, igualmente, tornou-se um fluxo contínuo a ir e vir em permanente movimento. Do ponto de vista que aqui interessa — o ser humano e sua atual condição sensível e de representação —, recorrer a algumas considerações oriundas da psicologia e da antropologia torna-se indispensável. É preciso enfatizar que o ser humano nasce e se desenvolve dentro do dialogismo, de uma arquitetônica intersubjetiva que forja não apenas suas particularidades sociais e culturais como, ao mesmo tempo, o insere dentro da sociabilidade em que vive toda a sua existência.

A biografia de um *self* é o resultado complexo das interações que ele mantém com seu corpo e os outros, responsáveis pelos seus padrões,

modelos e condutas empreendidos. Através do face a face consigo e com os demais, a socialização emprega jogos variados que o vão habilitando, pouco a pouco, a se estruturar e compreender o mundo que o circunda. Para Mead, os jogos com personagens imaginários são praticados na primeira fase da infância (*play*), quando não se verificam relações definidas entre fins e meios.²³ São suas atitudes que imprimem caráter a seus atos, sua vontade soberana de fazer ou desfazer mundos. Em uma fase posterior, o jogo torna-se mais dirigido (*games*), quando regras são fixadas e normas devem ser observadas, quando os papéis instituídos passam a ser regulados por intermediações e situações, relativizando o pouco limite daquelas atitudes anteriores. É nesse momento que o *self* percebe seus contornos, condições de ação e a dimensão das coerções sociais, vetores que organizam seu corpo e, simultaneamente, suas condutas. Se tal paradigma foi observado na arquetônica que segue um padrão de “regularidade” societária, é preciso ressaltar que o mesmo se encontra bastante atropelado em nosso tempo contemporâneo.

Não apenas os jogos se acham entrecruzados (alternância e/ou simultaneidade entre *play* e *game* na mesma fase da infância) assim como, em grande parte desses processos, a assistência à criança é descontínua ou está perturbada, fazendo com que as coerções sociais se avolumem e se entrecchoquem, desregulando suas apreensões. Uma fenda cada vez mais intensa afasta o “eu” (as reações do organismo frente às atitudes do outro) e o “mim” (a série organizada de atitudes do outro que o “eu” assume no intercâmbio comunicativo), o que gera na criança a sensação de ter nascido em um mundo que não construiu

23 MEAD, G. H. “The problem of society — how we become selves”. In: STRAUSS, A. *George Herbert Mead on Social Psychology*. Chicago, EUA: University of Chicago Press, 1969, p. 19-44.

e no qual é vítima de um embaraço generalizado, que ela não situa ou organiza em modo adequado. A fonte de vários desajustes emocionais encontra aqui sua razão de ser, repercutindo, mais adiante, nos muitos e densos conflitos sociais aí implicados.

Para Giddens, os meios de comunicação e as novas experiências de vida coletiva que dominaram as culturas ocidentais na alta modernidade abriram caminho para uma desterritorialização do *self*, engendrando novas práticas sociais, identidades societárias fraturadas e inconstantes, aumentando o risco e a generalizada incerteza que acomete a maior parte dos *selves* contemporâneos, partícipes de um mundo que já não mais entendem, constroem ou compartilham.²⁴ Processo que, por óbvio, atingiu não apenas a economia e a política, mas o geral das relações de produção que elas efetivam. Crise essa que foi explorada por Stuart Hall em relação aos usos da linguagem, a mais notória dimensão da vida coletiva afetada pelos sentimentos, emoções e a sensibilidade nas sociedades humanas.²⁵ Se a linguagem se apresenta como um poderoso fator simbólico em relação aos sentidos e significados estabelecidos frente ao mundo e às normas sociais, a generalizada crise se imiscuindo nas mais recônditas filigranas entre o “eu” e o “mim” produziu e continua a produzir performances em franca dissintonia entre o interno e o externo. Nomear e classificar algo depende de uma escala de valores. Mas quando tal escala se mostra perturbada ou instável, o resultado é a insegurança, a deslocamento e mesmo o desacerto quanto a seu emprego. E dois níveis fundamentais da linguagem resultam atingidos nesse instante: a norma e o poder. Distinguir entre o “eles” e o “nós” pressupõe uma classificação

24 GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity: self and society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

25 HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2014.

primária frente ao sentimento de pertença ou de identificação, coisa que agora não mais se apresenta com a desejável clareza enunciativa pressuposta pelas normas sociais.

Aspectos estruturais desses desajustes foram estudados por Nicolas Rose, ao estabelecer uma genealogia desses novos seres humanos conformados em distintas emoções, crenças e patologias.²⁶ Na esteira de Foucault, ele trata tais questões não em suas raízes psicológicas, mas biopolíticas, perguntando-se sobre as práticas que as pessoas hoje manifestam. Práticas em que “nossa relação com nós mesmos tem a forma que tem porque tem sido o objeto de toda uma variedade de esquemas mais ou menos racionalizados, os quais têm moldado nossas formas de compreender e viver nossa existência como seres humanos em nome de certos objetivos — masculinidade, feminilidade, honra, reserva, boa conduta, civilidade, disciplina, distinção, eficiência, harmonia, sucesso, virtude, prazer: a lista é tão diversa e heterogênea quanto interminável”.²⁷ A despeito da aparente incongruência, Rose emprega o vocábulo *tecnologias* para referir tais operações, os agenciamentos ou conjuntos estruturados por uma racionalidade prática e governados por um objetivo mais ou menos consciente, marcados pela hierarquização e o disciplinamento.

Em primeiro lugar, ele reconhece a autoridade (as diferentes configurações de autoridade e subjetividade e os variados vetores de força e contra força instalados e tornados possíveis), singularmente estruturada pela economia, sob o modelo de uma razão objetivista e escolha racional, e a psicologia, sob um modelo de pessoa unificada em sua conduta por

26 ROSE, Nicolas. “Como se deve fazer a história do eu”. In: *Educação & Realidade*, 26 (1), 2001, p. 33-57.

27 Idem, *ibidem*, p. 35.

intermédio de uma subjetividade cingida. Em segundo, empregando estratégias específicas, “as divisões e as relações estabelecidas para o governo da conduta às quais se concede o *status* de políticas, e aquelas instituídas por meio de formas de autoridades e de aparatos considerados não-políticos — sejam esses o saber técnico dos experts, o saber jurídico dos tribunais, o saber organizacional dos gerentes, ou os saberes ‘naturais’ da família e das mães”.²⁸ Tais estratégias foram denominadas como “tecnologias do eu” por Foucault, quando adquirem a forma de técnicas para a conduta e as relações da pessoa, ao exigirem que ela se relacione consigo epistemologicamente (conheça a si mesma), despoticamente (controle a si mesma) ou em modo tutelar (cuide de si mesma).

Contrariamente a Goffman e Lacan, para quem o *self* experimenta diferentes estados segundo os momentos em que performa, Rose prognostica que “o próprio eu tomou-se objeto de valorização, um regime de subjetivação no qual o desejo foi libertado de sua dependência relativamente à lei de uma sexualidade interior e foi transformado em uma variedade de paixões voltadas para a descoberta e a realização da identidade do próprio eu”.²⁹ Um exemplo desse controle, nesse viés, pode ser notado na educação norte-americana ao final do século XIX e início do seguinte, quando os “educadores republicanos promoveram a alfabetização numérica e, particularmente, as capacidades numéricas que seriam facilitadas pela utilização do sistema decimal, a fim de gerar um tipo particular de relação consigo mesmos e com seu mundo naqueles assim equipados. Um eu numericamente alfabetizado seria um eu calculador, o qual estabeleceria uma relação prudente com o futuro, o orçamento, o comércio, a política e, em geral, com a conduta na vida”.³⁰

28 Idem, *ibidem*, p. 40.

29 Idem, *ibidem*, p. 42.

30 Idem, *ibidem*, p. 43.

O corpo, nessa mesma trilha, sofreu severa vigilância, direcionado em suas condutas, externalização de emoções e relações interativas entre gêneros, grupos e *status*, almejando um disciplinamento do indivíduo, fosse na prisão, fosse no hospício do século XIX, que envolveu não “apenas sua organização no interior de um regime externo de vigilância e normalização hierárquica e sua montagem por meio de regimes moleculares de governo do movimento no tempo e no espaço, mas buscou também impor uma relação interna entre o indivíduo patológico e seu corpo, no qual o comportamento corporal tanto manifestaria um certo controle disciplinado exercido pela pessoa sobre si mesma quanto ajudaria a mantê-lo”.³¹ Assim, os modos de se conter, andar, correr, falar, firmar a cabeça ou posicionar os membros não são apenas culturalmente relativos ou adquiridos por meio da socialização de gênero, mas constituem regimes de corpo que almejam produzir certa verdade de gênero, inscrevendo uma relação particular consigo mesmo/a em um regime corporal, a qual é prescrita, racionalizada e ensinada em manuais de aconselhamento, etiqueta e boas maneiras, e imposta quer por sanções quer por seduções.

E, quanto à auto tutela, a última tecnologia do corpo, pode ser ela percebida na dominação da própria vontade, sempre a serviço do caráter, por meio da inculcação de hábitos e rituais sociais de autonegação, prudência e ponderação, que enfraquecem e dirigem o desejo, controlado pelo emprego de uma hermenêutica reflexiva cuja finalidade é libertar a si mesmo das consequências autodestrutivas advindas com a repressão, a projeção e a identificação. Apostar em outros paradigmas quanto ao entendimento e ao estudo do *self* significa, para Rose, afastar-se do território “psi” e de sua deletéria

31 Idem, *ibidem*, p. 43.

atuação no conjunto da cultura, especialmente quando se verifica sua pretensão em “dizer a verdade sobre os seres humanos. [...] por meio de sua pronta traduzibilidade, por programas para remoldar os mecanismos de auto direção dos indivíduos, estejam esses na clínica, na sala de aula, no consultório, na coluna de conselhos das revistas ou nos programas confessionais da televisão”.³²

No interior dessas sociedades de controle, o indivíduo foi substituído pelo *divíduo*, o divisível, a exata ausência daquilo que antes poderia singulariza-lo interiormente e conferir-lhe atributos próprios, tornado agora uma máquina, um capital humano ou um empresário de si, nas expressões empregadas por Deleuze-Guattari para indicar esse novo estado de dívida que marca as relações de produção após a grande crise mundial dos anos de 1970. Sendo uma personificação do capital, o *divíduo* vive a estreita condição de “servidão maquínica”, uma sujeição que o interliga aos vários agenciamentos dos quais se torna dependente: o “cidadão”, a “empresa”, a “mídia”, o “Estado de bem estar social”, os “equipamentos coletivos” (implicados na escola, hospitais, museus, teatros, televisão, redes sociais etc.), uma servidão cada vez mais intensa que pilota ou governa sua vida inteiramente. O *divíduo* funciona do mesmo modo que os componentes “não humanos” das máquinas técnicas, fazendo uso de serviços públicos, dinheiro, comunicações e outras pessoas, tomando-se como um “meio” e não um “fim”.³³

32 Idem, *ibidem*, p. 46.

33 Sobre tais configurações, ver DELEUZE, Gilles. “Post scriptum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 226. Útil será também a consulta a outros títulos dos autores: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, v. 5; e GUATTARI, Félix. *Caosmose*, um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

Consequências notáveis desse conjunto de interrelações servis é que as interfaces permanecem, mas já não mais articulam o traço intersubjetivo que as moldava, assim como os agentes já não mais são pessoas e a semiótica não é mais a representativa, funcionando agora como conexões, junções ou disjunções, fluxos e redes compondo agenciamentos. Despedaçada, a subjetividade do *divíduo* tornou-se dispersa: afetos, inteligência, sensações, cognição, memória, força física e desejos — entre outros — são por ele percebidos em processo, em agenciamento, ausência de síntese que o impede de sentir-se pessoa ou individuado, mas tão somente um “eu” cuja referência é fluida ou apenas gramatical.

O mundo do trabalho, contudo, exige concentração. A esse “eu” disperso, impõe uma contínua atenção como modo de eficácia para não só ampliar a produção como, superlativamente, gerar mais lucro. Essa atenção tem sido requisitada, em modo voraz, pelos implementos advindos com a indústria cultural e, mais recentemente, com a expansão digital e sua superlativa produção de imagens. “Nós não teríamos nenhuma imagem dessas imagens sem a forma de pensar moderna, que decompôs a natureza, que sente sua ausência e que se reduz a processos mecânicos e eletromagnéticos”, adverte TÜRCKE, a propósito dessa sociedade nervosamente excitada.³⁴ Real e ficção continuam presentes nessas imagens, contudo seus limites se acham turvados, suas bordas desfeitas, suas interconexões exacerbadas, tornando-as um fluxo que o “eu” desintegrado tem dificuldade em diferenciar ou separar. Imagem de imagem, real e fictício intercambiam posições, uma vez que conhecem fluxos incessantes: “essa abstração real que se pode nomear também como aparência de concretude foi inventada pelo cérebro humano. Mas ela própria abstrai, como cérebro, de outra forma, ou seja, ela o faz técnica e mecanicamente. E logo que ela se objetiva em seu próprio curso maquinal ocorre com a abstração aquilo

34 TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 281.

que acontece com a concentração: a abstração independente, que se torna sistemática, começa a abusar da abstração nervosa”, grifa Türrcke a respeito de tais manobras maquínicas.³⁵

Essas parecem ser as razões centrais pelas quais uma resposta a Foucault sobre “quem somos nós” se mostra complexa e faceada por muitos ângulos e implicações, exigindo novas abordagens que a possam surpreender, aqui aventadas restrita e exclusivamente pelo viés das vicissitudes que o “eu” contemporâneo atravessa. Cujas representações, como se verá nos demais capítulos, conhece caminhos díspares e amplas possibilidades.

Ser ou não ser

Foi o filósofo norte-americano J. L. Austin quem introduziu o conceito de performatividade, em 1955, ao lançar *How to do things with words*, conjunto de palestras nas quais ele se debruçou sobre a natureza da língua quando efetiva ou registra atos. Frases como “eu prometo”, “não aceito”, “aposto que”, “peço desculpas”, “farei exatamente isso” etc. são ações concretizadas ou por fazer como compromissos de execução, em uma inseparável articulação entre gesto, atitude e discurso (algo próximo à arquetônica, no dizer de Bakhtin). Pouco depois, por meio dos *speech acts*, urdidos na mesma linha de raciocínio, seu discípulo J. R. Searle avançou em relação àquelas pesquisas, afirmando que situações e realidades são construídas por intermédio deles. Em meio aos mais diversos exemplos oriundos da linguagem comum, os dois autores se referiram ao teatro como campo no qual tais situações — porque vinculadas à ficcionalidade — não deveriam ser tomadas como

35 Idem, *ibidem*, p. 281.

“sérias”, tratando-se não de performances, mas de performatividade. Ou seja, atos “falsos”, destinados “à ilusão”, sem validade efetiva.

Ao retomar tal questão, Jean-François Lyotard salientou que, naquele momento sociocultural, marcado pela duplicidade, inconstância e baralhamento de limites entre a realidade e o fictício, aquelas separações necessitavam ser revistas, à luz de novos enquadramentos, especialmente no que diz respeito ao poder político e à função das ciências nas sociedades.³⁶ Nessa nova cartografia descortinada com a globalização, também identificada como a própria estrutura do capitalismo tardio ou ultracapitalismo³⁷, a esfera da cultura assumiu ampla vantagem, um novo campo a ser comercialmente explorado no coração da máquina de fazer dinheiro.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma função e uma função estrutural cada vez mais essencial à inovação estética e ao experimentalismo. [...] a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de luta de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.³⁸

36 LYOTARD, François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971, p. 81.

37 Ao qual corresponde, do ponto de vista político, o “estado de exceção”, um modo performativo no qual “o totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político, [...] uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos”, conforme AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 13.

38 JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007, p. 30.

Ou seja, uma nova lógica instaurou-se presidindo as relações sociais, intermediando a produção de imagens, imiscuindo-se na esfera das representações, complicando e desestabilizando as relações entre realidade e ficção, quase sempre as invertendo — uma nova organização dos signos, muito além da sociedade do espetáculo, como a percebera Guy Debord.³⁹ Tanto Lyotard (que opera mediante a lógica do simulacro) como Jameson (que opera segundo a dialética do reflexo) dedicaram especial atenção às mídias, às cerimônias e aos protocolos do poder político, aos conglomerados empresariais desdobrados em múltiplas direções de especulação (corporações, *holdings* e *joint ventures*), às tecnologias voltadas à expansão de implementos tecnológicos (especialmente digitais) que, dada sua progressão geométrica, mais adensaram essa infindável produção de mensagens, imagens, bancos de dados e manipulação de informações. Adentramos uma era que, para outros autores, é pura semiose, pura circulação de imagens e informações entre si, na qual despontam ciborgues, clones, avatares, realidade virtual, duplicações e replicações e que, configurada como uma cultura das mídias, ultrapassou a anterior cultura de massas.⁴⁰

Se toda cultura é mediação — quando tomada em sua realidade semiótica e dentro dos parâmetros da semiosfera —, não faz muito sentido insistir na noção de simulacro, como insiste Lyotard, uma vez que tal viés deriva de uma pressuposição bivalente relativa à realidade, mas pensar, em outra direção, que a cultura não é um

39 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

40 SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano*, São Paulo: Paulus, 2003. Ver, igualmente, CANEVACCI, Massimo. *Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 2013; bem como DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Unesp; Itaú Cultural, 2009.

mundo superestrutural à parte, e que se constitui enquanto uma estrutura simbólica dinâmica, interfaceada, polimorfa e organizada em malha, sempre a complexa manifestação material do dialogismo. E que o “eu”, antes de ser uma composição unitária, se organiza em relação a tais planos culturais, comporta desdobramentos e refrações, sendo o resultado — como o pensa Lacan — de uma coleção desordenada de identificações cuja ilusória unificação é uma projeção do imaginário. Se a realidade externa é múltipla (a cultura), também o “eu” que nela vive e a percebe o é, adensando e problematizando as conexões entre o interno e o externo.

É nessa acepção que a reprodutibilidade cultural — instância pioneiramente desbastada por W. Benjamin no início da crise da modernidade — volta a cintilar nesse horizonte globalizado, agora enquanto performatividade, uma vez que não mais estamos lidando com um original e uma cópia, mas com um mundo no qual tudo é cópia ou, melhor dizendo, nada é original: tudo é intertexto. Ou ainda, dito de outro modo, com um mundo em que tudo replica, tudo se reproduz, tudo se torna signo de signo, confundindo a origem e mesclando as derivações, a exigir novas apreensões para as interfaces criadas entre os fenômenos. O dinheiro, por exemplo, o sustentáculo mesmo do sistema de produção, está cada dia menos presente, substituído pelos contracheques e cartões de plástico, pelas aplicações financeiras e letras de câmbio, tornando sua existência tão somente virtual. Migrando da era mecânica e analógica, o capital tornou-se, ao longo do século XX, informatizado e digital. Na mesma medida, transformações corporais rapidamente tornaram-se plausíveis, podendo o negro cantor adolescente Michael Jackson passar, em dez anos, à condição de *pop star* adulto branco, empregando recursos de alta tecnologia que refizeram seu corpo, criando uma virtualidade biológica e existencial.

Os gêneros e a sexualidade constituem-se, nesse sentido, em outros exemplos diariamente presentes na mídia. Muitos artistas ligados à *body art* se cansaram de explorar os avatares desse tipo de virtualidade. No Brasil, um espetáculo resumiu bem essas difrações contemporâneas: trata-se de *Borboletas de Sol de Asas Magoadas* (2006), que tomou como foco a vida da travesti Beth. Em sua primeira parte, o espectador é introduzido naquele ambiente um pouco nebuloso e apenas inferido, no qual um rapaz se transforma em moça, empregando inúmeros artifícios, seja para disfarçar seus traços mais evidentemente masculinos, seja para realçar aqueles mais próximos dos femininos. Ficamos sabendo, então, que tudo é truque. Que ele ficou o dia inteiro com os braços erguidos para evitar o inchaço das veias das mãos; que usou tantos e tantos cremes para dar volume aos cabelos, caprichosamente ensaiados para, em um rodopiar de cabeça, voarem luminosos; dos segredos para disfarçar a barba e realçar o *carão*, das dificuldades para comprar sapatos de salto com numeração grande etc., etc. Uma verdadeira aula sobre a produção social da feminilidade — ao menos como ele/ela a percebe, a vive, a deseja ou pensa que também os outros acreditam ser um padrão feminino de apresentação. Estamos, assim, diante do *fake* mais descarado, bem como no limite da realidade.

O mais instigante é que o espetáculo foi criado e interpretado pela atriz Evelyn Ligocki, uma gaúcha longilínea e desenvolta que, por força da atuação, se desdobra sobre si várias vezes, em agudo exercício performativo. Mulher, ela representa um homem que quer parecer (ou ser) uma mulher; ocasião para que todos seus gestos, suas atitudes, posturas e inflexões vocais passem por rigorosos exercícios de readequação e replicação, com o objetivo de criar outro ser que não ela mesma, mas uma fêmea superlativa, um ápice de feminilidade *representada*. Seu trabalho artístico é tão minucioso, adequado e

mimético que mesmo espectadores experimentados ficam em dúvida quanto a estar diante de uma atriz ou de um ator, instância decisiva para criar a almejada ambiguidade e atingir a sensibilidade da plateia.

Aberto aos incidentes do dia, aos acontecimentos da rua, às características da plateia de cada sessão, *Borboletas* é uma performance que alcança todos os estratos da performatividade por intermédio do uso sério da paródia: a construção de um ser mediante a reprodução de pedaços de ações ou comportamentos, como antes referido, ensaiados e manejados, nesse caso, com finalidade artística, mas que são os mesmos que, no cotidiano, outros seres humanos empregam para se apresentar socialmente por meio de pautas de condutas. Intensificadas, nesse ponto, pelo triplo enlaçamento entre o sexo anatômico, a identidade de gênero e a performance de gênero.⁴¹

Prevalecer, sobreviver, superar

No núcleo do conceito de performatividade fásca também a acepção de virtual (ou, como querem outros, de simulação). Ela absorve tudo o que está na circunvizinhança de *símil*, como *se*, em lugar de, experimento, tentativa, ensaio, hipocrisia ou disfarce, quando tais noções designam atos ligados quer à concepção, quer à execução de uma ação ou performance, ou aludem a eles — seja numa ponderação abonadora ou desabonadora — ligados quer à concepção quer à execução de uma ação ou performance. Elas podem preceder ou serem simultâneas ao próprio agir, com ele guardando íntimos e indissociáveis intercâmbios, nos quais a ênfase incide, em todos esses casos, sobre o modo como são elas efetivadas.

41 Um amplo estudo desse espetáculo pode ser encontrado no livro *Soma e Sub-tração*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 255-265, de minha autoria.

Estamos vivendo a era dos *reality shows*, quando a tevê inunda o mundo com imagens pseudorreais, atrações que imitam ou simulam a vida, avizinhas na zona limítrofe entre o ser e o parecer. Programas jornalísticos são cuidadosamente urdidos com reportagens que, mesmo baseadas em fatos reais ou imagens autênticas de acontecimentos, sofrem um tratamento dramatúrgico antes de irem ao ar. Edita-se o escandaloso, o chocante, a violência, o horror, o indecente, o abusivo, o transgressivo, apresentando-se tais materiais em formatos abafados e pasteurizados, que evitem causar pânico, repulsa, recusa ou infundir reações adversas sobre os telespectadores que pagam para obter aquelas notícias e imagens. Para evitar que os consumidores desliguem seus aparelhos ou mudem de canal, emprega-se uma estratégia que deriva da lógica do melodrama: o mundo é violento, sanguinário, horripilante, mas também terno, acolhedor, aprazível. A cada imagem de guerra deve corresponder outra de campos floridos; a cada ato de violência, outro de generosidade; para um assassinato, a notícia do nascimento de trigêmeos, e assim fica controlada a angústia e zerada a conta entre amor e ódio, vilões e virtuosos que — a tolerância, afinal, é uma dádiva nos corações bem-aventurados — constituem a dupla face deste mundo. Em uma era de pós-verdade, o real se torna o que foi selecionado para integrá-lo.

Programas como *Lost*, *Survivals*, *Master Chef*, entre outros, foram concebidos exatamente nessa zona liminar entre o ser e o parecer, em que o desafio — e há algo mais perturbador e instigante para um jovem que a emulação? — é seu propulsor mais eloquente, capaz de galvanizar desejos e expectativas, projetos e identificações, não apenas entre a audiência, como também entre os participantes, pessoas comuns que se submetem a disputar algum tipo de prêmio. No período da Depressão e do New Deal, dada a escassez de empregos, tornou-se moda a criação de concursos de resistência: Carson McCullers

retratou em *They shoot horses, don't they?*, uma maratona de dança na qual o casal vencedor seria aquele que resistisse sem dormir ainda se movendo por mais tempo ao longo de dias. A fórmula, típica das sociedades impulsionadas pela concorrência e que estimulam a disputa como princípio de sobrevivência, pegou. *Big Brother Brasil*, *O Aprendiz* ou *Jogo Duro* são variações locais daquele mesmo lema: “prevalecer, sobreviver, superar”.

Se o limite entre o ser e o parecer surge borrado na TV, igualmente o está na vida, digamos, cotidiana. A virtualidade impera sob vários formatos: quando se testa um míssil, quando se recriam em laboratório as condições mesmas do meio biológico original para experimentos relativos à natureza, quando utilizamos cartões de crédito, quando mandamos mensagens pelas redes sociais. *Dolls*, essas garotas que se vestem de boneca e levam a passear seus modelitos, abarrotam os clubes noturnos das grandes cidades, ao lado de *drag queens*, *largados*, *tattooeds*, *bad boys*, *rappers* e *junkies*, tribos que, cada qual em seu estilo e figurino, erigem espaços para viverem suas fantasias, excentricidades e particularismos e que — mesmo quando vividos aos milhões — infundem a crença em uma singularidade, em uma virtual heteronomia que passa por algo original.

“O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto reflexividade e sua fundamentação histórica”, adverte Linda Hutcheon em relação a esse contexto aqui examinado.⁴² Um contexto no qual “contradições da auto reflexividade” constitui outro modo de dizer performatividade,

42 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 15.

evocando insuspeitados ângulos daquela inesgotável rede intertextual que percorre a cultura em todos os seus formatos: a paródia, a citação, o metadiscorso, a subjetivação do paradigma, a lógica paradoxal, as metonímias, as metáforas, os anacolutos, todos esses tropos problemáticos (porque nunca simples, isentos ou indivisos) com que a humanidade se autorrepresenta.

Existem artistas que não gostam de ser tomados como humanos ou comuns mortais, pois almejam algum tipo de diferença essencial e, pelo menos desde meados de 1960, alimentam um declarado ódio ao virtual, ao dramático, à teatralidade que insiste em escamotear-se e imiscuir-se nas mais remotas representações da cultura. O crítico Michael Fried, em seu célebre *Art and objecthood*, ajudou a disseminar essa atitude, ao escrever: “o sucesso, ou mesmo a sobrevivência das artes, começa crescentemente a depender de sua capacidade de negar o teatro”, abrindo a série de outras negativas assemelhadas urdidas na mesma direção.⁴³ Cabe, então, perguntar: onde estaria essa intangível objetualização da arte, alheia e superior ao mundo, pretensamente distante da teatralidade? Não, certamente, no percurso da *action painting*, da *body art*, da *performance art*, da *live art*, da *povera*, da *environmental*, do brutalismo que, em modo crescente, voltaram-se para o espetacular e com ele efetuaram conluios e permutas, exatamente derrubando fronteiras, turvando limites, dramatizando seus produtos e suas ações. A resposta estaria na *minimal*? Naquela busca de simplicidade, despojamento e magreza puritana de formas e linhas que marcam os objetos de Judd, Stella ou Morris?⁴⁴

43 FRIED, Michael. “Art and Objecthood”. In: BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1968, p. 139.

44 Com muita propriedade, Georges Didi-Huberman deslindou a aporia *minimal*, ao salientar as conexões desencadeadas entre sujeito e forma: “a relação do sujeito com a forma se verá enfim, e sempre nos dois quadros problemáticos, perturbada

É preciso que fique claro que a teatralidade não está na coisa mesma, mas no olhar do espectador; ela é um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem intermediando um espectador e um objeto, para ficarmos na distinção clássica e que, não fortuitamente, remete à metáfora objetual do próprio espetáculo minimal: algo a ser visto, alguém para olhar.⁴⁵

Teatralidade e performatividade são parentes, nascidas do mesmo influxo fenomenológico que fundamenta aquela que é uma das mais elementares experiências de um indivíduo: olhar. E estão na base de todos os nascimentos, próprios ou figurados, subjacentes à figuração. Essa base antropológica que infunde uma instalação no mundo faz decantar um imaginário, fundeia uma pessoa — cindida, dialógica, pulsional — e, por isso mesmo, dramatizada, vetorizada por tensões

de parte a parte. Perturbada porque violentamente deslocada: deslocada a questão do ideal e da intenção artística. Sempre uma ‘coerção estrutural’ terá sido tematizada com o lance de dados ‘estranho’ de cada ‘singularidade sintomática’. E do choque desses dois paradigmas nasce a forma ela mesma, a produção formal que nos faz compreender — que ela trabalha numa ordem de ‘intensidade’ tanto quanto de extensão tópica. Toda beleza da análise freudiana está em nos fazer tangível a intensidade singular das imagens do sonho através da ‘disjunção do afeto e da representação’, disjunção que nos faz compreender por que uma cena terrível, a morte de um ser querido, por exemplo, pode afigurar-se-nos absolutamente ‘neutra’ ou ‘desafetada’ num sonho — e por que, reciprocamente, um cubo negro poderá de repente mostrar-se de uma louca intensidade. Sabemos, por outro lado, que Roman Jakobson não estava tão distante desses problemas quando definia, dando aos psicanalistas um objeto eminente de reflexão, seu conceito linguístico de ‘embreante’ (*shifter*) como uma espécie de função sintomática, indicial, na qual se sobrepõem — no espaço de uma palavra mínima, no espaço de uma intensidade ou de uma fulguração do discurso — a coerção global do código e a intervenção local, subjuntiva, da mensagem”, DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 218, o que possibilita a eclosão do confronto, do drama, do espetáculo.

45 “A teatralidade é o resultado do trabalho poético do artista. Ela é um jogo de ilusões e de aparências para o espectador que é chamado a centrar sua atenção sobre a relação sujeito/objeto, sobre o deslocamento dos signos que tal recepção pressupõe”, observa FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003, p. 75 (nota).

antagônicas, por vezes conflitivas, outras ambivalentes, mas sempre disjuntivas, o eu e o Outro. Razão pela qual o *ser objeto* (*objecthood*), a quimera positivista referida por Mr. Fried, diz respeito apenas a uma parte do todo e, talvez, a menos significativa quando se trata do campo artístico, da vida dos artistas, da inserção da arte no discurso da cultura.

Após esse breve excursão, voltemos aos estudos da performance e, como destaca Schechner, para ressaltar que “tudo pode ser estudado ‘como’ física, química, direito, medicina — ou qualquer outra disciplina ou campo do saber. Porque, o que se afirma com o ‘como’, é que o objeto de estudo será considerado ‘da perspectiva de, ou em termos de uma disciplina específica’. [...] Há tantas espécies de ‘como’ quanto os campos de estudo”,⁴⁶ o que evidencia a viseira de Mr. Fried ao propor verificar o mundo apenas por meio da materialidade das artes visuais. Como proposta intercultural e interdisciplinar, os estudos da performance almejam ultrapassar tais dicotomias de enfoque.

Conceitos operativos

Performance é um termo-chave, marcado pelo seu caráter lábil, motivo pelo qual seus estudos apontam rumos e criam bases nas quais seus conceitos operativos possam circular e serem articulados, evitando o transbordamento e a falta de coesão. Recordo aqui alguns de seus sentidos e usos afirmativos, seguindo em grandes linhas alguns de seus mais férteis teóricos.⁴⁷

46 SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*, cit., p. 26.

47 Entre outros, consultar BIAL, Henry. *The performance studies reader*. London: Routledge, 2008; PAVIS, Patrice. *The intercultural performance reader*. London/New York: Routledge, 1996; TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

A performance é tanto um processo quanto um produto, é algo que é feito, produzido, ocorre, emerge, cresce dentro e mediante um processo, sendo também o que dele resulta, enquanto algo realizado, construído, materializado ou enquanto memória e recordação. Ela é também propositiva, uma vez que causa, produz, cria tanto ela mesma quanto o outro. Tais dimensões circunscrevem a performance como um *locus* de transformação e um verdadeiro paradigma de resistência cultural, uma vez que abarca o espaço, o *embodiment*, toda a coletividade, pois se, a um tempo forja a *communitas*, pode também depois atuar para desestruturá-la. Nessa acepção, ela é a configuração *site specific* de um local — quando se enfatiza a relação ambiental, arquitetural ou de instituições interfaceadas ali presentes.⁴⁸

A performance é constitutiva porque forma, institui, corporifica e organiza coisas e processos, culturas, identidades, estados móveis ou permanentes, para tanto valendo-se de procedimentos legais, morais e sagrados, ou, ainda, ao empregar produtos manuais, tecnológicos e digitais, em cada instância e em cada situação. Se toda cultura é permeada pelos processos performáticos, podemos flagrá-los quanto à constituição do sexo, da raça, do gênero, da biopolítica. Por enveredar por raciocínios que desfazem a dicotomia corpo/mente, ela é epistêmica, não só por recusar a clássica asserção “penso, logo existo”, mas também por contribuir para alargar e intermediar as teorias do conhecimento assentadas sobre a cognição, as percepções e os estudos da linguagem. Partindo da constatação de que tanto a realidade como o indivíduo são socialmente construídos, a performance toma o dialogismo como lógica para o estudo da experiência, elegendo as refrações interacionistas como campo preferencial de exploração. Manifesta, portanto, correlações com a fenomenologia, com a filosofia

48 BELL, Elizabeth. *Theories of performance*. London: Sage Publications, 2008.

da imanência, com o pós-estruturalismo, os estudos culturais e pós-coloniais, com a etnografia perspectivista, privilegiando certos processos humanos como a intimidade, o envolvimento e o aqui-e-agora, pois são eles que evidenciam, em modo mais agudo, sua operosidade e manifestação.

Diante desse quadro, talvez seja redundante afirmar que ela almeja a crítica dos sistemas instituídos, mas tal função ganha relevância ao identificar as forças sociais, políticas e econômicas em ação, as ambiguidades e contradições para além da aparência e do efêmero, guiando juízos e avaliações sobre os prazeres e os desprazeres que afligem os humanos. A investigação epistêmica, nesse viés, realça os valores éticos subjacentes às interpretações dos símbolos, valores, costumes, códigos etc., bem como reconhece os vetores biopolíticos atuantes nas relações de força e magnitude do poder. Ela permite construir um olhar e inspira atos de justiça, ao nomear e analisar aquilo que está ou permanece tão somente como intuição no plano dos sentimentos. Isso tudo é reflexão, e aponta para seu caráter estético, ético e político. Para explorar algumas dessas dimensões, vejamos três conceitos mais frequentemente empregados nos estudos da performance, resumizando certa cartografia de suas ocorrências.

Dramatismo Social

Foi a Escola de Palo Alto, Califórnia, quem desenvolveu, entre 1930 e 1940, as formulações em torno do drama social ou dramatismo. Intelectuais como Gregory Bateson, Edward T. Hall, Ervin Goffman, entre outros, ocuparam-se com o que ocorre no interior das classes sociais, investigando ambiguidades, confrontos e disparidades ali presentes, os grupos e subgrupos que as conformam, além de seus

ritos, valores e sistemas de legitimação e conflitos internos ou com as demais classes da estrutura. Especial ênfase foi dispensada aos fenômenos relativos às comunicações e à transmissão de linguagens. A teoria teatral foi tomada como metáfora para embasar esse inovador processo analítico, e conceitos como “ator”, “conflito”, “cena”, “cenário”, “desenlace” ou “escuta” passam a circular com fluência nessas investigações.⁴⁹

O dramatismo procurou rebater duas proposições anteriores: a que tomava a sociedade como máquina e os indivíduos como dentes de uma engrenagem (positivista, mecanicista), bem como aquela que vislumbrava a sociedade como “natural”, destacando em sua dinâmica a ação de “instintos” ou “forças atávicas” (como prevalente até o fim do século XIX) ou, mais recentemente, as que a redimensionaram e invocam as “leis biológicas”, “bioquímicas” ou “comportamentais” controlando-a. Para efetivar outro enfoque e afastar aquele vocabulário viciado e supostamente credenciado pela biologia ou pela psicologia, o drama social destaca o caráter dialógico dos fatores culturais, uma vez que o ser humano é linguagem e vive na linguagem.

“Uma visão construcionista do teatro — ou seja, *poíesis* — subentende que uma perspectiva dramatizada nas ciências sociais tem que abranger um pouco mais que meras referências ao fato de que todos nós temos momentos determinados para entrar e sair do palco, ou que todos temos que desempenhar papéis, que as vezes perdemos nossas deixas, e que adoramos fingir. [...] e levar a analogia dramática a sério

49 GEERTZ, Clifford. “Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social”. In *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 33-56. Do mesmo autor, ver também *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2008. Um excelente uso da teoria do drama social aplicada ao estudo político e ritual de uma nação africana foi por ele empreendido em *Negara — el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Barcelona: Paidós, 2000.

significa levar a investigação além dessas ironias comuns, e chegar a meios de expressão que façam da vida coletiva alguma coisa que valha a pena”, explicita C. Geertz.⁵⁰ O modelo teatral emergiu baseando-se em um paradigma performático antes existente e muito difundido, ele próprio uma manifestação de narratividade e de teor ideológico, que conforma as estruturas sociais. Duas tendências se manifestaram considerando as investigações iniciais da Escola: a dramatista (que privilegia os procedimentos retóricos do drama como base constitutiva, no campo estético notadamente desenvolvidos por Kenneth Burke) e a ritual (que toma os dramas sociais enquanto variações de rituais sociais instituídos, sacros ou profanos).

Victor Turner foi o criador da segunda tendência. Professor de Richard Schechner na universidade, influenciou diretamente sobre a criação dos estudos da performance, a eles se associando em uma etapa posterior, por meio de títulos hoje clássicos nesses domínios. Turner privilegiou não apenas a dinâmica social, como também os conflitos e as oposições sociopolíticas como fonte de suas investigações, surpreendendo nas sociedades seu aspecto processual, o que o levou a tomar os ritos sociais como base operativa *par excellence* enquanto interesse de pesquisa.⁵¹

Segundo ele, os dramas sociais e seus ritos constitutivos se dividem em quatro estágios: a) ruptura — momento em que uma ação se contrapõe, rejeita ou deixa de cumprir uma norma crucial anterior, desencadeando

50 Idem, *ibidem*, p. 44.

51 Entre as obras centrais do autor, estão: TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1974; *From the ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York: PAJ Publications, 1982; *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987; *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005; *Dramas, Campos e Metáforas*, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

uma crise societária. Tal ação pode ser um crime, a violação de algum símbolo instituído, a profanação de um interdito, sempre em caráter público e deliberado, tomado como uma transgressão grave pelos demais, efetivada em nome próprio ou de outros. Na sequência, temos: b) crise — se não há reparo para a ruptura, seu aprofundamento leva à crise, uma escalada dos efeitos acarretados pela ruptura. É um momento de suspense e de definição de partidos, uma vez que não há possibilidade de neutralidade. Cada crise possui seu momento liminar, mesmo quando não é um *limen* o objeto da ruptura, exigindo a tomada de posição dos indivíduos. O terceiro momento é a c) ação corretiva — a tentativa de limitar ou circunscrever os efeitos da crise, por meio de negociações, arbitragens ou mediações, sempre ocasiões de performances públicas. Nas sociedades contemporâneas, tal momento pode ser uma sessão plenária em uma das câmaras governamentais ou a transferência da ação de uma corte menor para uma Corte Suprema, por exemplo, comportando seus momentos *betwixt and between*. O último estágio é a d) regeneração — quando há o reconhecimento e a legitimação ou a condenação da ruptura que iniciou todo o processo, implicando em novas configurações institucionais para aquela sociedade. Quando do rompimento entre tribos, pode acarretar o afastamento de uma parte dela ou seu banimento. Para o observador, esta é a fase privilegiada, uma vez que permite a reconstituição de todo o processo, viabilizando a análise das implicações existentes.⁵²

Tal modelo operativo permitiu a Turner investigar alguns ritos de passagem entre os Ndembu, tribo do Noroeste africano; a Revolução Mexicana de Independência em 1810, nela enfatizando a participação do padre Miguel Hidalgo; as peregrinações, tanto ocidentais como orientais; bem como o candomblé e o Carnaval brasileiros, entre outros objetos que o ocuparam.

52 TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, cit.

Liminaridade

O conceito de liminaridade foi forjado por Arnold van Gennep, e Turner dele se apropriou para expandi-lo e alargá-lo.⁵³ Em sua acepção primeira, Gennep o empregara para descrever o estado de um indivíduo ao participar de um rito de passagem. A noção latina primitiva da palavra (*limen*) remetia à sua condição de margem sagrada e especial, adequada para contextualizar pessoas, tempos e lugares envolvidos com forças sobre-humanas.

Turner tomou a liminaridade para situar tudo o que *é/está betwixt and between* — entre, em transição, no limiar ou no intervalo, em condição ocasional ou excepcional — no âmbito social, para além dos ritos de passagem, caracterizando os estados transitórios ou transitivos que albergam grupos ou indivíduos. Nessa apreensão, tais pessoas tornam-se “marginais”, isto é, encontram-se em uma condição *inter-estrutural*, quando entendemos que toda sociedade articula e vive dentro de uma estrutura, quando pensados os grupos ou as classes que a compõem, nela atuam e manifestam seus desajustes e conflitos. Complementarmente a essa grande configuração, é preciso lembrar que, entre o útero materno e a sepultura — os únicos lugares fixos que um indivíduo efetivamente ocupa em sua existência —, o ser humano está sempre em trânsito, entrando e saindo de ritos sociais os mais diversos (nascimento, puberdade, escola, serviço militar, casamento, trabalho, morte etc.), todos eles aquinhoados com alguma parcela ou algum aspecto de liminaridade.

53 GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011; TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*, cit. e, também, *From the ritual to theatre: the human seriousness of play*, cit.

Tal abrangência do conceito, contudo, deve ser restringida para que suas propriedades sejam mais bem verificadas. Nesse viés restrito, pessoas liminares são aquelas que estão passando por algum rito social de curta duração, mais especificamente de iniciação, entronização, coroação, graduação, condenação, expurgo, sagração ou assemelhados. Nessas situações, tais pessoas *não são nada nem possuem nada*, no sentido em que ficam momentaneamente suspensas enquanto dura o rito, neófitos infra-humanos. Trata-se de um *status* ambíguo e ambivalente, geralmente percebido como perigoso ou diferenciado, em função do trânsito e do fluxo de forças e poderes em operação. Em quase todos esses ritos, os noviços ficam nus, estão sumariamente vestidos ou usam uniformes, têm os cabelos cortados, comem e bebem frugalmente, passam por processos de quarentena, purificação ou desintoxicação, condições indispensáveis que devem cumprir para atingir o novo estado. Razão pela qual a liminaridade alcança também o tempo (o período ritual) e o espaço (o local) de tais eventos, geralmente preparados anteriormente com limpeza, exorcismo, benzedura ou normas de conduta estritas e vigiadas.⁵⁴

Ileana Diéguez Caballero vem estudando, há tempos, novos fenômenos cênicos e políticos na América Latina, levados a efeito por coletivos, entre outros, como o Yuyachkani (Peru), o Mapa Teatro (Colômbia), Periférico de Objetos e H.I.J.O.S (Argentina), bem como muitas ações que ocorrem no México, coordenadas por grupos como a Frente Pancho Villa em torno da resistência civil. Embora diversificadas quanto às motivações e estratégias cênicas empreendidas por cada grupo em cada local, a maioria dessas manifestações emprega técnicas advindas do *happening* e da performance, entrecruzando recursos de teatralidade,

54 Ver TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos*: aspectos do ritual Ndembu, cit., bem como *Dramas, campos e metáforas*, cit.

música e artes visuais. Vários desses países passaram por longos períodos de ditadura política ou conviveram com a luta armada, as guerras do tráfico de drogas, crises sociais intensas que fomentaram exclusões de populações, restrição de espaços sociais e de participação política. Motivos pelos quais tais performances são ações híbridas entre o político e o estético que almejam, por meio de inovadores recursos de sensibilização, atingir o público e instigar ainda não conhecidas apropriações e usos dos espaços sociais. Para Ileana, a condição liminar da maioria dessas realizações é o mais fundo recurso para projetá-las em um outro patamar de arte pública e relacional.⁵⁵

De outro lado, várias festas populares, hoje em dia já arraigadas nas culturas nacionais, perderam suas condições de antigos ritos de onde emanaram. Em algumas delas, como é o caso do Carnaval ou do Mardi Gras, a liminaridade mostra-se mais difusa e mesmo diluída, e são as ruas e praças que as albergam, sendo público e não separado o espaço que ocupam.

Communitas

Victor Turner emprega esse termo em latim para distingui-lo da palavra “comunidade”, substantivo em português de onde provém, mas que adquiriu acepções e sentidos que não lhe interessa adentrar. O conceito foi inicialmente mobilizado por Martin Buber na obra *Eu e Tu*, um exercício dialógico de matriz hebraica. *Communitas* “é o sentido de divisão e intimidade que se desenvolve entre pessoas que passam pela experiência em comum da liminaridade”, conforme fixou Edith

55 Ver CABALLERO, Ileana Diéguez. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Turner em sua *Enciclopédia de Ritos Religiosos*.⁵⁶ Ela é “o presente do encontro”, grifa a autora, completando que nela “há algo mágico”.

Em estudos diversos, Victor Turner abordou a *communitas*, o que permite observar o rol de sua abrangência e a força de sua emanção, sendo o *comum* o sentido forte que faz fulgurar. Como um sentimento compartilhado, a *communitas* caracteriza certo modo de reconhecimento entre pares, verificável por meio de costumes, linguagem oral ou gestual, eleição de símbolos e emblemas, gíria ou termos de uso restrito, símbolos, condutas ou *know-how* específicos. Ela advém com a condição ou com o estado que o indivíduo ou grupo experimenta, durando o tempo que dura essa circunstância, podendo levar anos ou poucos minutos, na direta proporção da liminaridade da situação envolvida.⁵⁷

Ela é normativa (modaliza o sentimento que *nós* construímos), exigindo e imantando lealdade e espírito de sacrifício em prol do grupo. Razão pela qual a *communitas* se instala em certos ambientes (celas de cadeia, aldeamentos ermos ou apartados, quilombos, favelas, periferias ou subúrbios, templos e locais de reclusão etc.), em certos circuitos sociais (drogados, homossexuais, torcidas organizadas, clubes, quartéis, movimentos sociais, Occupy Wall Street etc.), bem como em certas ocasiões propícias (resistência ao invasor, ativistas que ocupam um edifício público, acampamentos para shows, greve de fome etc.), mas pode também ser verificada entre músicos de uma *jam session*, atores de um espetáculo, dançarinos, skatistas etc.

56 TURNER, Edith. “Rites of *Communitas*”. In: SALAMONE, Frank A. (Org.). *Encyclopedia of Religious, Rites, Rituals, and Festivals*. Religion and Society Series. New York: Routledge, 2004. Apud BELL, E. *Theories of Performance*, cit.

57 TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*, cit.

Portanto, ela é vivencial, implicando na horizontalidade das relações grupais, rebaixando as hierarquias e diferenças existentes em prol de um sentimento em comum, em que o *self* de cada um necessita ajustar-se àquela condição. Celas de cadeia, presos de um campo de concentração, classes sociais estigmatizadas (ou parcelas sociais como negros, minorias, comunidades LGBTQQICAPF2K+ etc.)⁵⁸ ilustram bem essa condição de heterogeneidade quanto à origem familiar ou financeira de seus integrantes, quando subalternizados, nivelados ou submetidos a um mesmo e superior controle e autoridade.

Para a coesão do grupo, é importante o sentido *de* e *em* comum que ele possa desenvolver, a unidade de propósitos, a rede de comunicações entre seus membros, quando a linguagem adquire o formato de um idioleto e torna-se tão intensa que cada qual “pode ler a mente do outro”, sabendo qual o próximo passo a ser dado, como grifa Turner.⁵⁹ Esse último aspecto é bem verificável nos desempenhos artísticos (música, dança, teatro, canto coral, mas também em grupos de alpinistas, evangélicos, peregrinos etc.), quando todos ficam sintonizados, concentrados e em estado de alerta para com o conjunto e as implicações do evento. Nesse caso, a *communitas* é espontânea, obedecendo a leis próprias e negando interferências externas, obtendo uma divisão no fluxo das ações e dos desejos em relação às tarefas em comum.

58 A sigla já conheceu diversas composições. A cada dia novas variantes nela surgem. Uma das últimas versões é LGBTQQICAPF2K+, que significa: L — lésbica; G — gay; B — bissexual; T — transgênero; Q — queer; Q — questionando; I — intersexual; A — assexual; A — sem gênero; A — permissivo; C — curioso; P — pansexual; P — poli sexual; F — amigo e família; 2 — dois espíritos; K — kink.

59 TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*, cit.

Pelo conjunto dessas características, a *communitas* sempre encoraja e infunde a crítica ao sistema (*nós* contra *eles*, onde *eles* são *os outros*) e às instituições responsáveis pelo nivelamento do grupo ou sua sujeição (a polícia, a repressão, a lei, a carece, a norma etc.), uma vez que se desenvolve nos interstícios das estruturas sociais, em situações definidas, em períodos de mudança de *status*, na condição de marginalidade (real ou figurada). As redes sociais, atualmente, oferecem boa amostragem dessa atuação com seus grupos fechados ou cultores de certas preferências de gosto, identificação, tendências políticas etc. Resumindo essa multiplicidade de aspectos e a necessidade de identificação que percorre os diversos estratos sociais, Liz Locke afirma: “os não atletas, os leitores, os músicos, os skatistas, os jogadores, os *geeks*, os metaleiros, os *ravers*, os da pesada, os internautas inveterados, os desajustados, os refugiados — nós encontramos o modo de criar *communitas*”.⁶⁰

Como ela é flexível, instável e mutante, Richard Schechner alerta para seus limites:

a grande dificuldade é manter essa intuição viva, sendo que drogados regulares não o fazem, uniões sexuais regulares não o fazem, imersões constantes na grande literatura não o fazem, e a reclusão da iniciação cedo ou tarde deve caminhar para um fim. É quando encontramos então o paradoxo de que a experiência da *communitas* torna-se a memória da *communitas*...⁶¹

60 LOCKE, Liz. “Don’t Dream It, Be it”. apud BELL, Elizabeth. *Theories of performance*, cit., p. 135.

61 SCHECHNER, Richard. “Victor Turner’s Last Adventure”. Prefácio In: TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*, cit.

Performatividade e teatro

Dado o caráter dramático, representacional e inteiramente performático do teatro, como singularizar a apreensão de sua performatividade? Convém lembrar que estamos diante de um substantivo abstrato derivado de adjetivo, coisa que, tal como sucede com teatralidade, indica uma torção operada sobre o substantivo, logo um modo ou uma maneira de se apresentar. Algo que pode ser expresso como *fazer o que se faz*, ou seja, enquanto faz, o indivíduo não perde a consciência de que está fazendo, podendo mesmo enfatizá-lo ou dar-lhe destaque. Nesse sentido largo, todo teatro metateatral pode ser tomado, pela sua própria constituição, como articulado a partir da performatividade, uma vez que mobiliza recursos de sua própria narratividade enquanto discurso. Isso pode ocorrer quer no plano do texto (as falas, as cenas, a cenografia ou outros elementos se apresentam como êmulos do palco ou da atividade cênica), quer no do espetáculo (como na *commedia dell'arte*, na ópera-balé, na mágica, na *féerie*, nas mascaradas etc., espécimes marcados por acentuado teatralismo).

Hamlet fornece um protoexemplo no plano textual: os dois rústicos encarregados da cova para o corpo de Ofélia discutem entre si se ela deveria ou não ser enterrada em cemitério cristão, uma vez que havia cometido suicídio. Um deles retruca que um ato “has three branches; it is, to act, to do and to perform: *argal*, she drowned herself wittingly” (ato V, 1^o).⁶²

62 “Um ato tem três partes, a saber: agir, fazer, consumir: *ergum*, ela se afogou voluntariamente”, na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Em nota, ele complementa tais significados: “como já notava Sir John Hawkins, um amigo do Dr. Johnson, os argumentos do sacristão lembram os de um processo de 1554, sobre o suicídio, por afogamento, de Sir James Hales. O ato de suicidar-se, diz-se nesse processo, consta de três partes: a ‘meditação’ sobre a conveniência ou inconveniência de suicidar-se; a resolução de o fazer; e a ‘perfeição’ ou execução do ato, que tem duas partes, o ‘começo’ e o ‘fim’ que é a morte, consequência do ato.” In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Mais particularmente, a performatividade é observável no trabalho do ator, permeando a enormidade de recursos de que pode ele dispor para tornar-se virtualmente outro: na caracterização (perucas, corcundas, barrigas, narizes, posições em geral), na composição (posturas, gestos, expressões fisionômicas, mímica, ritmo corporal), na tipificação (em francês, conhecida como *emploi*), todo o conjunto de recursos empregados para parecer um tipo já conhecido pela plateia, quer do ponto de vista físico, quer psicológico e que almeja uma rápida identificação. São esses seus recursos clássicos, empregados ao longo do desenvolvimento cênico. Em consonância com procedimentos mais próximos, podemos aduzir o distanciamento (brechtiano ou não), a narratividade ou epicização (ênfase no aspecto fabular), a ilustração corporal (gestos mímicos ou de ênfase) ou o chamado teatro físico, a mimese corporal (citação intensificada de gestos, posturas e mímica do modelo seguido), entre outros.

Determinadas modalidades cênicas — o teatro de rua, as formas animadas, a dança-teatro, o teatro de bonecos — costumam conferir relevo à sua performatividade, como modo de sublinhar seus materiais expressivos, almejando, assim, mais ampla e decisiva comunicação ou lutarem contra os ruídos ou interferências que nelas costumam ocorrer.

A performatividade mostra-se mais desenvolvida, segundo Josette Féral, quando a performance “toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”, promovendo um “jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo a cena sempre no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética”.⁶³ Ao

63 FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 122.

desconstruir, portanto, a performatividade também constrói — embora erigindo algo que apenas virtualmente se assemelha à instância anterior ou com ela mantenha vínculos de alteridade. Em outros termos, a representação é ultrapassada e temos o alvorecer de outro marcador — o acontecimento — inteiramente fruto daquela operação virtual que sustenta o espetáculo em pé enquanto tal, a invenção de outro discurso sobre a cena, aquilo que o espetáculo é capaz de conjurar por si próprio, no aberto *estar aqui fazendo* do *performer* em cena — ainda que ele faça remissão a algo externo a seu desempenho.

Vejam os uns poucos exemplos de espetáculos brasileiros: *Gaivota, tema para um conto curto* (2007) levou ainda mais longe as dissociações já presentes em *Ensaio. Hamlet*, duas encenações de Enrique Diaz para a Cia. dos Atores, grupo carioca marcado pela pesquisa formal. Baseado em Tchekhov, espetáculo à deriva, à beira do precipício ficcional, a amargura pelo fracasso da peça escrita pela personagem Treplev foi tomada como *leitmotiv* para a concepção de Diaz, que, desse modo, a amplificou, tornando real e presente para os atores aquela crise antes ficcional. Desse jogo de possíveis, dessas ranhuras entre a realidade e o ficcional, a narrativa escoou, estreitando enormemente o intervalo entre atores e personagens. E a gaivota, tanto um sonho de liberdade para o artista quanto o desejo de Nina em conquistar outras alturas, foi o marcador dissolvido entre todas as figuras, tornando-as ambivalentes entre o que fazem em cena e o que gostariam de estar fazendo, intensificando os gestos, as declarações, os movimentos, marcados todos por essas tensões de enunciação.

Em seu artigo para o programa, Diaz faz alusão ao tempo. Sublinha-o como motor guiando a pesquisa formal, ancorado entre aquele do início do século XX e este do XXI, uma ponte que cada ator procurou dentro de si, para mais fazer vibrar essa tensão, como se percorresse

uma fita de Moebius: um vai e vem contínuo, uma recorrente angústia frente à duração, pontilhada, aqui e ali, por sorrisos melancólicos e frases de algibeira que tentam saltar fora desse escorregar sem fim.

Em uma nova interpretação para *Toda Nudez Será Castigada* (2005), a Cia. Armazém insistiu nas características obsessivas que pontuam a obra, concentrando-se nas reverberações imaginárias de Herculano, o viúvo que se apaixona pela prostituta Geni, o vértice de sua narrativa. Tomando-a como um movimento de introjeção (o encenador Paulo de Moraes a situou na mente do protagonista), a trama cênica materializou tudo aquilo que a alucinação da personagem masculina central se dá em espetáculo: saltos bruscos entre cenas e situações, roupas bem maiores que o normal, gente girando nas paredes, camas, cadeiras e utensílios em instável dança pelo espaço, faces e expressões marcadas por acentos expressionistas.

Mais que vivenciarem as criaturas, os atores as mostram, as exibem como exemplares de uma dada galeria social, exacerbada por instâncias afetivas turbulentas e entrelaçadas por diagramas conflitivos. As luzes, a cenografia, os figurinos, tudo ajuda a destacar o buscado descolamento entre intenção e gesto, empurrando a percepção do espectador para um abismo especular, a virtualidade entre o que é e o que poderia ser.

Rainha[(s)] (2008), espetáculo de Cibele Forjaz com Georgette Fadel e Isabel Teixeira, constitui outra exemplar demonstração de performatividade. O motivo central é a disputa entre as rainhas Elizabeth I e Mary Stuart, tendo a clássica cena escrita por Schiller como alavanca. Mas o que temos em cena é o enfrentamento efetivo das duas atrizes, ora no plano real, ora no fictício, ora no presente, ora no passado, alinhavando os opostos pontos de vista que manifestam frente ao material dramático privilegiado: a disputa pelo coração da

cena. Metáfora e realidade, tal coração está presente dependurado em cena, percebido ora como símbolo, ora como emblema, a galvanizar virtualmente os enfrentamentos. Em um momento de ápice, esse coração é agarrado por uma das atrizes e — verdadeiramente — jorra sangue, fazendo aparecer o concreto, invertendo a performatividade. Em outro, o público é solicitado a votar o destino de Mary. A montagem absorve esse movimento ditado pelo provável envolvendo a plateia e o administra, mais uma vez dando à vista uma pronunciada performatividade, agora como demonstração de um rito processual que culmina com a decapitação de Mary (sua cabeça envolta em uma caixa de papelão).

Nas páginas finais de *O teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann se interroga sobre o futuro do teatro, arguindo sobre os avatares da representabilidade. Elucida, então, que o que está em jogo é, ainda, o destino: “se o teatro dramático seguiu o padrão do destino antigo nos moldes de uma narração, do desenrolar de uma fábula, no teatro pós-dramático chega-se a uma articulação que não se baseia na trama, mas na manifestação do corpo: o destino fala aqui a partir dos gestos, não a partir do *mythos*”.⁶⁴ É possível afirmar, portanto, que a performatividade é esse outro modo de fazer falar o destino.

O performativo

Invocar os avatares do representável remete, ao fim e ao cabo, aos limites da performatividade, suas potencialidades e ocorrências possíveis. Lembremos que, como antes destacado, Richard Schechner explicitou que a performance abarca as instâncias do ser, do fazer, do mostrar

64 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 401.

fazendo e das explicações sobre esse fazer, o que permite uma malha de articulações cujas linhas de fuga apontam insuspeitos percursos. Se a performatividade é aquela condição possível por detrás de cada linha de fuga, o representável é a condição virtual de toda representação e, quando estamos no âmago do fenômeno cênico, mais especificamente das virtualidades inerentes ao corpo do atador. É esse corpo que está em evidência — dada sua sujeição à teatralidade — aos olhos da plateia, que almeja ver nesse organismo o prodígio da arte.

O teatro performativo produz claros, introduz lacunas, salta entre afirmações sem conjugação entre si, propondo a lógica dos incorporais à plateia. Tudo se abre às clivagens subjacentes ao exprimível, tudo recorre às possibilidades e ao metafórico, como procedimentos que intentam, em seu limite, desestabilizar os sentidos antes assentados pela mimese tradicional, em um apelo sensível ao espectador para entrar nesse jogo que pede não sua adesão, mas seu espanto. Espanto este que é motivado pela presença, esse nome equívoco que a cultura ocidental emprega para designar o aqui e agora, o instante-já, o estar-aqui, uma refração quanto ao representável.

Um estudo clássico, nesses domínios, é o de W. Benjamin ao qualificar a *aura*. Ao contemplar uma montanha ou observar um ramo de árvore que projeta sombra, ele nota “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”, quando podemos “respirar a aura dessa montanha, desse galho”.⁶⁵ Respirar, inalar, ingerir esse gás para alimentar o sangue, modo sensível de incorporar algo que está fora e, mediante esse gesto, internalizar o que é inefável — uma intensidade — decorrente da instância do sublime. Eugenio Barba tentou, ao longo

65 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 170.

dos anos de 1980, discernir o que era a presença do ator, servindo-se de uma oposição bem conhecida: conectar sua expressividade a uma pré-expressividade, sendo a primeira associada às componentes estilísticas de sua apresentação e a segunda, àquilo que o atuator é enquanto corpo, enquanto estrutura orgânica que sustenta a primeira. Naquele raciocínio, a presença adviria do segundo fator, o conjunto de qualidades orgânicas que o atuator pode treinar para adquirir um virtuosismo técnico que impressione a plateia, que a leve ao espanto.

Se tal modo de perceber a presença ajudou a situar uma distinção importante — a presença é sempre corporal, orgânica e produz intensidades —, a dicotomia da proposição, ao insistir na separação entre os dois momentos, continuava vigente, fosse para o atuator, fosse para a plateia. O que o performativo almeja, ao contrário, é a não separação entre momentos, não o apuro de uma pré-expressividade para alcançar outro grau de expressividade, mas, em direção contrária, a não distinção entre elas, integradas naquilo que as ciências da cognição qualificam como *embodiment*. Corporificação, incorporação ou fisicalização são expressões em português que não alcançam todo o sentido subjacente ao termo inglês original, uma vez que não contemplam os vínculos sensoriais e reflexivos ali envolvidos. Segundo Humberto Maturana,

o fenômeno do autopercebimento (*self-awareness*) ocorre e somente pode ocorrer na linguagem, e que somente a linguagem constitui no domínio animal o mecanismo operacional que torna tal distinção possível. [...] O acontecer efetivo do autopercebimento (*self-awareness*) na realização como um acontecimento na pessoa alerta para si mesma, ocorre nele ou nela da mesma maneira que ocorre qualquer coisa que ele ou ela faz através da operação de sua corporalidade, sem reflexão (i. e., inconscientemente). É, todavia, um fenômeno peculiar, no qual as distinções envolvidas surgem somente quando o observador opera no domínio de coordenações recursivas de ações que constituem o linguajar, porque ele ou ela tem um sistema

nervoso que se tornou recursivo em sua operação, através de sua participação no organismo linguajante que ele integra. De fato, o que um observador distingue quando outro observador denota autopercebimento (*self-awareness*) é um comportamento que ele ou ela vê como um comportamento no qual um observador particular aparece coordenando suas ações com outros observadores, em relação às mudanças de estado de sua própria corporalidade, numa conversação de distinção das corporalidades dos participantes.⁶⁶

Tais singularidades do *embodiment* o flagram como uma realidade integrada, uma “conversação entre corporalidades”, muito própria para configurar a relação cênico-perfomática enquanto tal: um ator em desempenho frente a uma plateia, cuja mútua observação é atravessada por inúmeros ligames de ações e reações. Local onde o respirar o mesmo ar circundante é não apenas uma sua condição estética decisiva, bem como, seguindo o raciocínio de Benjamin, o instante que torna possível se inalar o inefável, esse outro modo de absorver a presença. Uma estética do performativo “é uma estética da presença, uma estética do aparecer”, sublinha Erika Fischer-Lichte ao estudar tais questões, após indicar os passos conceituais aqui evocados.⁶⁷

O aparecer não deve ser tomado como o parecer, pois é da ordem da criação e do acontecimento e se dá a ver e ao sentir em modo próprio, em função das intensidades que desencadeia em relação ao outro.

Seres nômades, os *performers* Sara Panamby e Filipe Espindola não estão onde parecem estar.⁶⁸ Torna-se difícil cercá-los, pois saltam

66 MATURANA, Humberto et alii. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Humanitas; Ufmg, 2014, p. 344 (grifos no original).

67 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 208.

68 Sara Panamby se define como “performer e pesquisadora de práticas do corpo limite. Formada em Performance pelo curso de Comunicação e Artes do Corpo (PUC-

barreiras e avançam todo momento para fora do suposto lugar de suas proveniências. *Performers* do corpo limite, o trabalho que produzem faz transbordar, faz bordar — nas bordas — ímpetos inesperados em suas potências. Riocorrente de percursos, abrem veredas e as percorrem, arrastando naquele rasto também nossas sensações como restos.

A performance por eles realizada em Campinas (2015)⁶⁹ evidencia um passo desse percurso. Negra, sentada e nua, Sara lê ao microfone páginas antes anotadas, enquanto alguns desses escritos são projetados na tela ao fundo. Atrás dela, vigilante e atento, Filipe empunha uma máquina de tatuagem sem tinta na agulha. Sem sincronicidade, sem linearidade, sem apelos ao tempo, o discurso evoca trânsitos de afetos firmados desde não se sabe quando. De uma carta recebida por sua avó, Sara produz conjurações para o presente, ligando-se ao passado que, desse modo, se atualiza e se reinveste. A avó de sua avó foi escrava, ouvimos de relance no fio do relato, espécie de eco surdo que situa, em um pretérito incerto — talvez mítico, lendário, talvez apenas evocativo —, as marcas gráficas que ela agora experimenta, vítima da escarificação por agulha.

É quando o corpo limite começa a exalar seus ilimitados poderes. Por isso pode, nesse momento, fazer aparecer as agruras de outrora, da tataravó, da mãe, da neta contemporânea, como ritornelo martelando, frases sem nexos aparente que ligam o então e o agora. Sobram palavras soltas, apreendidas aqui e ali por Filipe, pelo público, circulando pelo ar, incrustadas na pele de Sara, pouco a pouco desenhadas, rútilas

SP). Mestra em Artes pela UERJ. Doutoranda pela mesma instituição. Índia alienígena.” Possui uma página no Vimeo, na qual diversas de suas performances podem ser conferidas: <https://vimeo.com/sarapanamby/about>

69 A performance foi realizada em 2015 no IV Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, promovido pelo LUME e coordenado por Renato Ferracini.

coagulações de sangue organizadas como signos verbais. Trata-se de estoicismo, de política confessional.

Estoicos foram, no período helenístico, aqueles que se reuniam debaixo da Stoá, um pórtico da cidade, onde praticavam filosofia a céu aberto, nas praças dos mercados, entre peixes e legumes, certos de que uma razão superior guiava seus passos, voltados para o bem — próprio e alheio —, o que os tornou os maiores cultores da ética naqueles tempos. Condenavam as emoções em benefício das sensações. Tomavam-se como cidadãos do mundo, superiores às nacionalidades e aos particularismos de qualquer espécie. As palavras, para eles, usufruíam a condição de verdade, sendo não apenas atestados da racionalidade inerente aos mortais, como, igualmente, de seu poder de convencimento. Padeciam, em nome de uma recompensa futura. Postularam a não separação entre corpo e alma, inventando outra mistura compositiva para o humano, à base das forças de atração promovidas pelos incorporais (que são quatro: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível). Um grande princípio estoico reza: “nem o incorporeal tem as mesmas afecções do que é corporal, nem o corporal [as do] incorporeal, mas [apenas o que é] corpo [tem as mesmas afecções] do que é corporal”, conforme anotado por Simplício.⁷⁰

Algo dessa antiga prática de ser e agir se entrelaça nessa performance de Sara e Filipe, toda envolta nessas circunvoluções da palavra que sangra. Ao discurso solto e sem fim dela, anamnese precária de sonhos e sensações, Filipe inscreve em sua pele as palavras que ficam, como uma lista de princípios, as tábuas de uma nova lei. Ela

70 BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 28. A tradução da citação em grego é de Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. Um maior detalhamento sobre a ação dos incorporais pode ser encontrado mais à frente, no capítulo dedicado a Gilles Deleuze.

carregará em seu corpo, a partir de então, a memória daquilo que foi e será, trânsito de devires entre o outrora e o futuro, uma vez que aqueles signos não se dissolverão com o passar dos dias, eticamente expressos em sua dor surda, uma presença que não se dissipa. O estoico consente a autoflagelação.

Como espectador, coloco-me ao redor do casal, atento a seus micromovimentos minuciosos e solenes, meu olho pregado ao trabalho da agulha. “O que conta não é que o outro veja onde estou, é que veja aonde vou, quer dizer, muito exatamente, que veja onde não estou. Em toda análise da relação intersubjetiva, o essencial não é o que está ali, o que é visto. O que a estrutura, é o que não está ali”, adverte Lacan⁷¹, ao conjecturar sobre a ordem simbólica, mais precisamente sobre como o imaginário adensa a intersubjetividade. Sou lançado por linhas de fuga, faço bloco com-a-pele-que-grita-sua-dor, agastado em um fluxo de devires, para longe de mim, ao encontro de um outro, devoluto à diáspora africana, ao sacolejo do mar, aos gritos e ao banzo, intermitência de tempos e lugares pulsantes em surdos lamentos, intensidades doloríficas que me arrastam. Que me deslizam para onde não espero, olhar/pele/cicatriz/escrita que me interroga como esfinge: o que é você, branco/neurótico/falocrata/burguês? Um fluxo de laços que me estreitam e dobram meus joelhos. A performance alcançou seu ilimitado.

71 LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 225.



2

Fazer o mundo, performar o espaço

Espaço, tempo e mundo constituem uma aliança conceitual unificadora indispensável para o homem se situar perante si e os demais. São elas noções culturais, já muito distantes de designarem especificamente o local onde se está ou se vive, outrora considerado a dimensão territorial da natureza, assim como a duração necessária para que esse local seja percorrido, dando concretude e espessura ao tempo; e a resultante obtida desses dois entrecruzamentos, forjando a instância de confluências topográficas e acontecimentais que denominamos mundo. Para o teatro, o espaço é uma dimensão verdadeiramente fundante.

Sendo históricas, espaço, tempo e mundo são noções circunstanciadas em função de certas qualidades que as atravessam. O desenvolvimento técnico ao longo dos tempos implicou em uma contínua alteração daquelas simples percepções iniciais, influenciando

decisivamente para que a aceleração fosse notada em modo agudo. Ou seja, ao serem surpreendidos como acelerados, tempo e espaço sofrem impactos, se contraem e se expandem, deslocando e inovando a concepção de mundo. Em consequência, mundo, hoje em dia, vai muito além das fronteiras terrestres e mares que isolam e separam as superfícies do globo para abarcar também os satélites que gravitam em torno da Terra — naturais e artificiais — além de Marte, Vênus e outros astros já em processo de exploração pelo homem: o mundo atual chega quase a ser o Sistema Solar.

Nas considerações convencionais, o espaço costuma ser referido segundo três conceitos: sua forma, estrutura e função, procurando não apenas surpreender suas dimensões morfológicas, como igualmente aquelas responsáveis por sua dinâmica e funcionamento, relativas a seus usos e ocupação. Interconectadas, as três dimensões atuam em conjunto: uma vez que os deslocamentos e movimentos humanos alteram a forma e a função do espaço: ele é um sistema de objetos. Em uma era de alta tecnologia como a atual, tais fatores se imbricam e se redimensionam a todo momento, ensejando a criação de um espaço infinitamente plástico, dinâmico e permanentemente adaptado às intervenções humanas.¹

1 Uma íntima conexão entrelaça vida e movimento, de modo que estar vivo é estar em contínuo deslocamento, ocupando espaços e com eles interagindo, de modo a constituir trilhas, pegadas, restos de uma passagem. “Cada uma dessas trilhas revela uma relação. Mas a relação não é entre uma coisa e outra — entre o organismo ‘aqui’ e o ambiente ‘lá’. É, antes, uma trilha *ao longo* da qual a vida é vivida. Nem começando aqui e terminando lá, nem vice-versa, a trilha serpenteia através ou pelo meio como a raiz de uma planta ou de um córrego por entre as suas margens. Cada uma dessas trilhas é simplesmente um fio em um tecido de trilhas que juntas compreendem a textura do mundo da vida. É dessa textura que quero dizer quando falo de organismos sendo constituídos dentro de um campo relacional. Trata-se não de um campo de pontos interconectados, mas de linhas entrelaçadas; não de uma rede, mas de *uma* malha”, adverte Tim Ingold, a propósito da noção de espaço enquanto malha. Ver INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015, p. 118 (grifos no original).

Segundo Piaget, analisando o desenvolvimento psicomotor do ser humano, não é a Forma que se constitui em fundamento cognitivo para sua mente, mas sim o Esquema que ele articula. Dinâmico, plástico e funcional, o Esquema é um sistema de relações e organizações móveis face ao mundo exterior, servindo para amparar as percepções e estabelecer os trânsitos entre elas. Os espaços orgânico e postural seriam, nessa ordem de considerações, os primeiros a se organizar, por meio das sucessivas tentativas e erros que acabam levando o bebê à estabilização em seu desenvolvimento, base de suas experiências posteriores. O que era elástico e deformável no campo de visão do infante vai, pouco a pouco, dando lugar a figuras sólidas e constantes, identificáveis e reconhecíveis, infundindo núcleos de sentidos. O espaço exterior é percebido graças a manchas de cor e formatos volumétricos; enquanto o postural vai alterando a perspectiva dessa apreensão, lentamente deslocando a direção do olhar até que seja atingida a postura ereta. O passo seguinte é a conformação da noção de medida e de símbolo que, articuladas entre si por intermédio dos deslocamentos, vão ensejar um suporte maleável para o raciocínio. É o que se pode admitir como o ingresso desse pequeno indivíduo no mundo social, da interrelação, da comunicação e do dialogismo com os demais.

Falar em performatividade, é observar aqui esse conjunto de operações dinâmicas e a experiência corporal acumulada pela criança em sua formação, um certo modo de apreender as percepções e sensações, certa qualidade de um processo, a individualização de um *know-how*. De modo que, quanto ao quesito espaço, é destacar como é ele vivido, apropriado e percebido pelo indivíduo e pela sociedade. Segundo o geógrafo Milton Santos, o espaço admite as seguintes dimensões: os homens, as firmas, as instituições, o suporte ecológico e as infraestruturas, cabendo lembrar que conceitos não são as coisas mesmas, mas a referência que a elas se faz.²

2 SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2009.

Cada conceito possui sua dimensão própria e complexidade específica, sendo necessário se pensar que eles constituem, sobretudo, os vínculos sociais e históricos ali decantados, agindo enquanto forças e impulsos diversos em um caso e em outro. Ou seja, a performatividade que articulam depende das ações específicas que um ou mais daqueles conceitos operam, configurando perfis diferenciados de espaços, sempre inscritos no tempo e dependentes de certas distinções políticas, de partilha do poder.

Se até o momento foi focado o espaço em geral, é hora de dirigir a atenção para aquele concernido no âmbito do fenômeno teatral, objeto final aqui almejado. Patrice Pavis enumera seis possibilidades para sua abordagem, a saber: espaço dramático, espaço cênico, espaço cenográfico, espaço lúdico (ou gestual), espaço textual e espaço interior, querendo contemplar quer as noções de teatro derivadas do texto, quer as do espetáculo.³ Nessas considerações, o espaço dramático emana valendo-se do contato com o texto da obra, aquele apelo imaginário que ele faz ao leitor para situar ficcionalmente a ação em transcurso e possibilitar, sucessivamente, que seja ela deslocada de um lugar a outro (do quarto para a cozinha, do jardim para a rua etc.). O espaço cenográfico comporta as soluções criadas para concretizar esse lugar dramático, quase sempre obra de um cenógrafo ou de um diretor de arte, que recorre a construções específicas fruto de sua imaginação ou aproveita elementos previamente existentes. Quanto ao espaço cênico, há quem o denomine como espaço teatral, querendo referir todo o interior desse espaço, o que inclui a área da cena e a dos espectadores.

3 PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. Vale lembrar, ainda, que o autor completou e atualizou tais noções, levando em consideração a performatividade que lhes é inerente no verbete “Espaçamento”: “A escritura dramática é espacial. Não só naquilo que ela coloca no espaço cênico ou dramático para existir, mas porque o jogo do ator assim como a *mise-en-scène* desenham formas espaciais graças à dicção e/ou ao desenrolar temporal”. In: *Dicionário da Performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 102.

Mas o espaço cênico, propriamente, designa o território real onde o ato performático ocorre, podendo ser um edifício específico, não específico, na rua ou em qualquer outro lugar que se apresente para receber a cena, e que circunscreve não apenas seu interior, como também seu exterior. De longe, é a noção mais complexa dentre as antes elencadas, pois remete não apenas às características arquiteturais e urbanísticas, como também, ao comportar o público, todas as relações decorrentes entre o ato de ver, participar e imaginar. Mas um espetáculo pode não possuir cenários ou não isolar sua área de ação dentro do espaço cênico, cabendo aos atores figurar, por meio de gestos, deslocamentos ou pantomima, a delimitação desse espaço, então denominado lúdico ou gestual. A página do livro ou do texto dá ensejo ao espaço textual, comportando não apenas as rubricas e falas, como também, em alguns poucos casos, desenhos visando orientar a encenação. E, finalmente, o espaço interior é uma acepção inteiramente subjetiva, projetada e abstrata, concebida pela imaginação do leitor ou do espectador (o lugar é uma cozinha, mas ele pode figurá-lo como um antro de maquinações mortíferas etc.).

O espaço cênico, como afirmado, é o mais complexo de todos eles, pois comporta toda a complexidade antes indicada por Milton Santos relativa ao não ficcional. A começar pelos homens: ali estão os atores e o público, dispostos em certos lugares e segundo certa hierarquia, conformando liames pactuados entre si. Entre outras, tais disposições obedecem a duas ordens relevantes: a urbanística e a arquitetônica. O urbanismo organiza os espaços públicos e privados, distribui os lugares da cidade, segrega e separa os utensílios urbanos para tal ou qual uso. Os espaços possíveis de serem ocupados pelas representações teatrais dele se valem para organizar sua distribuição, sua circulação e seu consumo. Pode-se contar com edifícios específicos estáveis (teatros, salões, auditórios etc.) ou ocasionais e efêmeros, como praças, adros e ruas etc. Cada um comporta uma performatividade distinta, dadas

suas características arquitetônicas, seu formato, sua plasticidade, suas propriedades estruturais, suas funções. Cena e plateia conhecerão tantas disposições quantas sejam possíveis à imaginação as criar, plasmar ou estabelecer em tais relações arquiteturais.

As firmas e as instituições adentram o espaço cênico sob múltiplos vieses: são os vínculos da apropriação histórica, social e antropológica antes instituídos, as relações de compra e venda próprias ao comércio, os tributos vigentes, a administração pública, a política de ocupação do solo, as normas e os ritos sociais intermediando essa interdependência convivial. Sendo um logradouro, o suporte ecológico está mais que delimitado, seja uma edificação na rua, na praça, em um local qualquer, no interior de um shopping center, emprestando não apenas seu território, como também sua paisagem, seu entorno, sua ambiência específica e própria, instâncias indissociáveis de sua visualidade e de seu paisagismo. E as infraestruturas dependem de cada local escolhido: podem ser complexas, fortemente maquinadas nos edifícios teatrais especialmente preparados, ou precárias e improvisadas, nos espaços efêmeros, dependendo dos recursos existentes ou das necessidades técnicas requeridas pela encenação.

É nesse sentido que todos os conceitos antes designados aqui se dão a conhecer em sua amplitude de malha, seja nos planos concreto, metafórico ou simbólico. Segundo um diagrama muito conhecido desenvolvido por Étienne Souriau, o cubo e a esfera presidem as conexões visuais e funcionais ali desencadeadas: cubo (o diagrama visual resultante das linhas de força que direcionam o olhar) e esfera (a abrangência ocular, o campo visual abarcado pelo deslocamento do olhar). Ou seja, da performatividade que articulam e ensejam ao observador, que necessita recorrer a seu Esquema situacional, como evocado por Piaget, para se instalar adequadamente em cada uma daquelas relações criadas. Isso vale tanto para a equipe de criação

do espetáculo (em suas várias funções) como para o público, todos partícipes da interação social com o local que o acontecimento enseja.⁴

Somente após assimilados tais vínculos, em modo efetivo e dinâmico, estamos habilitados a entrar no mundo ficcional, na representação, no jogo entre os possíveis ali existentes. Aptos a entrar no jogo relacional, naquela dimensão de “como se” indispensável intermediando os planos referentes com aqueles referidos, o *double bind* inerente ao ficcional. É quando o espaço cênico passa a albergar, simultaneamente, no dizer de Pavis, também o espaço dramático.

E é quando, gostaria de ressaltar, a performatividade atinge seu maior grau de tensão e desafio, instaurando-se em toda potência, ao confrontar a pessoa com aqueles três espaços de uma única vez. Pois as tensões ali desencadeadas entre o cênico, o cenográfico e o dramático se mostram pendulares, demandando um contínuo vai e vem entre um e outro, conhecendo desde uma assimilação estreita efetivada pelo design da cenografia (realista, ela situa um local social bem demarcado) até uma distância considerável (abstrata, metafórica ou simplesmente lugar nenhum), dependendo das escolhas de sua concepção, dos materiais empregados, suas qualidades, suas texturas, suas cores e seus formatos, infundindo a qualidade dos signos visuais conformados (menos ou mais realistas, apenas sugestivos etc.). Nesse momento, o imaginário é convocado a trabalhar pesado para se deslocar entre essa floresta de signos, de signos de signos e as metáforas e metonímias articuladas pelo discurso do espetáculo. Trata-se de operar um duplo. Aceitar o signo cenográfico concreto como “outra coisa” (uma cadeira como se fosse um

4 Ver, sobre tais implicações, MANNONI, Octave. “A Ilusão Cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário”. In: MANNONI, Octave. *O Sujeito, o corpo e a letra: ensaios de escrita psicanalítica*. Porto: Arcádia, 1977.

trono) e, simultaneamente, não abrindo mão dessa percepção, ali alojar o signo de signo proposto pela ficção da cena (é o trono de Cláudio). Na realidade, não se trata de uma dupla articulação, mas de uma tripla, na qual o signo de signo adquire poderes soberanos e plenipotenciários, fornecendo espessura ao fictício: é quando tapetes podem voar, venenos são encontrados na estante, criaturas se deslocam de Gana ao Japão em poucos minutos, cartas secretas são descobertas dentro de um vaso, o protagonista possui uma força sobre-humana etc., conformando um mundo causal arbitrário e regido por leis autóctones que desafiam o bom senso, o lugar comum, a *doxa* das experiências adquiridas em nosso mundo. A lógica da ficção é semelhante à do sonho: opera por condensações e deslocamentos, abrigoando o inverossímil e o fantástico, abolindo a duração do tempo e a especificidade dos locais, entre outras artimanhas. Mundo outro, é pela performatividade que se manifesta, plasmando-se à medida que a ficção o exige, “de modo que, ao cabo de um momento, somos incapazes de discernir o que nos é dado e o que nós mesmos fabricamos”.⁵

Trata-se de assumir a boa e velha convenção ilusória: um céu pintado em um telão de fundo não deve balançar, o que desvendaria o caráter falso do teatro; mas todos percebem que o céu se movimenta quando alguém passa por trás dele. No espaço dramático dir-se-ia que o céu está imóvel — e efetivamente deve estar. Toda a ênfase dessa proposição está depositada no “se”, entre o “dizer” e sua conjugação subjuntiva “ia”. Esse “se” expletivo é bem conhecido no âmbito da ficção, é a base do jogo, a condição de crença indispensável que habilita a existência de outros mundos. Ele é a subjetivação dos trânsitos sensíveis agindo no corpo do espectador, no devir induzido pela performatividade.⁶

5 PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, cit., p. 136.

6 Cujas características estão bem explanadas em FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. In: FÉRAL, Josette. *Além dos limites*, São Paulo: Perspectiva, 2015.

Aceitar um céu que balança, portanto, é deixar-se arrastar pelo fictício, submeter-se ao *double bind*, que recebe, em termos psicanalíticos, o nome de denegação. O que implica em uma negação postergada ou uma não negação da negação, adensando as circunvoluções de nossa performatividade interna, o recurso à inventividade, exigindo que “fabriquemos” a fábula que nos é apresentada, como destaca Pavis. Portanto, reconfiguramos o espaço cênico, erigimos os espaços cenográfico e dramático como soberanos, ao menos durante o tempo em que dura o jogo do espetáculo.

E, finalmente, temos o espaço interior. Por princípio, ele é o oposto do espaço cênico, uma vez que inteiramente íntimo, virtual e comprometido com os desdobramentos metafóricos da apreensão. No caso da leitura da peça, da folha de papel e figurado na abstração mental do leitor; no caso do espetáculo, da apreensão possível àquela encenação dada. Talvez tenha sido a essa dimensão que Aristóteles tenha se referido, na *Poética*, ao afirmar que a tragédia poderia propiciar ao leitor os mesmos efeitos que o espectador obtém ao estar presente a uma representação: surpreender o esquema acional que interliga as personagens a dado lugar e situação. Isso quer dizer uma assimilação sem a intensidade propiciada pelo espetáculo, apenas efeito de leitura ou inferência do esquema acional proposto pelo dramaturgo, coisa que modernamente é conhecido como modelo actancial, e que vem a ser, simplificadamente, isolar quais conflitos de vontades estão em jogo e como eles se desenham, se atraem e se repelem em função de um bem desejado. De acordo com o esquema, em torno dos actantes centrais circulam os demais, conformando a população daquela obra em particular, vivendo em dois espaços — o dramático e o interior — complementares.

Vale sempre destacar que esses são dois espaços metafóricos e supostos, não necessitam da encenação ou criação efetiva dos espaços cenográfico

e cênico, pois são tomados como os possíveis da representação. Para serem surpreendidos, necessitam apenas das didascálias presentes na folha do texto (frente do palácio, na praça, no escritório etc.) e das indicações espaciotemporais existentes nos diálogos relatando as ações e os movimentos das personagens (caiu devagar, subiu melancólico, na larga planície, no alto da torre, vem descendo, se afastou, correu etc.), expressas, nesse caso, pela letra ou pela voz.⁷

Nesse mundo de virtualidades que é o teatro, o espaço dramático proposto por um texto costuma ser correlativo a um espaço cênico; e convém a um encenador não se afastar demasiado dessas reduplicações no momento de concretizá-los enquanto encenação, sob o risco de desestruturar o modelo actancial proposto. Fique claro que isso diz respeito tão somente à conservação das convenções e a uma expressividade apassivada e conforme — e vale lembrar que Bob Wilson, entre outros, é um mestre nesses exercícios de desestruturação, deslocando algumas das mais conhecidas fábulas existentes para espaços cênicos que francamente infringem e desafiam seus espaços dramáticos (vide suas encenações de *Woyzeck*; *Quando Despertarmos de Entre os Mortos*; *Lulu* etc.).

Por outro lado, os textos mais recentes cada vez mais são omissos quanto à determinação de seus lugares acionais, deixando os espaços dramático e interior dominarem a imaginação do leitor, bem como da equipe que se disponha a encená-los, bastante livre para idealizar as mais díspares soluções cenográficas.

7 Para as correlações entre leitura e apreensão da ficção, assim como o funcionamento dos modelos actanciais, ver UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Para correlações entre literatura oral e performance, ver ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Dependente da progressão diegética, o espaço dramático é fruto de uma performatividade incessante, uma vez que vai sendo desvelado aos poucos, à medida da progressão ou do desdobramento dos episódios, pedindo pela sua contínua atualização e reorganização espaciotemporal, tanto para os atadores como para o público, o que vale quer para o texto, quer para o espetáculo.⁸

Ilusório por definição, trata-se de uma instância que exige e aduba a imaginação, e isso não apenas em decorrência daquela pactuada tripla manobra entre signos antes aludida, quando nos deixamos arrastar pela força do fictício, mas também porque, em grande medida, nela entregamo-nos aos jogos do “eu”, aos desdobramentos consecutivos e às recomposições que nos permitem refazer, a todo instante, as várias trilhas de que somos constituídos — ou os vários espaços que ocupamos, como antes destacado por Tim Ingold. Esse é um outro exercício de performatividade, resultante dos confrontos entre a ficção e a realidade, que nos projeta ao sentirmos o eu que pensamos ser, o eu que sonhamos ser, o eu que já vivemos, percorremos, estabelecemos.⁹ São as construções efetuadas em nossa malha pessoal, assim como aquelas entretecidas com a sociedade e que nos enredam e envelopam, constituindo outros elos de performances e, enquanto tais, nossa permanente deambulação impulsionada pelo dialogismo. É a viagem.

8 Sobre tais características, ver SCHECHNER, Richard. “Performativity”. In: *Performance Studies: an introduction*. London/New York: Routledge, 2007; e FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

9 “O lugar do imaginário é o Ego, mas não o dos princípios da teoria freudiana, que estava encarregado de assegurar a adaptação à realidade. É, pelo contrário, o Ego do narcisismo, o lugar dos reflexos e das identificações. Aí se situaria o único teatro ‘protótipo do resto’ de que fala Mallarmé, o teatro do nosso espírito”, salienta MANNONI, Octave. “A Ilusão Cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário”, cit., p. 87.

3

Teatro, o ato e o fato estético

Arte, técnica e método — três conceitos em permanente interação e disputa.¹

Arcaicas, encontráveis já na Grécia Antiga, as três noções conheceram, ao longo dos tempos, diversos modos de arranjo e disposições entre si, movimento bascular entre uma e outra que singulariza certas escolas, certos artistas e, sobretudo, dado modo de encarar a atividade artística. Foi no início do século XIX, porém, que

1 Dado o caráter sincrético deste texto, indico, sem citação, autores que tratam extensivamente dessas questões, cujas leituras se mostraram proveitosas: AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012; ARISTOTE. *La Poétique*. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Rosalyne Dupont-Roc et Jean Lallo. Paris: Seuil, 1980; BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996; GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010; HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo ; Rio de Janeiro: Unesp; Paz e Terra, 1996; RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique, 2008.

uma polarização impôs maior tensão entre as três noções, adequando-as à ideologia do período — o Romantismo —, em uma contenda que implicou em agudas discussões a respeito da arte, momento que procurou sistematizar a Estética, nascida cinquenta anos antes. Os grandes torneios de opinião vão se cristalizar tendo como campo expressivo a poesia, a arte por excelência para Hegel e seus seguidores, bem como a música, por meio da valoração da subjetividade absoluta no que tange à criação da obra: o verdadeiro criador é aquele capaz de colocar sua alma na criação, viver até os píncaros seus sentimentos transfigurados em expressão, imolando-se diante do leitor/espectador.

Nesse molde, o impulso imaginário foi tomado como o centro do processo criativo; a técnica como uma auxiliar meramente estilística, uma vez que os formatos artísticos até então disponíveis — a tradição clássica inclusa — foram relativamente rechaçados e os românticos lançaram-se com afinco à invenção de novos. E o método, naquele ambiente, simplesmente declinou em importância, pois antes de tudo contava o *gênio*, um ser de impulso tão poderoso quanto voluntarista, capaz de transpor todas as barreiras para impor a força de sua vontade criadora. Não por outra razão, o artista romântico foi um apaixonado, acometido pelos permanentes reclamos das sensações, das visões, do temperamento e das convulsões dos sentidos, entregue à vibrátil corrente da vida pulsando com os altissonantes acordes das sinfonias. Pouco importa que os verdadeiros *gênios* tenham sido, efetivamente, alguns poucos; a ideologia romântica instalou-se como fator constitutivo da Modernidade e perdurou por muito tempo, ainda hoje matizando, com cores e tons, muitos dos procedimentos daqueles que se entregam à criação artística.

No âmbito da Modernidade, a arte pode ser tomada em três principais acepções: como fazer, como exprimir e como conhecer. Na última escolha, porque o modo envolvido em sua feitura indica e propõe a descoberta

de novos procedimentos na operação da matéria em relação ao produto criado; ou seja, uma somatória de saberes e competências que vão decantando, pouco a pouco, sob o formato de experiência ou resíduo, apta a ser novamente mobilizada quando da retomada de um percurso assemelhado. Como expressão, deriva da concepção romântica, no sentido de dar corpo a tudo o que o artista nela reuniu de próprio e idiossincrático, de íntimo e secreto, de suor ou inspiração, enquanto formato passível de ser interpretado — ou seja, aquilo que atualmente designamos como expressividade, quer em suas bases semiológicas discerníveis (códigos), quer em bases inefáveis e sintomáticas (inconscientes). E na primeira acepção, a mais longínqua, mas também a mais definidora da própria atividade artística, a que afirma ser ela um fazer muito peculiar, que se inventa à medida que se cria, forjando em seu labor seus próprios cânones de conhecimento, conforme Pareyson sustenta.² Lord Byron, Salvador Dalí, Andy Warhol, três estilos, três épocas distintas, mas um coincidente perfil de idiossincrasias em seus desígnios.

E o teatro? Tudo o que antes foi referido para as artes em geral aplica-se também ao teatro — ou ele não seria uma arte. São bem conhecidas as dicotomias que opõem a criação cênica à técnica, evidenciando, mais uma vez, certo tônus romântico recobrando a cena ainda hoje, seja por desconhecimento, seja por preconceito. Muitos não designam como técnica a confecção de uma ponta de flecha ou a produção de uma fogueira com ramos secos, embora tais artefatos sejam tão técnicos quanto um foguete posto em órbita ou uma barragem construída em um rio caudaloso. A técnica (ou a tecnologia) manifesta-se em quatro dimensões: como objeto e produto, como modo de conhecimento, como modo específico de atividade e como volição.

² Sobre tais acepções, ver PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984; além de *Estética: Teoria della formatività*. Milano: Ugo Mursia Editore, 1974.

Integram o primeiro aspecto todos os artefatos materiais produzidos pela humanidade ao longo dos tempos, quer dizer, tudo aquilo que nos rodeia e pode ser designado como resultante da cultura, não produto natural. Em seus específicos aspectos cênicos cabem aqui as roupas enquanto figurinos, as lâmpadas enquanto iluminação, a arquitetura como construção de edifícios, as máquinas e ferramentas empregadas pelos carpinteiros para construir a cenografia etc., ao mesmo tempo coadjuvantes e instrumentos para a vontade artística agir e se manifestar. Como modo singular de conhecimento, a técnica surge sob o universo do *know-how*, o que implica em aspectos práticos e teóricos. Em suas articulações mais rudimentares, estão o treinamento sensório-motor, o apuro perceptivo, o treino das intuições, os gestos e as posturas corporais adquiridos, o falar e produzir sons vocais e corporais, o deslocamento pelo espaço etc. Quer dizer, tudo aquilo que um ator necessita dominar enquanto habilidades basais, aprendidas ao longo da vida, por meio da intuição, da aprendizagem ou de ensaio e erro. Sim, esses três aspectos integram a rede indispensável para a aquisição de conhecimentos, embora costumem ser menosprezados pelos próprios artistas, quando reputam essa instância como *natural*, o que não corresponde à verdade, uma vez que o homem é *homo faber* e *homo sapiens*, aquele que acumula e preserva conhecimentos para fazer coisas e manter-se vivo. Decorar palavras e canções, coreografias, exprimir estados emocionais, adequar o corpo a certos pormenores das criaturas ficcionais, controlar pausas e armar suspense são outros expedientes que integram esse *know-how*, bem como saber que um efeito de distanciamento é produzido ao se colocar a frase na terceira pessoa verbal. O saber fazer existe como integração daquela primeira instância nesta segunda, sendo empregado para adquirir uma habilidade, manufaturar algo, operar ou manter um

processo e, sobretudo, projetar e inventar, as duas capacidades mais abstratas e elevadas do córtex. A sistematização de certos processos produtivos, a organização da empreitada, a obtenção de certos efeitos desejáveis, a concatenação entre diferentes métodos ou práticas são alguns dos traços que recebem o nome de teoria, uma abstração conceptual que enfeixa as diretrizes e os princípios desses processos criativos. O teatro é uma arte exatamente porque não é um produto natural, cujo saber é obtido *contra a natureza*, pois supõe seu domínio e direção de uso.

Assim, adentramos o terceiro aspecto da técnica: a especificidade da atividade. Embora o vocabulário contemporâneo se mostre saturado de expressões mistas como dança-teatro, teatro de formas animadas, teatro de rua, teatro ambiental, teatro-futebol, do negro, do oprimido — entre tantas —, é indispensável reconhecer que ele detém, manipula e exerce certo *know-how* específico, que não se confunde com nenhum outro saber. Caso contrário ele não seria uma prática, uma *práxis*, uma ação dirigida a um fim. Os formatos híbridos acima elencados constituem tão somente variações circunstanciais da espécie cênica, pois não alteram sua condição primária de manifestação, exatamente em função da quarta instância da técnica, a volição, aquela que determina seu uso e emprego, sua direção e finalidade, sua inserção neste ou naquele processo, correspondendo ao livre arbítrio humano quanto a seu emprego. A técnica, portanto, é sempre uma invenção de finalidades, um uso de pensamento e de escolhas relativas aos fins, a transformação desse uso em um prazer que almeja expandir e consolidar a vontade humana. O homem criou a técnica para seu dispor e para satisfazer suas necessidades, sendo ele o único responsável pelo seu manuseio: fazer teatro implica em coordenar isso tudo.

Poiesis

As três acepções de arte — fazer, exprimir e conhecer — foram assim divididas tão somente para estudo e para facilitar a abordagem de certos aspectos que ela circunscreve, mas são inseparáveis na prática, constituindo facetas de uma atividade única. O cerne da questão artística está no fazer, sendo a expressão e o conhecimento suas consequências. Mesmo a arte conceitual não escapa a esse desígnio, uma vez que o projeto, o conceber anterior à feitura, é dela parte constitutiva.

Os gregos não diferenciavam arte e técnica, sendo o verbo *poien* empregado para referir todos os processos transformativos que implicassem em manipulação de matérias-primas ou operações concretas efetivadas segundo princípios abstratos quando invocados para a produção de uma ação prática. Eram tomadas como *techné* tanto a criação de uma estátua como o governo da cidade, tanto a composição de uma música como a condução de um barco. Motivo pelo qual *poiesis*, o gerúndio de *poien*, antes de possuir como tradução “poesia”, deveria, muito melhor, ser vertido como “obrando”, dado seu explícito significado de “colocar em obra”, “tornar obra” ou simplesmente “fazendo” segundo uma dada *techné*. Não há *poien* sem *techné*.

Resta, portanto, perguntar: o que “faz” o teatro? A primeira resposta a essa questão surge na *Poética* de Aristóteles, em suas frases iniciais: o que singulariza o modo dramático e exprime sua qualidade é ser *mímesis tés praxeós*. O que, ao pé da letra, traduz-se por “mimetizando as ações deles (humanos)”; ou, em um léxico mais contemporâneo, “atuando as ações humanas (praticadas)”. Toda a *Poética* é um extenso estudo da tragédia, modalidade ali descrita em pormenores, razão pela qual não vale a pena insistir em seus aspectos estilísticos, mas ficar tão somente com essa indicação primeira, quer do modo, quer da finalidade da arte

teatral. De fato, do teatro grego ao elisabetano, do drama burguês ao teatro de absurdo, da criação coletiva à performance, o que o teatro vem exercitando ao longo dos milênios é apresentar “ações praticadas pelos humanos”, na miríade de aspectos a que elas ensejam e que possibilitam.

É importante insistir em alguns aspectos de contexto cultural cercando as afirmações acima, para evitar desentendimentos e um tráfego menos tumultuado em relação a tudo o que veio depois daquela afirmação do filósofo. A ação referida não deve ser tomada nem como movimento (levantar a mão) nem como execução de uma tarefa doméstica (lavar pratos). Ela deve, necessariamente, ser pública, grave e enredada com a finalidade ética, ou seja, inscrita no universo social da comunidade humana, sendo indiferente que se apresente muda ou falada. Pois é possível praticar uma ação dessa envergadura por intermédio de gestos dotados de significação ou dizendo palavras, quando o indispensável de seu significado diz respeito ao posicionamento frente à dada ordem de discurso público. Tal discussão pode dar-se intramuros, envolvendo pessoas de uma única família, mas, ainda assim, o cerne do debate deve apontar para o caráter geral a que articula ou remete. Cabem nessa condição as ações praticadas por diferentes criaturas, tais como Antígone, Hamlet, Miss Sara Sampson, Estragon ou Marina Abramovic, cada qual circunscrita aos modos expressivos que lhe foram e são contemporâneos e àquilo que é tomado como público em cada tempo e espaço.³

3 Marina Abramovic não costuma interpretar personagens, mas se depara com problemas comuns a quem se dedica aos espetáculos. Considero oportuno reproduzir suas palavras, que indicam a direção de sua ação, o uso de técnicas e objetivos que pretende alcançar: “para compreender a performance é necessário tempo. E como fazer quando há apenas um quadro vivo? Ainda mais quando na performance não há argumento, diferentemente do que ocorre no teatro ou num número de dança. Talvez não seja mais que uma imagem vivente, mas há nela energia viva, e só é possível

Se claro está “o que” é obrado, resta esclarecer o “como”, dimensão bem mais complexa, que distingue entre si as criaturas acima citadas e as inscreve nas distintas configurações artísticas de cada tempo histórico no qual emergiram. Na cultura grega clássica, *mimestai* significava “imitar”, isto é, fazer com seu corpo como se fosse o outro; o que poderia ser um animal (seu modo de se movimentar, uivar ou cantar), outro ser humano e até mesmo uma divindade, lembrando que naquela cultura os deuses tinham aparência humana. Foram sátiros as primeiras figuras mimadas naqueles tempos, o que deu origem aos mimos, indivíduos destros nesse ofício. Imitar é uma arte, pois depende da observação e de certa coordenação motora e sensível para performar tal transfiguração. O mimismo, ou capacidade mimética, é inerente ao humano (e não apenas ao humano, uma vez que várias outras espécies também a detêm), o que autoriza dizer que é congênita e se institui como capacidade ou disposição corporal dependente da vontade. Ele é desempenho, ele performa. Diferentemente de outras espécies, que usam o mimetismo para camuflagem e sobrevivência, o mimismo humano é empregado, acima de tudo, enquanto técnica de aprendizagem ou a representação de outros, sem alcançar alterações biológicas.

Na outra ponta da imitação está a finalidade. Para quem se produz a atuação? Para alguém, para um público. Mesmo nos formatos do vídeo ou outros registros midiáticos sem espectadores, as performances almejam ser exibidas para uma audiência, intencionam chegar até

ativá-la quando alguém se autorreprograma. [...] Uma ideia que anima minha obra é elevar o moral do público e, para tanto, tenho de me esforçar muito. [...] Cheguei muito longe aprendendo certas técnicas [orientais] com o objetivo de aplicá-las na performance e, no princípio, as performances eram muito físicas; agora uso muito mais minha mente”. In: “Além del cuerpo”. Entrevista a Tobi Maier. *Exit Express*, Madrid, # 47, noviembre 2009, p. 7.

alguém em algum tempo e espaço. Um traço fundamental a toda arte performática é que o meio expressivo coincide com o sujeito agente: teatro, dança, circo, *performance art*, mímica etc. O que implica em que é o corpo — o *soma* — a massa plástica a ser amoldada que vai resultar em obra. A voz deve ser tomada como integrante desse corpo e o figurino, assim como qualquer máscara ou acessório diretamente colado ao corpo do *performer*, como suas extensões, complementos necessários para melhor plasmar seu mimismo.

Sendo o corpo do ator o meio expressivo, são sua consciência e vontade que lhe dirigem os atos e as ações compositivas, formulam a dramaturgia, estruturam sua dinâmica, conduzindo-as para uma finalidade, em uma inextricável associação que torna o ator intérprete de algo. Por que intérprete? Porque atuar/performar é interpretar a realidade, é decodificá-la considerando a sensibilidade e a inteligência, a técnica e a *poíesis*, elaborando uma combinatória de formas que o habilita exprimir-se coerentemente — estruturando o que, em semiologia, é denominado código. Quer dizer, a base da linguagem operativa com a qual o *performer* ou ator se comunica com o espectador dentro dos pressupostos da semiosfera.⁴

Este é um ponto crucial: como chegar a esse resultado? Enigma para as mentalidades românticas, metodologia para as mentalidades objetivistas, não há uma única resposta.

4 Semiosfera é o conceito cunhado por Iuri Lotman para designar o espaço e a rede de signos que nos circunscrevem no mundo da cultura, “o espaço semiótico fora do qual é impossível a própria existência da semiose” (p. 24). Em *Semiótica*, semiose é a relação de inteligência entre um interpretante e um referente”. Ver LOTMAN, I. *La semiosfera*. Madrid: Taurus, 1993. 3 v.

Questão de método

No mundo da criação artística são frequentemente empregados vocábulos como inspiração, jeito, achado, descoberta, técnica, investigação, pesquisa, entre tantos outros, mobilizados para balizar ou situar essa aventura. O método resume tudo o que foi dito acima e se constitui em importante passo do processo, sob o qual vigem duas acepções principais: o método enquanto orientação ou como técnica particular de pesquisa.

Enquanto tática geral, o método emprega diretrizes, noções e princípios, majoritariamente criados e acumulados pela cultura, resultantes de operações que obtiveram eficácia; e, enquanto fazeres mais miúdos, por meio de certos manejos, partes ou modos específicos de operar destinados a tarefas parciais a serem oportunamente reunidos em um todo. A não ser em ambientes cibernéticos estritamente controlados, não há método infalível em nenhuma atividade humana.

Iniciar pelo geral e chegar ao particular costuma ser a orientação mais empreendida, mas o inverso também pode ser um bom caminho. No teatro, dadas as suas mudanças históricas estruturais, suas desiguais condições de produção ao longo dos tempos e a intervenção de aparatos técnicos variados interpondo-se entre os atores entre si ou entre eles e o público, não há um único método que dê conta de tudo. O teatro atual conta, entretanto, com importantes contribuições de homens de teatro que pesquisaram a fundo o trabalho do ator e fizeram recomendações esclarecedoras, tais como Stanislávski, Meyerhold, Brecht, Grotowski ou Brook, além de apreciável material de atores zelosos de sua profissão que escreveram manuais ou recomendações a futuros praticantes, como Boleslawski, Michel Tchékhev, Lee Strasberg, Stella Adler, Yoshi Oida, entre os mais conhecidos, bem

como propostas mais recentes como o *rasabox* e o *viewpoints*. O método mais encontradiço, contudo, é aquele obtido de parcelas disto e daquilo, a adaptação de técnicas heteróclitas ajuntadas de acordo com práticas diversas que cada artista invoca e mobiliza em função de suas preferências e necessidades.⁵ O êxito de uma criação implica, todavia, no uso de um método; assim como na capacidade de alterá-lo no curso do processo, se as contingências assim o indicarem. Esse é um ambiente no qual as normas são sempre precárias e a disposição para o novo e mesmo o desconhecido deve estar permanentemente presente.

Se a arte é um processo que se inventa à medida que se cria, o ator ganha um destaque especialíssimo, uma vez que é, simultaneamente, processo e produto de sua criação. O emprego de método para cumprir esse trânsito não constitui fator limitante ou empecilho à criatividade. É preciso distinguir as coisas: o método é o plano, o assentamento de condições favoráveis, o leito onde o rio vai correr; mas a criação em si mesma é inefável, um instante único, um golpe de sorte. Pela perquirição, insistência, repetição, tentativa, síntese, a criação advém como uma revelação, um desvelamento, um acontecer poético que dá a ver naquele corpo uma coisa outra, que ali antes não estava ou não havia. Ela salta como *constructo*, transfiguração quando o em-si muda de qualidade para-si, e o que antes era intuição, desejo, ânsia adquire agora formatos perceptíveis, espessura no estatuto da realidade. O jogo é a viatura empregada, é ele que torna possível o velar e o desvelar, o entrar e sair, bem como a seta a ser seguida quando queremos saber da direção intencionada pela criação do artista.

5 Com frequência considerável, ainda se encontram atores que alegam não seguir método algum e que criam segundo a intuição ou qualquer outra instância imponderável. Isso é ilusão e autoengano. O artista pode não identificar seu método, não saber nomeá-lo, mas isso não significa que ele não exista. Ele pode até ter aprendido a fazer sozinho, na base da tentativa e do erro, mas desse modo desenvolveu um método.

Os artistas performáticos trabalham, portanto, na liminaridade, naquele lugar incerto entre este e um mundo outro, instrumentos de passagem de fluxos, sujeitados aos riscos que tal situação engendra. A grande marca desse processo é sua condição efêmera e evanescente, uma vez que aquilo que atinge a plateia é seu resultado, a força de sua emanção, e não o *know-how* ou método previamente empregados. Quando de sua ocorrência, a arte não demanda uma racionalização — na acepção de decifração do oculto —, mas sim adesão emotiva, transporte lúdico, solidariedade de perceptos para com o jogo proposto, disposição de segui-lo e nele participar, vicariamente posto em causa tal qual o artista. Essa é a exigência da *aísthesis*, o plano sensível a que toda obra de arte convida. Embora, para o analista, a compreensão da profundidade envolvida no processo empregado torne-se crucial para estabelecer as relações ali existentes. Mas, aqui, já entramos em um além do acontecimento cênico.

Para o artista, são outras as tarefas: como retomar aquele jogo criativo, como recuperar os caminhos que o levaram a transmutar-se, como manter o frescor daquela criação ao longo dos dias ou meses em que dura uma temporada? É por essa porta que novamente a técnica adentra o espaço criativo. O ator terá de repetir o processo de criação, deixar-se imantar pelas mesmas sensações anteriores, pelos mesmos estímulos antes empregados, procedimentos que lhe serão facultados por meio da técnica acumulada, o saber fazer de que lança mão para sustentar seu jogo. E temos, assim, uma volta completa no circuito da criação, uma vez que os três aspectos — fazer, exprimir e conhecer — são apenas facetas de uma mesma coisa. E conduz ao entendimento também de por que arte, técnica e método convivem intimamente, iluminando-se reciprocamente, tríade cuja existência integra qualquer processo criativo.

Texto e fala

O que aqui se faz é um esforço para pensar em modo arquitetônico as questões atinentes ao fenômeno teatral. Convém ir além, todavia, reconhecendo que o teatro é uma manifestação artística complexa, caracterizada por elementos provenientes de diferentes ordens que, em interação, possibilitam sua existência.

Um problema espinhoso diz respeito ao texto dramático. Se, como verificado, o específico da arte teatral é a mimese das ações humanas, constitui uma relevante parcela do fenômeno aquilo que concerne à fala, à enunciação dos pensamentos que opõem dois pontos de vista relativos às razões em disputa.

O texto dramático, nessa perspectiva, é a codificação letrada de outro meio expressivo — a fala. Ela é integrante do fenômeno teatral, enquanto o texto é apenas um coadjuvante, uma mnemotécnica desenvolvida para amparar os atores.⁶

6 Nem sempre vigorou esse entendimento da questão, tendo sido necessário um amplo trabalho de estudiosos da literatura oral para fixar tais balizas. A primazia da Literatura no Ocidente foi de tal ordem que açambarcou todos os produtos ligados à palavra, sem atentar para o caráter totalizador e inconveniente desse procedimento. No caso do teatro, acabou por produzir uma inversão, valorando o texto escrito em detrimento do oral, sendo possível localizar historicamente essa virada conceitual em meados do século XVII, quando se inicia em larga escala a impressão gráfica das criações dos dramaturgos. Embora os textos impressos tenham sofrido inúmeros ajustes, cortes e correções por parte dos autores, o que evidencia que suas existências orais eram então preponderantes e a redação primitiva não passava de um rascunho destinado à encenação, foram suas versões impressas as valorizadas e preservadas pelas instituições de legitimação, que as transformaram em cânones. A grande biblioteca shakespeariana nas estantes de qualquer universidade bem o comprova. Deslocados para a vala comum dos demais textos, os dramáticos passaram a sofrer os mesmos influxos interpretativos, genealógicos e teleológicos empregados para administrar o conjunto. Ou seja, tudo foi transformado em uma massa de escrita — tomada como o mais elevado legado

Concebido e tomado dentro desse universo ontológico, o texto dramático demanda ser observado em suas singularidades e especificidades, mesmo quando, na atualidade, for escrito sem ter sua encenação como horizonte próximo. Enquanto fala transcrita para outro código, reclama um retorno à sua codificação primitiva, ou seja, seu enquadramento enquanto oralidade, devendo sua análise ser efetivada dentro dos padrões que balizam tais estruturas. Um discurso oral se organiza com base em estratégias e manipula funções operativas: os atos da fala, a pragmática de sua natureza.

Pois, antes de ser palavra, a fala é voz, uma sonoridade nascida no corpo que possui tom, timbre, altura, alcance e registro, qualidades materiais pouco estudadas, mas perfeitamente perceptíveis em qualquer emissão vocal. Essa massa sonora é, homologamente, correspondente àquela massa corporal que está na base da mimese; ou, dito de outro modo, ela é o som daquela massa corporal, sua língua, sua linguagem. Articulada em fonemas, propicia as palavras e estas, as frases. Atos de fala possuem manifestações diferenciadoras que os separam enquanto intencionalidade e emissão: judicativos, exercitativos, compromissórios, comportativos, expositivos — responsáveis pela diversidade de modulações que exprimem diferentes circunstâncias de expressividade e estados de ânimo do indivíduo.

Falar em estados do atuator ou *performer* é remeter às suas emoções, aos seus sentimentos, à sua sensibilidade e às suas circunstâncias — modos tangíveis de expressão, de exteriorização psicológica e anímica de seu corpo, fornecendo inteligibilidade pulsional àquela

da inteligência pela tradição ocidental —, à mercê dos postulados literários que as metanarrativas pseudocientíficas do século XIX se incumbiram de produzir, abarrotando bibliotecas inteiras.

garatuja escura que conforma sua psique. Mas, sobretudo, ela é performance, uma massa de sonoridade gestual cuja dimensão maior não são as palavras isoladas, mas sim sua intencionalidade, sua direção por assim dizer, que conforma os vetores de sua enunciação. Tal instância a torna preponderante em relação a qualquer texto — escrito ou improvisado, prévio ou *a posteriori* —, arrastando tudo por meio da potência e da competência de sua emissão. Nos lábios do atuador, tal sonoridade com ele vibra, no mesmo fluxo e na mesma intensidade que trespassa sua ação. O discurso de um líder, uma canção nacional, um hino guerreiro ou o grito de uma torcida de futebol ajudam a dimensionar a força propulsiva dessa voz, instrumento de expressão e de comunicação de enorme importância para o delineamento da cena teatral.

É nessa acepção que se esfuma a antiga noção de dramático enquanto “gênero literário” e sucumbem os traços épicos e líricos que ele eventualmente possa albergar, arrastados pela força do dramático, seu ritmo, sua pulsação, sua desenvolta corporeidade e presença. No modo dramático, as palavras sangram, vergastam, deslocam objetos, acariciam, sussurram, capazes de materializar sentidos e intenções, ordens e desejos, metáforas e ironias, tornar espessos os impulsos e silêncios — silêncio, tão significativo quanto o som quando adequadamente empregado em meio ao discurso, em sístole e diástole que obedecem, unicamente, ao pulso da intensidade. Quiasma.

Cenas

É um equívoco pensar que toda ação humana é séria ou unicamente circunscrita nos padrões elevados. Se o sério não exclui a alegria, admitindo-a como inerente à vida e às situações, a contraparte

jubilosa das conclusões felizes, é preciso também admitir que a seriedade se encontra, todo o tempo, a um passo de descambar para o oposto. Um excesso de tensão que não resulta em nada, em um exemplo de Bergson, é suficiente para ocasionar um frouxo de riso. Mas também acasos, coincidências, atos falhos, desentendimentos de palavras ou gestos, súbitas alterações de ritmo ou a repetição mecânica de movimentos e condutas costumam levar ao riso. O mimo, em seus primórdios, nasceu muito rente à ideia que hoje possuímos de caricatura, esse arremedo um tanto quanto grosseiro que destaca em traços pesados a figura que é sua vítima. Igualmente a mofa, a sátira, a macaqueação de criaturas muito zelosas de suas virtudes sempre foram empregadas por aqueles que, por intermédio da zombaria, efetivaram a crítica das criaturas ou revelaram o que suas atitudes exalavam de ridículas. Segundo Bakhtin, o Carnaval primitivo se conformou exatamente no ambiente transgressivo e permissivo de certas ocasiões sociais marcadas pela licença.

É no corpo, portanto, que tal dimensão se mostra mais desenvolva — com ênfase para o baixo corporal, como destacado pelo estudioso russo —, zona escatológica e impudica, de prazer e também de dor, nos sentidos próprios e figurados. Tudo isso gera o riso, e este, o cômico, abrindo a vereda estética para sua exploração. O cômico é uma instância da existência humana, sendo a comédia, a sátira, a farsa, o grotesco, a pantomima, o burlesco etc. seus modos de manifestação no terreno das artes cênicas, uma dada dramaturgia que explora e expande o humor em suas muitíssimas possibilidades. Formatos, aliás, em maior número em relação aos chamados sérios, o que revela que o riso tem mais aceitação e procura por parte do público. Sério ou cômico, contudo, importa verificar que o modo dramático investe a arte teatral de uma condição que, como já muitas vezes destacado, opera segundo a presença.

O ator/a atriz está ali, à nossa frente, palpável e disponível, dono/a de uma coruscante venustidade⁷, saudando e em certa medida incentivando nosso desejo, ainda que vicário. É essa concretude de presença — a poucos metros ou centímetros — que confere às artes performáticas seu charme e encanto e, ao que tudo leva a crer, sua perenidade ao longo dos tempos, tornando seu jogo um espesso tecido de sociabilidade. Frente a uma cultura como a nossa, altamente mediatizada por apetrechos tecnológicos e próteses de toda espécie que remodelam os corpos, Denis Guénoun se pergunta se o teatro é ainda possível e necessário. E conclui que sim, uma vez que “o tornar-se teatro de uma ação” produz um jogo lúdico de reconhecimento que nenhuma outra manifestação artística é capaz de substituir.⁸ É o corpo, a presença, a performance, portanto, quer em sua grotesca emanção, quer em sua sublime capacidade de gerar metáforas, que o espectador busca ao adentrar um espaço performático.

7 Relativo a Vênus: “O teatro (a cena recortada) é o próprio lugar da *venustidade*”, [...] “só o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura), nos dá os corpos e não sua representação. O corpo no teatro é ao mesmo tempo contingente e essencial: essencial, não pode ser possuído (ele é magnificado pelo prestígio nostálgico); contingente, poderia sê-lo, pois bastaria ficarmos loucos por um momento (o que está dentro de nossas possibilidades), pular para o palco e tocar aquilo que desejamos”, salienta o autor. In: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 90.

8 GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 194.

4

Para uma história cultural do teatro

Há um crescente interesse pelo teatro entre historiadores e outras formações profissionais na área de ciências humanas e de letras, o que pode ser constatado em vários trabalhos recentes voltados a essa direção. Todavia, tal como ocorre com outras searas sobre as quais apenas recentemente começam a se manifestar os historiadores — tais como a biologia, a tecnologia, os fósseis, a moda, a aeronáutica, entre outros —, inúmeros e preocupantes desconhecimentos sobre a natureza dos objetos eleitos podem levar de roldão a empreitada.

A história cultural nunca deve ser tomada *em geral*, tendo por base certa concepção de cultura ou sínteses efetivadas por este ou aquele autor, esta ou aquela teoria histórica prévia, bem como fazer decorrer a atividade artística do modo de produção ou algum imponderável sistema ideológico *a priori*, bem como jamais menosprezar o “como” implicado

nas práticas e nos processos que, efetivamente, constroem uma técnica e suas relações com as atividades conexas. É preciso lembrar, com Paul Veyne, as dificuldades e singularidades que revestem a tarefa historiadora, seus vínculos e suas associações com outras ciências sociais.¹ Peter Burke aponta, nesse sentido, a pluralidade de pontos de vista relativos quer à acepção de cultura enquanto unidade quanto variedade, de modo a resguardar a polifonia de sua articulação: “tem de conter em si mesma várias línguas e pontos de vista, incluindo o dos vitoriosos e dos vencidos, homens e mulheres, os do centro e os de fora, de contemporâneos e historiadores”.² E Foucault faz notar que a história é, sobretudo, a genealogia de uma prática, a peritagem de um arquivo e a busca pelas regularidades discursivas atinentes ao objeto em estudo; o que implica também, segundo de Certeau, na articulação entre um lugar epistemológico, uma prática científica de interpretação e uma escrita compromissada com a retransmissão para as novas gerações.³

No caso do teatro, o interessado encontra uma pequena estante de títulos que remetem à “história do teatro no Brasil”, fazendo supor que o campo se encontra, em certa medida, já garimpado, o que se revela, verdadeiramente, um equívoco. Publicações como *O Teatro Brasileiro*, de Henrique Marinho (1904), *O teatro no Brasil*, de Múcio da Paixão (1936), *História do teatro brasileiro*, de Lafayette Silva (1938), *O teatro no Brasil*, de Galante de Souza (1960), entre outros assemelhados, constituem relatos apoiados sobre a literatura

1 Ver VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora UnB, 1998.

2 BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 267.

3 As obras específicas aqui referidas são FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; e CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

dramática, e não sobre as práticas de palco empregadas pelos artistas sediados nesse território denominado Brasil. Ou seja, encontram-se subsumidas no *textocentrismo*, um preconceito intelectual tão nefasto quanto o historicismo.

A cultura teatral

É preciso entender, inicialmente, o objeto em estudo. O teatro não é o texto dramático, mas uma prática de cena e um rito social, um modo coletivo de expressão, uma cerimônia pública complexa que ajunta fatores distintos para sua emergência e consecução, entre os quais pode ou não existir um texto prévio.⁴

Existiram e ainda subsistem muitas e diversas manifestações cênicas que prescindiram de texto, tais como os mimos e atelanas entre gregos e romanos, as farsas e *soties* medievais, os balés de corte, as mascaradas e os autos, além da *commedia dell'arte*, cultivados entre os renascentistas, o teatro de bonecos e de animação do período iluminista, havendo uma grande proliferação de formatos após o século XIX. Esse denso caudal de manifestações encontra-se amplamente documentado, especialmente pelas vias indiretas, constituindo um tecido social espesso e coeso intrinsecamente relacionado às diversões, aos jogos e às disputas que marcaram, nas diversas sociedades ocidentais, as ocorrências da sociabilidade civilizada. Para tanto, basta uma consulta a *O Processo Civilizatório*, de Norbert Elias, para que se descortine um panorama sobre o tema.

⁴ Para um amplo panorama e suas múltiplas implicações, ver MOSTAÇO, Edélcio (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis; Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

De modo que o teatro, seja como conceito, seja como prática, passou ao largo daqueles títulos brasileiros mencionados; que não apresentam, de fato, nem os primórdios nem as características da atividade em nosso país. Uma efetiva história do teatro não pode deixar de focar a sociedade na qual ele emerge, os discursos estéticos que o impulsionam, as clivagens e refrações ideológicas que o trespassam, bem como as práticas cênicas expressivas com que ele se estruturou e se desenvolveu, os artistas que as criaram e as exploraram, os cenógrafos e figurinistas que os ambientaram e vestiram, as técnicas de cena empregadas (iluminação, maquinaria de palco, arquitetura de espaços), o conjunto de atividades artesanais atrás dos acessórios, bem como os edifícios e outros locais empregados para as apresentações, sem esquecer o público — uma vez que não há teatro sem público — e a crítica, quando eventualmente existente. É a esse conjunto dinâmico de relações que a expressão *história cultural* visa abarcar.

O historiador, antes de qualquer coisa, deve partir de um conceito operativo sobre o campo a ser investigado, mapeando suas constâncias e alterações, suas ocorrências e seus vazios, seus vínculos ou suas cesuras em relação às demais manifestações correlatas. Isso o habilitará a compreender — e posteriormente narrar — o que de relevante e singular existe sobre o processo cultural que investiga. Esse é um procedimento geral, pensado como história de longa duração, sem que dele se excluam as particularidades, as segmentações ou especificidades eleitas, visando fechar o foco sobre um ou outro aspecto, esta ou aquela faceta. A história de uma atriz, por exemplo, pode render mais para a compreensão de todo o teatro praticado em certo período do que as complexas, porém difusas interrelações nele existentes. Afinal, duas características indispensáveis ao historiador arguto são a inteligência e a sensibilidade quanto à escolha de temas e recortes.

O objeto

Mas qual é o objeto aqui em discussão? A resposta não é simples e, como veremos, inúmeras e contraditórias asserções disputam essa primazia. Assim, convém inicialmente desbastar o campo epistemológico para o qual nos movemos.

Para não ficarmos ao léu, perscrutando teorias e noções dispersas no tempo e no espaço, muitas vezes em oposição entre si ou decorrentes de enfoques particulares, vamos tomar um discurso concreto: a obra *A encenação teatral e sua condição estética*, publicada por André Veinstein em 1955.⁵ Tal escolha não é aleatória. Ela marca um momento significativo na história do teatro ocidental, quando discussões almejavam entender o que era esse fenômeno complexo tomado como teatro. O autor distribuiu questionários a inúmeras pessoas, ligadas ou não às artes cênicas, selecionadas segundo métodos sociológicos e estatísticos de amostragem, com perguntas precisas, esperando obter respostas congruentes que lhe permitissem uma conclusão sobre o tema.

Resumidamente, houve uma quase unanimidade de respostas que apontaram: a) o teatro é a representação, não o texto; b) o teatro é fruto da equipe que o produz; c) seus valores espirituais estão diretamente relacionados à capacidade de a encenação materializar sentidos e valores, empregando uma linguagem simbólica. A data de 1955 pode, portanto, ser tomada como uma baliza no que concerne à dimensão do texto dentro do fenômeno cênico, ponto de virada entre as concepções textocentristas e as teatralistas. E, indo mais fundo na questão, vale perguntar: o que é esse textocentrismo?

⁵ VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

A oposição entre texto/encenação deve ser reportada aos primórdios do século XVII, momento em que, na França, os autores teatrais passam a contar com o *imprimatur* real. Tal privilégio correspondeu, em relação ao conhecimento, àquele empregado pela Santa Sé para os textos científicos e filosóficos desde o Concílio de Trento, procurando discernir o que era por ela aprovado e se encontrava conforme os cânones da tradição teológica, e o que deveria ser renegado por apostasia ou reformismo, incluídos no *Index*. O *imprimatur* real foi tomado, em modo assemelhado, como atribuição da existência do autor e de sua qualidade, o que lhe facultava não apenas deter uma propriedade intelectual, como, em modo conexo, efetivar a cobrança de numerários relativos à sua representação.⁶

A Academia de Artes, criada por Richelieu em 1635, passou a exercer forte controle sobre a produção artística, principal instrumento, ao lado da Academia de Ciências, para instituir a hegemonia cultural de Paris sobre o restante território francês, consolidando esta que pode ser tomada como a primeira política cultural conhecida, uma ambição de Luís XIV em ser aclamado como uma reencarnação da cultura greco-latina. No caso do teatro, tal movimento intervencionista almejava um *telos* precípuo: extirpar a *commedia dell'arte* dos domínios culturais elevados, relegando-a ao circuito de feira (com a proibição, pouco depois, de que utilizasse qualquer tipo

6 Para pormenores sobre tais processos, datas e figuras relevantes que nele tomaram parte consultar NAGLER, A. M. *A source book in theatrical history*. New York: Dover Publications, 1959. A passagem do texto teatral oral ao escrito foi objeto de vários estudos, entre outros, CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002; e *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. Os contratos para as representações foram estabelecidos um a um, entre autores e donos de companhias, mas geraram inúmeros contratemplos. A Sociedade de Autores e Compositores Dramáticos surge em Paris, em 1829, na esteira de reorganização da sociedade após sucumbir o Código Napoleônico.

de texto, em qualquer língua, o que favoreceu o desenvolvimento da pantomima). Esse fascinante capítulo da história do teatro é bastante complexo e, para um enfoque mais preciso, é preciso remontar à instalação dos comediantes italianos em Paris (ocorrida dois séculos antes) e sua paulatina preferência no gosto do público da capital.

O autor teatral — e sua criação, o texto dramático — passa, desde então, a integrar o seletto mundo das artes e nele ocupar papel de destaque. Essa é a origem histórica e conceitual do culto ao autor. Que, com o passar do tempo, só conhecerá desdobramentos e incrementos, especialmente após 1829, com a organização da sociedade arrecadadora de direitos autorais. A noção de *gênio*, singularmente desenvolvida pela estética romântica para sobrelevar os criadores magnos, constituiu o ápice deste processo de verdadeira canonização do autor. Uma inextricável associação entre a obra, como expressão do espírito do criador, e o texto teatral, a expressão material dessa criação, tomou as vezes daquilo que passou a ser reconhecido como teatro. Com o amplo desenvolvimento do capitalismo e da industrialização na esteira da Revolução Industrial, novas plateias se conformaram, novas salas de espetáculos surgiram em todos os lugares, favorecendo as iniciativas de aventura no campo autoral.

De modo que, em meados do século XIX, a associação entre teatro/texto se encontrava tão arraigada que os dicionários registravam o vocábulo *teatro* como qualquer coisa como “a arte de escrever textos destinados ao palco” ou “obra em diálogos criada por um autor e destinada à encenação”. Por outro lado, fazer sucesso como autor dramático foi uma via possível para a independência financeira e um caminho perseguido por muitos. O século XIX foi, afinal de contas, o grande tempo das majestosas cortinas vermelhas e douradas

se abrindo para uma burguesia que, embevecida, se queria ver retratada nos palcos.⁷

Este ápice autoral marca, contudo, o início de seu declínio, e aqui vamos reencontrar o segundo termo considerado por Veinstein: a encenação. Ela nasceu, historicamente, com a cada vez mais necessária especialização de funções nos domínios do palco, ao se exigir do diretor um maior controle quanto ao acabamento do espetáculo. Tensões diversas então se acumularam, opondo autores e diretores quanto à primazia dessas soluções que ampliassem e beneficiassem a expressividade cênica. Há quem detecte na companhia do duque de Saxe Meiningen, desde os anos de 1870, procedimentos que indicam a prevalência do diretor, dentro de um movimento ascendente e aprofundado que, na década seguinte, com o desempenho de André Antoine, Stanislávski e Max Reinhardt, será muito ampliado. Outros, todavia, só admitem a encenação com os impulsos criativos propiciados pelas vanguardas históricas, especialmente na década de 1890, após a luz elétrica ser empregada nos palcos. Nesse viés, os nomes de Paul Fort, Meyerhold e Piscator contam entre seus primeiros expoentes. Em um caso ou em outro, importa verificar que o texto dramático vai sendo deslocado enquanto elemento central do fenômeno cênico.⁸

7 Tanto o papel como a função que dramaturgos e o teatro exerceram nas sociedades europeias ao longo do século XIX estão minuciosamente estudados em CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres, Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

8 Os processos de disputa artística entre as várias expressividades — inclusive o cinema, que se inicia após 1895 — são analisados de um ponto de vista cultural com grande eficiência por GAY, Peter. *Modernismo, o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

A encenação, entretanto, não se reduz apenas a seus aspectos técnicos. Ela é, antes de tudo, uma *escrita cênica*, uma reflexão prática sobre a obra efetivada pelo encenador e articula, segundo um ponto de vista, complexos fatores sociais, estéticos e ideológicos, sem deixar de lado as minúcias técnicas e poéticas como líder de uma equipe de diferentes colaboradores.⁹ Não há aqui espaço para aprofundar tal questão, de modo que retornemos ao texto teatral para observar como, naquele fim do século XIX, foi ele progressivamente entrando em causa.

Como ocorria em outras capitais europeias, Paris detinha vários circuitos de salas, cada qual ofertando um tipo de produto aos diversos públicos. Émile Augier, Victorien Sardou e Alexandre Dumas Filho monopolizavam o circuito *boulevardier*, tido como literário e conservador, no qual a *peça bem feita* imperava. No perímetro médio, Paul Gauthier, Adolphe Dennery e Jules Mary pontificavam; enquanto o Théâtre Libre e o l’Oeuvre ofereciam as novidades, um ligado ao naturalismo e o outro, ao simbolismo. Em Berlim e Viena, a forte censura se incumbia de coibir temas polêmicos, bem como em Londres, ali com o auxílio da igreja, deixando os palcos fora das discussões morais e políticas que, em Paris, agitavam as plateias. Augier teve vários problemas para fazer subir à cena *As leões pobres*, 1858, em que abordava sem retoques

9 Há grande bibliografia sobre o assunto, e remeto apenas a alguns títulos considerados clássicos nesse domínio: DORT, Bernard. “A encenação, uma nova era?” e “A condição sociológica da encenação teatral”. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977; ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978; ABENSOUR, Gérard. *Meyerhold, ou a invenção da encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2011; COLE, Toby; CHINOY, Helen Krich. *Directors on directing: a source book of the modern theatre*. London: Peter Owen/Vision Press, 1964. BOISSON, Bénédicte; FOLCO, Alice; MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010. Um aprofundamento relativo à atuação de Stanislávski e Craig pode ser encontrado em capítulo mais à frente.

a prostituição. *A jovem Elisa*, 1881, de Edmond de Goncourt, enfrentou problemas semelhantes. Mas foi no campo político que as escaramuças se mostraram mais aguerridas: em 1866, na estreia de *La Contagion*, de Augier, o imperador Napoleão III foi recebido na estreia aos gritos de “Luxemburgo, Luxemburgo”, alusão à partição do país ordenada meses antes, em um confronto que durou todo o espetáculo, conforme as falas apoiavam esta ou aquela facção. A esquerda foi atacada em *Rabagas*, de Gambetta, em 1871, contra a Comuna, motivando vaia e balbúrdia na sala e na praça defronte. Em 1891, após o escândalo e a proibição de *Thermidor*, de Sardou, o superintendente da Comédie Française propôs substituí-la por *O Tartufo*, de Molière, mas a sátira da excessiva devoção religiosa foi entendida como um ataque à devoção da Revolução, em 1899. Afora esses tumultos notáveis, as questões morais e políticas foram frequentes na segunda metade do século, colocando os autores contra a parede.

Fundado em 1887, o Théâtre Libre começou como um grupo amador e conheceu vários problemas com a censura, contornando-os por meio de sessões previamente vendidas e fechadas, para escapar ao veto oficial. Mas divulgou um bom número de novos textos e autores, como Sée, Ibsen, Lemaitre, Anatole France, Marie Leneru, Renard, responsáveis pelas ideias naturalistas, compromissadas com o positivismo e com a sociologia, visando colocar em cena “pedaços de vida”, cenas tão próximas do real que confundiam a plateia quanto a estar no teatro ou na feira, ou nos cortiços, ou nas fábricas onde os enredos foram instalados. A gíria, os falares não parisienses e outras peculiaridades foram buscados em dicionários específicos, com a finalidade de produzir diálogos tão verdadeiros quanto a psicopatologia das criaturas que subiam ao palco. E para que isso tudo se consubstanciasse, a intervenção do diretor foi decisiva.

O simbolismo cultivado no Théâtre de l'Oeuvre, ao contrário, voltou-se para os valores da arte pela arte, fomentou ambientes incertos e brumosos, transitando entre personagens fortemente alegóricas ou simbólicas, ambicionando construir um espaço para a atmosfera onírica e poética que seus textos exalavam. Foi um dos motivos pelos quais encontrou poucos diretores e atores adequados para escandir aquelas frases tão distantes da vida e da oralidade comuns. Mas se discreto nos palcos, ele se evidenciou aguerrido, do ponto de vista da polêmica, em combater o naturalismo e difundir outros padrões estéticos.

Muitas companhias eram geridas por atores ou atrizes que, enriquecidos, exigiam e encomendavam textos nos quais pudessem brilhar, aumentando as pressões sobre os autores, cada vez mais espremidos pelas várias contingências. Esses eram artistas que almejavam a soberania, em um crescente espírito exibicionista, reivindicando fazer cortes, acréscimos e alterações nos textos quando não privilegiassem suas presenças frente ao público. Uma das mais audaciosas dentre estes *monstros sagrados* foi Sarah Bernhardt quando, em 1899, em uma produção de *Hamlet* na qual desempenhava o papel-título, simplesmente cortou todas as cenas nas quais o príncipe não estivesse presente. Todas essas polêmicas e restrições envolvendo autores teatrais dão conta de que os padrões de representação seguidos se encontravam nos estertores, que a arte dramática necessitava sair de suas clausuras e encontrar outro modo expressivo.

E, diante desses impasses, a crítica clamou, muitas vezes, pelo espírito ultrajado de Shakespeare, de Molière ou Racine, mas não conseguiu ressuscitá-los de seus irremediáveis jazigos. Com o simbolismo, o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo, largos passos foram dados para uma radical alteração dos padrões textuais e cênicos, consolidando o definitivo triunfo do encenador. Foi dentro desse

panorama de disputas, de torneios ainda não aplacados entre uma ou outra posição, que o livro de André Veinstein surgiu, como tentativa de dimensionar e sopesar o teor das contendidas. E, como já adiantado, a encenação levou a melhor.

A linguagem

Nenhuma consideração sobre o teatro — seja histórica, estética, política ou prática — pode deixar intocado aquilo que constitui seu cerne: a encenação. Ou seja, o arranjo resultante de todos os conjuntos simbólicos arregimentados para dar concretude à cena, uma vez que a representação é a articulação de uma linguagem simbólica, modalidade de códigos e discursos empreendidos por uma equipe a serem levados a público. Tal função dialógica da natureza cênica constitui um de seus pilares fundantes.

Vivemos dentro da semiosfera, uma camada de signos que, interligados, conformam o todo cultural, espesso pela sua própria natureza, dialógico pela sua função e coeso enquanto reverberação, de modo a forjar também signos de signos, hipertextos, metatextos, discursos e interdiscursos de variados propósitos.¹⁰ O teatro é uma condensação da teatralidade. É, portanto, uma especialização e um engrandecimento de uma predicação humana básica — o mimismo. Esse serve à comunicação e para viabilizar o desejo de transfiguração da pessoa, levando-a a sair de si, a expandir-se pelo mundo. Traços “primitivos” dessas manifestações são ainda encontráveis em rituais sacros ou profanos em muitas culturas.

10 A noção de semiosfera está associada a Iuri Lotman e seus discípulos reunidos na chamada Escola de Tartu, Rússia, que redimensionaram a semiótica segundo padrões sociais e culturais mais amplos, vislumbrando sistemas interconectados em rede. Ver LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Madrid: Taurus, 1993. 3 v.

Essa capacidade de transmutação abarca aquilo que a antropologia designa como dramatização social e a teoria cênica, como teatralidade, manifestações culturais que, quando adensadas, forjam a atuação cênica, a expressão corpórea do outro. O ator é aquele que se especializa no uso dessa expressividade, podendo vir a “enganar” os outros ao representar figuras imaginárias. É à história dessa prática que foi dado o nome de teatro e, para estudá-la ou analisá-la, torna-se indispensável a compreensão de sua natureza e dos códigos que a materializam, da linguagem que cria e emprega, dos fatores socioculturais entre as relações arregimentadas, os discursos mobilizados. Até que os primeiros textos surgissem na Grécia, um tortuoso percurso foi trilhado entre o mimo originário e o ator.

Ator é o substantivo que designa aquele que age, que joga, que executa, que realiza uma ação, ou seja, performa. A performance refere, em suas origens, algo agido, algo executado ou formado, uma ação realizada mediante a intervenção humana.¹¹ Ela qualifica, antes de tudo, o trabalho humano em qualquer situação de desempenho, do teatro aos esportes, do ofício ao jogo, da guerra à paz. É essa capacidade de fazer, de construir, de inventar, de mudar e alterar (bem como seus antônimos) que é propriamente cultural, que é digna de ser tomada como um objeto histórico ou ganhar primazia enquanto objeto estético e das ciências humanas, uma vez que aponta as miríades de comportamentos e condutas possíveis à espécie.

11 SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London/New York: Routledge, 2007.

Estudos

Ainda que a história cultural desfrute de um passado já relativamente longo, foram poucas suas incursões sobre os domínios da cena. Cito algumas delas, como referência: *A cultural history of theatre*, de Jack Watson e Grant McKernie¹², um grande panorama internacional que possui o inconveniente de tratar o século XX segundo a óptica do teatro norte-americano, país de origem dos autores; *Performance studies*, de Richard Schechner¹³, amplo apanhando de pesquisas efetivadas pelo autor em torno do conceito de performance, nos mais variados campos das atividades e ciências humanas, com destaque para as atuações artísticas e teatrais percebidas pelas suas características estruturais e não historiográficas; e *Living theatre: a history*, de Edwin Wilson e Alvin Goldfarb¹⁴, estudo construído considerando-se a perspectiva anglo-saxã, com destaque para as origens de alguns percursos cênicos específicos, como o indígena, o negro, o homossexual, além de formatos singulares como a opereta, o teatro musicado e o burlesco.

Mas gostaria de assinalar alguns outros títulos, não apenas por me parecerem mais incisivos, como, decididamente, articularem proposições metodológicas de grande valia a quem se aventure na empreitada de pesquisa histórica dos fenômenos teatrais.

12 WATSON, Jack; MCKERNIE, Grant. *A cultural history of theatre*. New York: Longman, 1992.

13 SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*, cit.

14 WILSON, Edwin; GOLDFARB, Alvin. *Living theatre: a history of theatre*. New York: McGraw-Hill, 2004.

Lançado em 1988, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, do italiano Marco De Marinis¹⁵, institui-se como um marco divisório entre os anteriores estudos de teor semiótico e as novas angulações propiciadas pela história cultural. Seu pano de fundo é traçado em contraste a dois fenômenos impactantes daquela década: a ampliação dos estudos relativos à recepção (na esteira de Jauss, Iser e outros) e a ressonância da ISTA (International School of Theatre Anthropology), instituição coordenada por Eugenio Barba e que reúne artistas pesquisadores orientais e ocidentais. Um extenso capítulo da obra é dedicado à mudança de paradigmas relativos aos enfoques estéticos e metodológicos, visando surpreender como a consideração do espectador — destinatário último do fenômeno cênico — torna-se indispensável em qualquer plano analítico do fenômeno cênico. Propostas metodológicas igualmente verificáveis na sociologia e na antropologia daquela década são mobilizadas, pretendendo dar suporte conceitual às noções introduzidas. Tomando a *commedia dell'arte* como fenômeno histórico limitado a um tempo e espaço bastante precisos (a Europa do Renascimento até meados do século XVIII), De Marinis vale-se da semiótica para investigar as características de jogo dos atores, a produção de uma energia toda própria emanada pela cena, a construção de uma gestualidade elegante marcando as atitudes da nobreza, contraposta aos modos rústicos dos criados e cidadãos. Em um capítulo seguinte seu olhar volta-se ao contraponto entre o “espetáculo da sociedade” e a “sociedade do espetáculo”, discutindo com acuidade as refrações existentes entre o conceito criado por Guy Debord e suas circunstâncias sociais nas décadas de 1970 e 1980, também anunciadas como de hegemonia do pós-modernismo.

15 DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La Casa Husher, 1988. Há tradução em espanhol: *Comprender el teatro, lineamentos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

Outro surpreendente capítulo investiga as possibilidades de registro, documentação e manipulação de informações relativas às artes cênicas quanto aos avanços tecnológicos dos centros de documentação. É óbvia a importância de arquivos para o historiador; e tais novas possibilidades de formato constituem objeto de permanente interesse. A obra se encerra com apontamentos dedicados à participação do espectador no contexto da recepção crítica, em um momento em que mídias de massa concorrem de modo hegemônico e abusivo em relação à formação da sensibilidade das plateias teatrais. Pelo olhar inovador, sutileza metodológica e agudas percepções sobre as variações entre as práticas cênicas descortinadas, a obra de Marco De Marinis é um valioso instrumento para a construção de uma história cultural do teatro.

A pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte possui expressiva folha de serviços prestados aos estudos teatrais, em seu país e no exterior, com destaque para a presidência da International Federation of Theatre Research-IFTR, órgão da UNESCO. Vários de seus títulos são encontráveis em outros idiomas, mas o volume *The show and the gaze of theatre: a european perspective* constitui uma reunião de ensaios que fornece um minucioso panorama de seu trabalho.¹⁶

Também articulando uma visada semiótica em seus primórdios, Fischer-Lichte foi se encaminhando para os estudos da performance, sem nunca abandonar sua formação de base como historiadora. Na primeira parte da obra, ela se debruça sobre o teatro enquanto fato cultural. Inicia travando um interessante diálogo com Norbert Elias e seus estudos em torno da civilização, para enfatizar o papel

16 FISCHER-LICHTE, Erika. *The show and the gaze of theatre: a european perspective*. Iowa: University of Iowa Press, 1997. Para uma verificação das qualidades da performance, ver *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

cumprido pelo teatro nesse percurso: em determinados períodos, por exemplo, foram as atrizes que ditaram hábitos sociais, impondo comportamentos, modas e estilo de vida às damas da sociedade, especialmente naquelas articuladas em torno de cortes. Havia uma teatralidade própria àqueles jogos sociais, em um momento em que ver e ser visto instituía protocolos precisos para os relacionamentos.

O período conhecido como de reateatralização, entre o fim do século XIX e 1940, marcou o advento das vanguardas históricas e uma sucessão de reviravoltas estéticas. Meios técnicos inovadores, como a luz elétrica, o cinema, a sonorização, o telefone, o telégrafo e a fotografia motivaram inúmeros estudos, com destaque para os de Walter Benjamin. Nossa autora estabelece um profícuo diálogo com o autor de *A origem do drama barroco alemão*, buscando reavaliar seu legado e prognósticos à luz desse desenvolvimento tecnológico que ajudou a desenhar a pós-modernidade.

Outra parte do texto é dedicada ao interculturalismo, campo de extremo interesse em um mundo cada vez menor e globalizado e no qual as excursões de espetáculos cada vez mais ganham destaque. O que esperar de uma encenação japonesa de *As Três Irmãs*, consagrado texto do russo Anton Tchécov? Que vínculos e sobrevivências podem ser ainda percebidos entre o Barroco e a Pós-Modernidade, em suas desmesuras, suas metáforas e seu gigantismo? As respostas são surpreendentes, ao percebermos os fios subterrâneos que ainda vibram nas diversas instâncias culturais, a despeito das modificações de superfície. Fenômeno artístico recente, mas profundamente instigante, a *performance art* é também objeto da lupa da autora, percebida como um desenvolvimento histórico de cunho intercultural, esclarecendo muitos dos equívocos que ainda cercam essa importante manifestação das artes contemporâneas.

O volume se encerra com agudos ensaios envolvendo a historiografia do teatro, especialmente o dedicado ao nome de certas personagens, ao conceito de alegoria em Walter Benjamin e, quanto ao tempo presente, às crises e oposições entre o drama escrito e o oral, além daquele que pode ser considerado a joia da coroa: o estudo sobre a análise da performance, um verdadeiro desafio intelectual habilmente construído enquanto método para socorrer o dia a dia de qualquer historiador quanto à reconstrução de um fenômeno tão denso e fugidio como o teatro-ato.

Acessível em espanhol, desde 2011, está outra obra de Fischer-Lichte de grande interesse: *Estética de lo performativo*, na qual ela investiga em modo acurado questões de poética e de fundo subjacentes não apenas à performatividade, como também aos processos constitutivos que levam às várias expressividades cênicas (atores, encenadores, cenógrafos, iluminadores etc.). Trabalho minucioso, difunde conceitos operacionais que ajudam a situar e balizar o campo investigado.¹⁷

Uma terceira obra de interesse foi escrita por um chileno que vive nos Estados Unidos, editor da *Gestos* — revista ligada à Universidade da Califórnia, Irvine, cujo nome é Juan Villegas. Autor de mais de uma vintena de títulos, seus escritos exercem grande influência em todo o continente. *História multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* reúne ensaios dedicados às várias facetas dessa problemática, iniciando-se por uma exposição de método: a delimitação de alguns conceitos operatórios básicos, tais como teatralidade e performance, bem como aqueles que norteiam os novos paradigmas que devem informar qualquer investigação no rumo da história cultural.¹⁸

17 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*, cit.

18 VILLEGAS, Juan. *História multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 2005.

É útil lembrar que o teatro latino-americano entrecruza três tradições: a indígena, a negra e a branca. Quanto à última, que se tornou cultural e politicamente dominante, contou com a ajuda de padres e missionários, que exercitaram um vínculo pedagógico pronunciado quando de sua implantação. Mas nem por isso uma luta surda em torno das três manifestações deixou de existir, relevante às questões afeitas à interpretação (atores indígenas ou negros interpretando personagens brancas) e à autoria (muitos títulos anônimos, especialmente das tradições indígena e negra). Após as revoluções de libertação nacional, observa-se a busca por identidades (marcadas nos traços do Romantismo imperante e na afirmação das burguesias locais). Um ciclo que só irá se completar entre os séculos XIX e XX, ao longo da crise aberta com o início das vanguardas históricas, momento em que a maior parte da América Latina lutava contra o imperialismo econômico.

O século XX demarca, no continente, as contradições culturais próprias ao subdesenvolvimento. Em um primeiro momento, entre 1930 e 1950, a eclosão dos projetos modernizadores, que não deixam de incluir certo escapismo ou a busca de referenciais pinçados na cultura clássica europeia; para, em uma segunda fase, entre as décadas de 1960 e 1970, conhecerem as agruras das ditaduras militares e a ação da censura. Nos últimos decênios, serão os grupos teatrais, e não mais as empresas vinculadas aos padrões comerciais, que vão produzir não apenas o teatro mais instigante e atuante para as plateias, como também, com grande vantagem, a ampliação de temas, enfoques, assuntos e abrangência nas atividades, por meio de excursões, viagens e a constituição de redes independentes de organização.

Embora a obra de Villegas seja voltada ao teatro hispano, o Brasil não deixa de nela se reconhecer e se espelhar, dadas algumas semelhanças

estruturais verificáveis entre os países do continente. Aqui e ali nosso autor faz referências ao Brasil, sempre que a ocasião se mostra interessante, destacando afinidades convivendo com diferenças. Do ponto de vista metodológico, esse texto do autor, ao lado de seus demais títulos, adensa o imaginário crítico e interpretativo, construído em sintonia, mas não decalcado, com pensadores internacionais. Mas guardando um viés singular, ao pensar as particularidades da cena local, sem equivalentes no âmbito internacional.

Está indicado um caminho, portanto, àqueles que desejam adentrar o fascinante mundo do teatro baseando-se em outros sistemas críticos, sintonizados com o que de mais instigante quer a história, quer as artes cênicas vêm produzindo nas últimas décadas.

5

Hélio, o sol do novo mundo

O reconhecimento como inventor radical está indelevelmente associado a Hélio Oiticica (1937-1980), talvez o artista brasileiro de maior projeção em todo o mundo desde os anos de 1960. Tal reputação assenta-se sob três instâncias ou ângulos: as relações entre arte e vida (ele foi um dos apaixonados cultores dessa vertente); o viés construtivo e neoconcreto que anima sua expressividade (destacando-o como um dos mais consistentes elos de uma corrente artística que conta, entre nós e no plano internacional, com verdadeira tradição ao longo do século passado) e um dos pioneiros da interação com o espectador no campo das artes.

Em uma entrevista concedida em janeiro de 1970, logo após voltar da Europa e da consagrada exposição realizada na Whitechapel Gallery, ele declarou:

Quero procurar todos os meios de comunicação que sejam o desenvolvimento das experiências que nasceram da arte de participação e sensorial. Por exemplo, tenho uma ideia de uma experiência teatral aberta, na qual não existe plateia ou espectadores, mas simplesmente ideias e participantes nas ideias. [...] O que quero na minha coisa é uma prática, mas que foge do sentido de ritual, porque os meios de introdução das pessoas nessa prática não estão submetidos a formas ritualistas que poderiam cair numa coisa antiga. São antes baseadas em proposições abertas ligadas ao comportamento de cada pessoa.¹

Afirmção *sui generis*, ela merece ser avaliada e distinguida pelo que contém enquanto proposta artística de amplas implicações, uma vez que Hélio invoca dois princípios nucleares — o teatro e a vivência prática associados ao comportamento —, desconsiderados, obliterados e pouco estudados, até o momento, em relação à sua obra e biografia.² Razão pela qual me volto para tais instâncias em sua trajetória artística, procurando acrescentar novos intertextos às considerações existentes, de modo a sugerir uma reavaliação dialógica de seu percurso.

Hélio sempre foi um grande escrevinhador, tendo acumulado uma série de cadernos com anotações ao longo de sua vida, desde a mais tenra mocidade. De acordo com seu irmão César Oiticica Filho, a propósito desse hábito ligado às anotações,

1 OITICICA, Hélio. “Uma arte sem medo”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2010, p. 92. col. Encontros.

2 Quando esse texto foi publicado pela primeira vez, ainda não havia surgido o estudo de BRAGA, Paula. *Oiticica, singularidade multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013, dedicado a alguns aspectos da obra de Hélio aqui enfocados.

Hélio falava sobre o “*delirium ambulatório*”, uma espécie de movimento criativo que ele desenvolvia em suas caminhadas pela cidade. [...] ele sempre levava um bloco de fichas, que chamava de *Index Cards*, onde anotava os detalhes para seus projetos. Como um explorador em um grande labirinto, Hélio se deslocava no espaço urbano, fosse de ônibus ou a pé, reconstruindo o mundo como um grande quebra-cabeça, a ser esmiuçado e reinventado.³

Foi exatamente em um desses cadernos, parcialmente inédito, que localizei uma sua anotação realizada em Nova Iorque, poucos meses após a entrevista antes mencionada: “mais adiante, quero definir o que assumo por *auto teatro* ligado à evolução dos penetráveis, e o que quero conotar com o problema da produção [...]”.⁴ Constata-se aqui que as instâncias do teatro e da vivência prática, antes aludidas, continuavam plenamente vigentes para ele, percebidas como um alargamento de seu percurso estético iniciado com os *Penetráveis* e que vai desembocar, exatamente, no “*quasi-cinema*”, que serão as *Cosmococas*, criadas em Nova Iorque na sequência de sua estada nessa cidade e sob o impacto da cultura internacional ali vigente. Para enfocar tais instâncias, contudo, faz-se antes necessário explicitar alguns fios condutores dos raciocínios aqui mobilizados.

3 OITICICA FILHO, César. “EncontrHOs”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*, cit., p. 8. A deambulação conheceu entre os situacionistas uma nova modalidade de exercício, para além da *flanerie* dezenovista: o desvio. Entre os anos de 1950 e 1960 ela foi profundamente experimentada pelos integrantes do movimento em trânsito pelas metrópoles europeias.

4 PROJETO HO. Tombo 0511/71-11-15. Disponível em formato digital no site do Instituto Itaú Cultural. Uma versão impressa (transcrita à máquina e fotografada) pode ser consultada em OITICICA, Hélio. *Conglomerado Newyorkaises*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2013.

Museu é o mundo

“Nem *poiesis*, nem *episteme*, o discurso humano é, em primeiro lugar, *práxis*” — adverte Paolo Virno a respeito da linguagem, um de nossos mais consistentes processos de subjetivação.⁵ Criador profícuo de um sem número de trabalhos de arte e anotador teorizante incansável de sua trajetória, Oiticica evidencia o agudo processo de subjetivação a que se dedicou, ou seja, sua *práxis* existencial. É nessa acepção que seu legado deve ser investigado, sem cesuras ou separações epistemológicas, senão à custa de obnubilar uma existência integralmente dedicada ao ato do viver criativo. Em uma apreciação sobre o uso do corpo na arte brasileira, por exemplo, Viviane Matesco, ecoando outras vozes e outros comentários, afirma:

a noção de corpo praticamente se identifica com a concepção de cor na trajetória de Oiticica. Dos primeiros trabalhos concretos às propostas de Antiarte, a cor assume uma ação transitória que funda a obra na própria relação com o sujeito. [...] “plurissensorial”, termo utilizado pelo próprio artista para designar um alargamento da percepção cromática, que agora se desvencilha do monopólio visual, requisita o corpo do indivíduo e instaura uma nova ordem: a fruição como proposta de arte.⁶

A seguir, comparando a atuação de brasileiros com equivalentes internacionais, a analista conclui que os primeiros criam uma “relação que positiva para despertar, diversa da europeia e americana que contesta para denunciar”.⁷

5 VIRNO, Paolo. *Cuando el verbo se hace carne: lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires: Editorial Cactus; Tinta Limón Ediciones, 2004.

6 MATESCO, Viviane. “O corpo na arte contemporânea brasileira”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 531-539.

7 Idem, p. 534.

Creio existir, nesse juízo, significativas alterações de apreensão. Identificar cor e corpo é aferrar-se unicamente ao plano retiniano, no modelo de Newton, sem atenção maior às demais reverberações psíquicas e somáticas que os trabalhos de Hélio foram abarcando ao longo do tempo e que visaram despertar, exatamente, novas ordens de perceptos, aqui desconsiderados. Por outro lado, nominar tal trabalho apenas como “plurissensorial”, desprezando o que ele almeja e articula enquanto contestação e denúncia de paradigmas sociopolíticos, é esquivar-se de descer ao contexto em que foi idealizado e vigorou, é esmaecer a figura de Hélio enquanto artista e teórico.

A preocupação com o outro — ora o público, ora a cultura nacional, ora a consciência artística internacional, variações que percorrem os círculos de diálogos articulados por Hélio — deve ser tomada como central em sua atuação. Textos como *Situação da Vanguarda no Brasil* (1966) e *Brasil Diarréia* (1981) servem como paradigmas para configurar e guiar o entendimento dessa trajetória. É nesse plano que tal experiência se constitui em *práxis*, dirigida ao mundo, e igualmente, a si mesmo, uma *eudaimonia* de matiz nietzschiana/artaudiana que almejou, sobretudo, a autossuperação.

Avolumaram-se, após os anos de 1980 e 1990, as constatações de que o século XX conheceu profundas alterações de paradigmas. No campo da arte, por exemplo, a noção de estética relacional, para abarcar a cada vez mais intensa transitividade presidindo as relações artista/público, bem como a de teatro performativo, para designar outra qualidade da cena, não mais caudatária de princípios formais tradicionais. Em um campo e em outro ganhou destaque a instância de teatralidade, essa relação propiciada pelo olhar, revestindo tais relações com renovados perceptos.

Menos que evidenciar a adjetivação de um fenômeno, a teatralidade diz respeito ao modo de refletir e circunscrever esse fenômeno; e, quando se trata de um espetáculo cênico, ao modo como ele se situa enquanto espaço e, mais especificamente, ao modo como é presenciado e vivido por um dado público ou auditório.⁸ Não importa se a apresentação é um show, uma escultura, uma eleição presidencial ou até mesmo um espetáculo propriamente cênico. A teatralidade independe de texto, atores ou personagens reivindicando, sobretudo, a existência de um espaço, denominado transacional ou potencial, que enseje a troca especular entre aqueles nele envolvidos. Entrar e sair da realidade, bem como do ficcional, é jogar com percepções: “museu é o mundo”, declarou Hélio, a propósito da almejada abrangência de sua pesquisa e atuação. Se a teatralidade pode ser verificada em um sem número de fenômenos e representações, ela adquire, entretantes, em cada caso específico, características próprias, autorizando dizer que cada fenômeno e cada representação a articulam em modo peculiar. Para flagrá-la é necessário sintonizar três eixos: a ação, a vontade de exposição e a visão externa, ou seja, fisgar a ação executada por algo ou alguém exposto ao olhar.

Em um texto de 1962, bem antes de desenvolver a noção de “plurissensorial”, Hélio já evidencia como almejava esse olhar especular:

O *Núcleo*, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira à sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará

8 DAVIS, Tracy. C; POSTLEWAIT, Thomas (Org.). “Introduction”. In: *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. col. Theatre and Performance Theory.

em totalidade; é uma *visão cíclica*. Já nos *Núcleos* mais recentes o espectador movimentava essas placas (penduradas em seu *teto*), modificando a posição das mesmas. A visão da cor, “visão” aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenrola como um complexo fio (*desenvolvimento nuclear da cor*), cheio de virtualidades.⁹

A teatralidade encontra-se imanente nessa declaração. Para além das propriedades cromáticas e formais do trabalho, sempre muito enfatizadas pelos analistas da visualidade, é indispensável destacar o que os raciocínios de Hélio aqui evidenciam, desde sua concepção original, enquanto fenômeno dado às percepções sensível e cognitiva e, notadamente, às vivências do espectador, quer dizer, dirigidas a seu corpo vibrátil. É dessa sinergia de estímulos que resulta uma ação — recíproca, frise-se, pois de natureza dialógica — entre o proposto pelo artista e o recebido pelo participante: uma interatividade em grau elevado que, à medida que avança, torna-se “nuclearização da cor”. Razão pela qual ele afirma, logo a seguir:

O sentido de apreender o “vazio” que se insinuou nas *Invenções* chega à sua plenitude da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no “descobridor da obra”, desvendando-a parte por parte. A mobilidade das placas de cor é maior e mais complexa do que no núcleo móvel.¹⁰

Bólides, *Núcleos*, *Invenções* são nomes variados para obras por ele elaboradas no início da década de 1960 e subsumidas na grande rubrica dos *Penetráveis* — criações destinadas a serem circundadas, penetradas, tocadas, movidas e manuseadas pelo corpo vibrátil do

9 OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 84.

10 Idem, p. 86.

espectador. Há a proposição de uma *prática* fenomenológica, um convite a que a pessoa saia do mero ver ou olhar e se instale no espaço potencial propiciado pela obra, com ela interagindo e por ela se deixando levar, aberta aos sentidos e ao jogo especular.

Uma ampliação desses experimentos e dessas proposições leva Oiticica a iniciar o *Projeto Cães de Caça* e as *Magic Squares*, em 1963, grandes instalações em logradouros públicos que adensam tais princípios, espaços lúdicos, informais, construções soltas que pudessem propiciar trânsitos e investimentos por parte dos circunstantes. Naquele início de década não surgiram condições favoráveis a seu desenvolvimento ou execução, e somente em 2001 uma primeira *Magic Square* é instalada no Espaço para Instalações Permanentes no Museu do Açude, Rio de Janeiro. Há um apelo anarquista considerável nessas proposições¹¹, uma vez que não se filiam a nenhuma tradição de reprodutibilidade conhecida nem a uma decodificação dirigida ou ideologicamente orientada.

Tal apreensão fica reforçada quando se sabe que a postura artística hegemônica nesse momento, que triunfa com a organização do CPC-Centro Popular de Cultura, vai enfatizar proposições ligadas ao realismo, uma volta aos temas regionalistas, uma exaltação do camponês e do operário como protótipos sociais privilegiados, fazendo reviver entre nós as principais controvérsias que opuseram, durante os primeiros anos da década de 1920 na URSS, concretistas e produtivistas contra o realismo socialista. Pura experiência de

11 Hélio foi neto de José Oiticica (1882-1957), notável filólogo e literato, ativo participante do movimento anarquista e um dos responsáveis pela tentativa de insurreição contra o poder central em 1918, diversas vezes preso pelos governos de Washington Luís e Getúlio Vargas, fundador do jornal libertário *Ação Direta*. Hélio tinha especial carinho e admiração pelo avô e suas ideias.

sensibilidade, ao contrário, Hélio aqui está propondo uma aventura existencial ao espectador, sem recurso a algum modelo outro como contrapartida. Algo da utopia fourierista cintila nessa proposta, como uma aragem nascida das paixões induzidas pela deriva do *flaneur* pelas ruas e becos das cidades.¹²

Em um depoimento ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1961, Hélio declarou a propósito do *Projeto Cães de Caça*:

qual a “utilidade” disso? Para que “serve”? Seria uma pergunta equívoca, pois o caráter dessas obras é puramente estético, e já que é estético é também gratuito no sentido “utilitário”. Uma obra de arte de qualquer natureza não é “utilitária”, pois senão já deixa de ser obra de arte. [...] O indivíduo aqui se refugiaria, assim como quem entra num museu, para vivências de ordem estética, como se fosse algo “mágico”, capaz de levá-lo a outro plano que não o cotidiano.¹³

Ordem estética, culto do indivíduo, mágico — tais expressões certamente soavam como formalistas àqueles que, na outra margem da produção artística, gritavam por *coletivização, massificação, realismo já*, exprimindo com eloquência os distintos campos ideológicos de referência então conformados.

12 Charles Fourier (1768-1830) idealizou o falanstério, comarca societária de indivíduos agrupados em torno de suas paixões. Walter Benjamin (1892-1940) imortalizou a figura do *flaneur* como o sujeito que circula pelo espaço urbano à procura de novidades e vai mudando, aqui e ali, de interesses, calcado no modelo fourierista da paixão deambulante. Hélio, por sua vez, era um grande *flaneur*: “eu sempre tive uma relação imensa com as ruas do Rio. A minha relação era assim: conhecer gente de rua, principalmente turmas da Central do Brasil. Eu estou nas ruas há uns 25 anos [...] nunca me contento com uma coisa só, quero muitas, quanto mais mais...”. OITICICA, Hélio. “Um mito vadio”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*, cit., p. 214.

13 OITICICA, Hélio. “*Projeto Cães de Caça* e pintura nuclear”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*, cit., p. 29.

No CPC imperava o princípio de agitação e propaganda e o culto a uma arte utilitária. É o que podemos observar na declaração de Carlos Estevan Martins, primeiro presidente do CPC, em uma reavaliação do movimento vinte anos depois:

O CPC surge daí, decorrente da ideia de que era necessário aumentar as fileiras, politizando as pessoas a toque de caixa, para engrossar e enraizar o movimento pela transformação estrutural da sociedade brasileira. É preciso sacrificar o artístico? Claro que sim, porque as classes populares vão chegar ao poder logo, logo. [...] Havia falta de espaço para a criação artística propriamente dita. Aqueles que tinham talento e continuaram depois o trabalho artístico, mantinham a ilusão de que era possível fazer arte ali dentro. [...] Mas eu estava careca de saber que não ia dar nunca, que a tendência era cada vez mais baixar o nível, e eu lutei para que cada vez mais baixasse o nível, não do conteúdo mas da forma.¹⁴

Um dos poucos defensores da pesquisa livre no campo das artes naquele momento foi o crítico Mário Pedrosa, que, no texto *Ciência e arte, vasos comunicantes*, enfatiza:

é fundamental para a compreensão da pintura moderna, e, portanto, da sensibilidade contemporânea, distinguir entre o espaço que para existir depende que o reconheçamos na tela e o espaço sentido, ou melhor, esse sentimento de um espaço circundante que entra como fator indispensável à evidenciação das forças componentes da tensão formal. Assim, artistas e teóricos nos falam cada vez mais dessas qualidades dinâmicas — tensão, energia, força, vibração, atração — e cada vez menos dos velhos termos surrados das receitas acadêmicas.¹⁵

14 MARTINS, Carlos Estevam. “História do CPC”. In: *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós-CEAC, 1980.

15 PEDROSA, Mário. “Ciência e arte, vasos comunicantes”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, cit., p. 53.

Embora sem a merecida ênfase e sem um reconhecimento mais incisivo naquele momento, o *Projeto Cães de Caça* foi parcialmente desenvolvido. Ele foi composto por alguns *Penetráveis*, de Oiticica, pelo *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar, e pelo *Teatro Integral*, de Reinaldo Jardim, reunidos por Hélio como proposição única, organizada em torno de uma “penetração individual”. *Poema Enterrado* consiste em levar o participante a descer uma escada no interior de um alçapão estreito, dentro do qual encontra uma caixa e, dentro dela, novas caixas em tamanhos menores, até chegar à última, onde descobre a palavra “rejuvenesça”. Trata-se do “enterro” de certo tipo de poesia, ainda dependente do teor literário, e da invenção de uma “nova” — agora espacial, concreta, circundante, circunstanciada, que densifica, agencia e expande a palavra antes gráfica, ensejando um mergulho e posterior aflorar por parte do participador. No *Teatro Integral*, o espectador senta-se dentro de um cubo com uma única cadeira capaz de girar 180 graus. Em um painel de vidro à sua volta passa-se a cena, constituída por diversos dispositivos eletrônicos que ensinam “enredos”, resultantes de palavras, ou sons, luzes, cores, aromas, acionados pela própria pessoa, em uma fusão entre técnicas de teatro e de cinema, entre participação e mecanicidade. “É uma concepção tão cheia de possibilidades e rica de ideias, que só ao pensar nelas sentimo-nos excitados a inventar ‘peças-cenas’, pois a imaginação encontra aqui um campo virgem para se expandir”, observou Hélio sobre a proposta.¹⁶

Sem muito espaço de atuação ao longo daqueles anos, em função do contexto artístico dominado pelos apelos populistas do CPC, Hélio recolhe-se em suas pesquisas até ocorrer o golpe de estado de 1964, que levou os militares ao poder e ao desbaratamento da

16 OITICICA, Hélio. “Projeto Cães de Caça e pintura nuclear”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*, cit., p. 31.

frente nacionalista e de todos os seus organismos de atuação. Foi nesse período que Hélio teve seus primeiros contatos com o morro da Mangueira, ajudando seu amigo Jackson Ribeiro a confeccionar carros alegóricos para o Carnaval, e integrando-se, posteriormente, à sua ala de passistas. O golpe militar conheceu diversas respostas por parte de artistas, sendo a mais notória o show *Opinião*, estreado em dezembro de 1964. Estrondoso sucesso de público, acabou emprestando o nome para uma grande mostra de artes plásticas no MAM carioca, batizada como *Opinião 65*.

Para muitos analistas o evento revelou-se particularmente importante, um verdadeiro delimitador de águas no panorama artístico de então. Ao lado de manifestações diversas das neovanguardas, pela primeira vez o pop foi mostrado no país. Mas a grande novidade ficou por conta de Hélio: a apresentação dos *Parangolés*. Um parangolé é um dispositivo a ser vestido/apropriado pelo corpo, em geral capas em materiais diversos, mas também estandartes, tendas e turbantes ou outros formatos de envoltórios destinados a serem manuseados/dançados pelo usuário, que, desse modo, “anima” a obra com total subjetividade. Um parangolé exposto em uma mostra de arte não faz sentido algum, pois foi criado exatamente para ser manipulado, para manifestar potencialidades de indução poética corpórea.

Seria pois [sic] o Parangolé um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes na gênese objetiva da obra, a plasmação direta objetiva ela mesma. Esse interesse, pois, pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário mas de um sentido espacial definido, uma totalidade. (...) Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo da obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma “arte ambiental” por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Há como que

uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de *Núcleos, Penetráveis e Bólides*, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma “participação ambiental” por excelência, escreveu nosso artista naquela ocasião.¹⁷

No vernissage de abertura de *Opinião 65*, Hélio compareceu com seus amigos sambistas da Mangueira portando parangolés — e foram impedidos pelos seguranças de adentrarem o recinto do MAM-RJ. Permanecendo nos jardins, ao som da bateria da escola de samba, essa radical experiência de arte dos anos de 1960 foi então dada ao conhecimento por meio daquela pequena população pobre e periférica, como que dando voz a uma profética intuição de Oswald de Andrade décadas antes: *a massa ainda vai comer o biscoito fino que eu fabrico*.

Nem todos perceberam, entretanto, estar diante de uma criação radical, sendo Mário Pedrosa dos poucos que a dimensionaram:

Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de “arte pós-moderna”. [...] Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Neste, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. [...] A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira.¹⁸

17 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 66-67.

18 PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, cit., p. 143-145.

No mesmo artigo, Mário Pedrosa destaca, além dos parangolés, outra criação de Hélio que habilita seu trabalho em outro patamar político: o bôlide *Homenagem a Cara de Cavalo*, instalação dedicada ao marginal assassinado poucos meses antes. Confirmam-se aqui, portanto, dois planos: um estabelecendo a absoluta invenção do jovem artista, e outro definindo o platô sociocultural necessário para situar seu trabalho — assim como de outros integrantes de sua geração —, como o alvorecer, entre nós, da pós-modernidade. O conceito, de aceitação relutante durante décadas, fez assim sua entrada no vocabulário crítico da arte brasileira no mesmo momento — e, em muitos casos, antecipou — aquilo que, a partir dos anos de 1970, será tomado como de ampla aceitação pelo resto do mundo.

Se fora o eflúvio popular o grande estro animador das criações de Oiticica, aurido em suas andanças pela cidade, dançando samba e desfilando na avenida como passista, estudando em detalhes a construção de barracos que desafiavam as leis da gravidade, ele não foi, todavia, tomado em seu matiz anedótico, paternal ou ingênuo, mas como dispositivo maquínico capaz de fomentar *práticas de invenção do cotidiano*. Coisa que, no Brasil, é conhecido como *ginga*, um peculiar ritmo de andar, malemolente e cheio de graça, próprio a quem não caminha em linha reta, coisa jamais aprendida, mas intuitivamente adquirida.¹⁹ Captar tal flexibilidade corporal e mental parece ter

19 “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos”, destaca Michel de Certeau sobre a fala propiciada pelos passos perdidos de um caminhante nas cidades. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004, p. 177. 2 v. Não deixa de ser curioso ler este iluminado ensaio do autor sobre as estratégias de sobrevivência no cotidiano, escrito em 1990, quando sabemos ter sido Hélio um anotador compulsivo de suas andanças pela cidade desde a década de 1950, na linha de atuação dos situacionistas. Paola Berenstein Jacques dedicou todo um livro à importância da *ginga* na estética de nosso artista: JACQUES, Paola B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra; Editora Rioarte, 2001.

sido essencial, tanto para Hélio desenvolver quanto para Pedrosa especular sobre a virada pós-moderna, augurando por intermédio desse dístico toda outra postura frente à realidade cujas origens, entre nós, estavam fincadas nas bases filosóficas da antropofagia oswaldiana e nas admiráveis experiências performativas de Flávio de Carvalho. Era esse o *novo* ali entrevistado e arduamente pesquisado pelos artistas que o adotaram.

Cara de Cavallo fora um morador da favela do Esqueleto e amigo de Hélio, sendo a instalação em sua homenagem um aberto desafio ao ditatorial sistema político, ao prestar reverência a um conhecido traficante de drogas perseguido e morto pelo Esquadrão da Morte. Advogar em prol dessa marginalidade sociocultural foi um desígnio a que se propôs Oiticica naquele momento, eticamente juntando-se aos excluídos e esquecidos habitantes dos morros cariocas. Motivo que o leva a falar em antiarte e em marginalidade dali para frente, situando seu campo vivencial de atuação. Ainda em 1965, ele participa da VIII Bienal de São Paulo, onde conhece o importante crítico inglês Guy Brett, e seus trabalhos são referidos no *Signals News bulletin* por David Medalla.

Os anos de 1966 e 1967 delimitaram com certo alarido este novo posicionamento da sociedade e da arte brasileiras, esboçado nas atitudes de protesto contra o regime civil militar, conhecendo algumas importantes manifestações no campo dos conceitos estéticos. Hélio escreve um texto bastante provocativo no qual defende a necessidade de uma vanguarda absoluta, em sintonia com o campo internacional, reivindicada como “nova objetividade”, na qual a interação com o público é decisiva: “a participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de ‘proposições de criação’, que culmina no que formulei

como antiarte”.²⁰ Logo após, em janeiro de 1967, arregimentando uma série de simpatizantes de sua proposta, firmam eles uma declaração de princípios básicos da vanguarda, cujos tópicos centrais estavam centrados em: a) reconhecer o caráter internacional e mundial das vanguardas; b) denunciar tudo o que estivesse institucionalizado; c) integrar a atividade criadora na coletividade; d) negar o mercado de arte; e e) adotar todos os meios disponíveis de comunicação com o público.²¹

Essa declaração é concomitante com a exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM carioca, onde Hélio apresenta os penetráveis PN2 e PN3, mais conhecidos como *Tropicália*. A instalação é constituída por diversos biombos em materiais rústicos (madeira, tecidos, papelão), alojada sobre uma superfície de areia e pedriscos, cercada por vasos com folhagens em diferentes formatos e tamanhos por onde transita uma arara viva. Os biombos conformam como que um labirinto a ser percorrido pelo espectador, no interior do qual se encontra um aparelho de tevê ligado e, diante dele, um pequeno oratório. Em uma das laterais, a seguinte frase: *a pureza é um mito*. O impacto causado pela obra foi surpreendente. Foram diversas as análises de especialistas, em leituras que não deixaram de associar a junção do arcaico com o moderno, o frágil com o estrutural, o sentido holístico ali presente e, culminando isso tudo, sua condição de eloquente síntese da cultura brasileira daquele momento. Síntese essa que serviu para designar um mais amplo movimento cultural em curso no país que, articulado quanto às suas propostas e intenções, configurou a *Tropicália* ou Tropicalismo. Foi assim que o ano de 1967

20 OITICICA, Hélio. “Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, cit., p. 147-8.

21 Cf. OITICICA, Hélio et alii. “Declaração de princípios básicos da vanguarda – janeiro de 1967”. In: FERREIRA, Glória (Org.), *idem*, p. 149.

conheceu o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; *O Rei da Vela*, na encenação do grupo Oficina; as músicas inovadoras do grupo baiano e até mesmo um manifesto reunindo esse conjunto de manifestações sob a nova rubrica estética.

Em maio do mesmo ano, Hélio reuniu no Aterro do Flamengo um sem número de artistas e pessoas envergando parangolés, em uma verdadeira manifestação dionisiaca, tropical e festiva, dando curso prático àquilo que em seu manifesto vanguardista enunciara como conceito. A arte ambiental por ele idealizada e materializada, entregue à população para ser livremente praticada, deixava de ser utopia para efetivar-se em um movimento de plenitude, mediante uma exuberante carnavalização da realidade.

Seis axiomas

É inegável a existência de princípios cênicos em instalações como *Tropicália* ou nas manifestações do tipo *Apocalipopótese*, envolvendo os parangolés. A arte ambiental, não apenas no Brasil, como também em outros países, sempre operou por meio do princípio do “fazer para ser visto”, consciente de que oferecia algo a ser sentido, algo a ser apropriado e, especialmente, algo a ser praticado pelo espectador.

As bases conceituais para as manifestações ambientais estão todas elencadas no livro *Assemblages, Environments & Happenings*, de Allan Kaprow, editado em 1966. Sintetizando um extenso percurso artístico, o autor ali fixou as singularidades dessas manifestações dos anos de 1960 e alguns processos desencadeados desde as vanguardas históricas (quando ainda não possuíam nome), especialmente entre dadaístas e futuristas. Em seu entendimento, as três manifestações

englobadas incluíam, na maior parte das vezes e por menor que fosse, algum apelo à participação do espectador. Portanto, desde os primórdios, a acepção de ambiente referia o espaço habitado pelo *performer* e pelo público, unidos pelo mesmo ar circundante, colocados não apenas frente a frente, como, notadamente, no mesmo local onde a ação artística ocorre. Tal apreensão do tempo e do espaço é crucial para se entender que foi ultrapassado o limite visual — a pura apreensão retiniana e a obra criada em um tempo anterior — e que, ao contrário, estamos diante de uma arte presencial, performática e performativa, fundada no aqui e agora, e pulsando na tridimensionalidade.

Tais proposições afetaram sobremaneira Richard Schechner, então um estudante universitário que em 1964 forma, com alguns colegas, o The Free Southern Theater, impactado pela performance *Self Service*, de Kaprow. No mesmo ano, cria outro *ensemble*, o The New Orleans Group e, já em Nova Iorque, o The Performance Group, em 1967. Foi ao longo dessas experiências artísticas que ele foi dando forma àquilo que ficou conhecido como *environmental theatre*, conjunto de práticas relatadas em artigos para revistas e reunidos em livro pela primeira vez em 1973. As diretivas que circunscrevem o teatro ambiental foram agrupadas em seis axiomas, aqui apresentados em formato condensado²²:

- o evento cênico é um local de relações transacionais — uma vez que a estética é construída segundo sistemas interativos e transformativos. A troca de estímulos — sejam sensitivos ou cognitivos — é constante, constituindo o fundamento do teatro. Nele se desenvolvem três relações

22 Cf. SCHECHNER, Richard. *Environmental theatre (an expanded new ed.)*. New York: Applause, 1994. Do mesmo autor, será útil a consulta a *Performance theory*, London/ New York, Routledge, 2006.

primárias: entre os *performers*, entre os membros da plateia, entre os *performers* e os membros da plateia; a que se seguem outras, de caráter suplementar: entre os integrantes da encenação, entre os integrantes da encenação e os *performers*, entre os integrantes da encenação e os espectadores e entre a totalidade da encenação e o espaço que ela ocupa.

- todo o espaço é ocupado pela performance – a troca de lugar entre *performers* e espectadores e a total exploração do espaço circundante por ambos os grupos é uma característica advinda das ruas, uma vez que a vida cotidiana é marcada pela frequente troca de lugares.

- o evento cênico pode ocorrer em um espaço totalmente transformado ou em um espaço encontrado para tal – o ambiente pode ser entendido de dois modos: o que pode ser feito com o e no espaço delimitado, e a aceitação de um dado espaço. No primeiro caso cria-se um ambiente por meio da transformação do lugar; no segundo, se negocia com ele, entabula-se um diálogo com suas características. Se houver cenografia ou se forem utilizados equipamentos, eles serão aparentes e ocuparão todo o local. Para Kaprow, a cena ambiental nasceu com a desagregação do espaço cubista, por intermédio da desintegração da tela, ao se agregar coisas estranhas à tinta, colagens etc. Objetos concretistas podiam ser máquinas, e o público era convidado a nelas mexer ou alterar sua disposição espacial. Há pouca distância entre a *action painting*, a colagem, a intermídia, os *happenings* e destes para com o teatro ambiental.

- o foco é flexível e variável – se no teatro convencional o foco de atenção é único, no ambiental ele também pode existir, mas articula-se com foco múltiplo, uma vez que as ações ocorrem em todo o espaço. Assim, nenhum espectador pode ver tudo. Ele terá de fazer uma seleção de foco para o qual dirige sua atenção, razão pela qual ele “monta” sua encenação individual.

- todos os elementos da encenação falam sua própria linguagem – por que a performance deveria ser mais importante que os demais elementos da encenação? Há aqui uma abertura para o entendimento do “processo colaborativo”, uma vez que cada expressividade mobilizada opera como “canal autônomo”, articulando sua própria linguagem performativa. Essa raiz expressiva vem de Artaud e foi poderosamente empregada nos trabalhos de John Cage e Merce Cunningham.

- o texto não necessita ser o ponto de partida nem o alvo da encenação – é inteiramente possível não haver texto algum, assim como textos pré-existentes sofrem alterações, mutilações e adaptações de toda espécie para se acomodarem às necessidades da encenação.

É extremamente tentador aproximar tais diretivas das manifestações ambientais propostas por Hélio Oiticica, uma vez reconhecidas, quer em um caso, quer em outro, afinidades estruturais bem mais abrangentes do que simples simultaneidades. É difícil saber se Oiticica conhecia as experiências de Schechner, mas ambos, sem dúvida, foram movidos por alguns estímulos em comum. Duchamp, Artaud, Klee e a Bauhaus são referidos por ambos em seus escritos, mas o mais decisivo, sem dúvida, foi Allan Kaprow.²³

23 Em 1958, dois anos após a morte de Jackson Pollock, Kaprow escreve um texto em sua homenagem, no qual, a certa altura, afirma: “Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42. Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas”: KAPROW, Allan. “O legado de Jackson Pollock”. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*, cit. p. 44.

A noção de ambiente merece ser explorada. Invocada, nesse momento, ela refere aquilo que circunda, envelopa, contém, aninha, constituindo uma concatenação de organismos vivos.²⁴ É nessa acepção que foi empregada por movimentos e artistas da *land art*, da *live art* ou da *povera*, manifestações da segunda metade da década de 1960, e é referida por Kaprow em seu texto. Apenas ao fim da década de 1970 a acepção de ambiental vai absorver sentidos *new age*, passando a albergar também um viés neorromântico em relação ao meio ambiente, banhado pelo apelo holístico e pacifista. É o que sustenta Schechner a seguir:

Uma performance ambiental é uma “posição”, no sentido político, um “corpo de conhecimento” no sentido acadêmico, um “lugar real” no sentido teatral. Portanto, produzir uma performance “ambientada” significa mais do que simplesmente sair para fora do proscênio ou da arena. Uma performance ambiental é aquela onde todos os elementos ou partes que a conformam são reconhecidos como vivos. Estar “vivo” é mudar, desenvolver, transformar; manifestar desejos e necessidades; e até, potencialmente, adquirir, expressar e usar a consciência.²⁵

Tais operações devem ser reportadas à nova consciência e à nova postura artística advindas ao longo dos anos de 1960, de um lado sintonizadas no desempenho cada vez mais radical da intervenção social da arte e, de outro, na expansão da consciência tecnológica, cibernética e informacional. Norbert Wiener e Marshall McLuhan são citados com frequência nos textos críticos do período (teoria da informação e meio como mensagem), o que faz expandir suas apreensões. Mário Pedrosa, Mario Schenberg, Décio Pignatari, os irmãos Campos contam entre seus adeptos no Brasil, todos

24 Cf. SCHECHNER, Richard. “Introduction”. *Environmental theatre*, cit., p. X.

25 Idem.

interlocutores de Oiticica neste momento. Ele, que em 1967, escreve o seguinte, definindo uma importante etapa das práticas de individuação em seu projeto com os *Penetráveis*, dos quais *Tropicália* é o mais consagrado exemplo:

o conceito de Nova Objetividade não visa, como pensam muitos, diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma ideia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior — esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio “fazer” da obra seria violado, assim como a “elaboração” interior, já que o verdadeiro “fazer” seria a vivência do indivíduo.²⁶

O suprasensorial, conotado com as alterações de consciência passíveis ao uso de drogas, visa alargá-lo e ultrapassá-lo — adentrando a redescoberta do ritmo, da dança, da cor, dos sentidos, do corpo vibrátil, bem como do mito — por meio de uma experiência direta e sem mediações, um “exercício experimental de liberdade”.²⁷

Tropicália articula todos os axiomas explanados por Schechner: o espectador é continuamente estimulado por recursos diversos (deslocamentos, toques, sensações odoríficas, táteis, visuais), descobre coisas aqui e ali (desenhos, poemas, objetos) no interior da instalação,

26 OITICICA, Hélio. “Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, cit., p. 103.

27 Essa expressão citada por Hélio, por ele transformada em programa, foi primeiramente empregada por Mário Pedrosa. Como que fazendo eco a tal proposição, Suely Rolnik pondera sobre esse período e tais acontecimentos: “[...] agora você entrevê que o caráter vital e afirmativo dessa micropolítica parece implicar no fato de que ela escapa da síndrome de carência-e-captura”. In: ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental – transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2007, p. 182.

além de ser circundado por signos tropicais (plantas, pedras, arara, a tevê ligada em um programa popularesco) que o indagam e remetem ao aqui e agora. O oratório diante do aparelho de tevê, todavia, é o estágio culminante desta descida ao Inferno Tropical: em atitude reverencial, ajoelhado, presta culto à máquina luciférica do século XX, transmissora de imagens e mensagens que diluem toda a milenar cultura da humanidade no empastelado formato do *entretenimento*. Espaço construído, labiríntico e envelopado, *Tropicália* é uma especular máquina de mensagens destinada a fazer se perder o espectador — mas também a se reencontrar — em um arquétipo de brasilidade. Sua teatralidade é superlativa, propondo olhares múltiplos, focos variáveis de apreensão e decodificação para configurar o gesto do espectador. Os gregos empregaram no que seriam os hospitais de então, a *incubatio*, uma câmara ardente onde os pacientes, após ingerir poções extáticas, podiam contemplar a divindade e, desse modo, alcançar a cura. *Tropicália* invoca, por outro viés, um assemelhado princípio de pensamento selvagem: uma máquina albergando o mito de uma nação em transe, dionisíaca, carnalizada, que como esfinge lança sua pergunta fatal: deciframe ou devoro-te. Aguardando, pelo viés da tomada de consciência suprassensorial, uma resposta *prática* do espectador.

O período tropicalista é cheio de polêmicas e atuações diversas que aproximam Hélio do teatro e do cinema. Ele faz a ambientação para o show de Caetano, Gil e Gal Costa na boate Sucata, RJ, utilizando telas diáfanas, luzes e placas coloridas, com destaque para um estandarte colocado no fundo do palco. Nele, um corpo morto de bandido aparece junto à frase *seja marginal, seja herói*. O artefato provocou a intervenção da polícia e da censura, e o show foi proibido. Retomando com esse estandarte uma nova defesa da marginalidade, tal como fora a *Homenagem a Cara de Cavalo*, Hélio mais uma vez define sua

escolha ética. Mais uma vez proclama sua marginalidade — real e metafórica — quer no campo da cultura nacional, quer na inserção social do mercado de arte.

Um festival de bandeiras e parangolés é por ele promovido em Ipanema, na Praça General Osório, em maio de 1968, mesmo período em que participa dos filmes *Câncer*, de Glauber Rocha, e *Arte Pública*, de Paulo Martins e Siritó. Mas o evento de maiores implicações ocorre ao fim do ano: *Apocalipopótese*, no Aterro do Flamengo. Tratou-se de um conglomerado de indivíduos e manifestações, reunindo artistas (Antonio Manuel, Lygia Pape, Rogério Duarte, Maria Esther Stockler, Pedro Escosteguy, Sami Mattar, Wally Salomão, entre outros) e proposições diversas (dança coral, samba, fotos, desfiles, filmes, labirintos, cães amestrados etc.), cujo mote era constituir uma comunidade desfrutando a inteira liberdade de viver em conjunto. Mais uma vez, os axiomas do teatro ambiental podem ser invocados para situar tal manifestação, recoberta de teatralidade por todos os lados: uma geleia geral, divina e maravilhosa, um dionisíaco e liminar transe coletivo contraposto à *caretice* reinante.

Em 1969, Hélio parte para Londres, onde realiza sua primeira grande mostra internacional, reunindo os mais significativos exemplares de suas obras até então, um conjunto de proposições a que dará o nome de Whitechapel Experience.

Corpo, lazer, cocaína

A exposição londrina foi composta especialmente por *ninhos* e *cabines*, conformando o *Éden*, novos penetráveis táctil-sensoriais ainda mais envolventes que os anteriores, recipientes destinados

a aninharem as pessoas e proporcionar-lhes aventuras de e para os sentidos. O visitante deveria deixar sapatos e meias na entrada, para poder desfrutar das sensações que vinham desde o piso — o caminhar por superfícies em diversos revestimentos, texturas e alturas era já parte importante da proposta —, que se alargavam por inúmeras caixas/cabines contendo palha, juta, folhas, espuma, látex, algodão etc., em tamanhos tais que permitiam a ele deitar, rolar, juntar-se aos demais.

Nada havia a ser decifrado, senão a ser experimentado. Segundo Guy Brett, o curador do evento, “todos os lugares em *Éden* são realmente ‘lugares’, tirados de contingências especiais, da história, do tempo e colocados no plano do mito, o qual é uma consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação”.²⁸ Um conjunto de grandes caixas, separadas por véus transparentes, convidava o visitante a nelas se deitar e cobrir-se com diversos materiais, segundo sua escolha — imagem que despertou no crítico a metáfora de uma maternidade. Útero, efetivamente, é uma figura poética poderosa para evocar as sensações induzidas por *Éden*, fazendo reviver a utopia fourierista de harmonia em um outro tempo e lugar.

Na universidade de Sussex, logo a seguir, com estudantes, Oiticica aprofunda ainda mais tais experiências do conviver harmônico de espaços, onde os sentidos apontavam novas transformações (como ele escreveu em um artigo). Isso tudo soava muito distante do que ocorria no Brasil, onde, após a promulgação do Ato Institucional nº 5, o país fora colocado em estado de sítio, o crime de opinião severamente punido e a guerrilha duramente reprimida com prisões e tortura. Ao

28 BRETT, Guy. Catálogo da exposição. Republicado em *Aspiro ao grande labirinto*, cit., s/p.

retornar de um ano de estadia entre a Inglaterra e os Estados Unidos, Hélio encontra um Rio de Janeiro triste, emudecido, aterrorizado, bem distante dos tempos do Tropicalismo.

Ainda assim, para afastar o *bode* com que a violência de Estado controlava a população, ele se aventura em outra manifestação pública no Aterro do Flamengo, denominada *Orgramurbana*, tentando propiciar um pouco de alento às pessoas, mas sem obter a adesão das anteriores manifestações com os parangolés. O Brasil estava vivendo um *sufoco*, e Hélio decide se autoexilar em Nova Iorque, em 1970, como artista residente patrocinado pela Fundação Guggenheim.

Na Big Apple, ele vai pulsar intensamente com a cultura da cidade, participando e frequentando ateliês de artistas, eventos musicais e cinematográficos, dando palestras e promovendo encontros, absorvendo tudo o que lhe era possível em relação às novas propostas, não apenas as artísticas, mas, especialmente, as associadas ao meio social, dominado pela contracultura. Datam desse período suas formulações em torno do *Crelazer* e, notadamente, as metas contidas na escritura *Experimentar o Experimental*.

Esse texto existe sob três formatos: uma versão manuscrita em um caderno de notas, datado de 1971, está em estado original tombado pelo Projeto HO; uma versão datilografada por Hélio, não tão completa, igualmente está tombada e, outra versão reduzida, traduzida e organizada, foi publicada por Paula Braga na antologia *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*²⁹, tendo como data 1972. Utilizo

29 Projeto HO, Tombo 0511/71-11-15 e parcialmente In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 341-346. Publicado na íntegra em OITICICA, Hélio. *Conglomerado Newyorkaises*, cit.

aqui as anotações manuscritas, de caráter disperso, citações de outros autores, parte da redação em inglês e outra em português, que constituem o fluxo dessa escritura em letra nervosa e apressada. Dada a natureza fragmentária e sem pontuação do escrito, reproduzo a seguir algumas de suas frases: “o exercício experimental da liberdade evocado por Mário Pedrosa não consiste na ‘criação de obras’, mas na iniciativa de assumir o experimental”; “o potencial-experimental gerado no Brasil é o único anti colonial não culturalista nos escombros híbridos da ‘arte brasileira’”; “o experimental assume o consumo sem ser consumismo indiferente à competição do eu-melhor-q-você das ‘artes’”; “em suma o experimental não é ‘arte experimental’”; “os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades”.

O que está enunciado nesse caderno é um programa existencial — como bem captou Celso Favaretto — que dominará o último período da vida de Hélio, passado entre Nova Iorque e Rio de Janeiro, cujos projetos centrais são as *Cosmococas*, as *Magic Squares* e o *auto-teatro*, intensamente dedicados ao ato de viver, viver experimentalmente “a transformação da arte em outra coisa”.³⁰

Bloco de Experiências in Cosmococas – Programa in Progress contém as intenções poéticas que presidiram a elaboração de um projeto a quatro mãos dividido com o cineasta Neville d’Almeida. Gestado no apartamento nova-iorquino de Hélio, em meio ao consumo de drogas, deve ser dimensionado dentro do viver experimental que brota para um número aberto de possibilidades. Nesse caso, como *quasi*-cinema, ultrapassando as limitações da sala à italiana dotada de poltronas e

30 FAVARETTO, C. “Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica”. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, cit., p. 15-26.

tela frontal de projeção, para erigir ambientes onde *slides* e luzes se sucedem em ritmos variados e a música embala a pulsação. São vários os ambientes criados: um com redes para deitar, outro com colchões no centro e uma passarela ao redor para permitir o trânsito, outro ainda com fios dependurados que interferem com sombras projetadas na contraluz etc. Entre as projeções, destacam-se dois slides: os rostos de Marilyn Monroe e de Jimmy Hendrix filetados com cocaína em pó. Essa referência ao branco — a somatória de todas as cores — é constitutiva de uma proposta que recusa a ideia de representação ou narração — pensável como uma emulação do *satori* japonês —, mas cujo êxtase está açambarcado pela pulsação metropolitana da capital cultural do mundo. O participante aqui adquire sua maior mobilização, conforme a análise de Kátia Maciel:

o que as *Cosmococas* colocam como imagem é uma imagem relação, isto é, uma imagem que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participante que cabe a articulação entre os elementos propostos e é nesta relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que é exterior aos seus termos, não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre esses termos que institui a forma. Portanto, o que as *Cosmococas* propõem é a relação como forma sensível.³¹

Parece chegar ao ápice, portanto, a heterotópica utopia oiticicana de dividir com o participante a obra, iniciada como um convite à deambulação nos *Núcleos* e *Penetráveis*, para objetivar-se agora enquanto forma ela mesma, corpo-máquina implicado. As

31 MACIEL, Katia. “O cinema tem que virar instrumento”. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, cit., p. 169-186. Uma análise detida sobre as *Cosmococas* pode ser encontrada em BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica e Neville D’Almeida*: Cosmococa, Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2014.

Cosmococas materializam um modo possível de intervenção no debate sobre aquilo que se tornou conhecido como *cinema estrutural*, especialmente ao longo dos anos 1960, cujos grandes objetivos eram desfazer as narrativas, infletir sobre a materialidade da projeção de luzes e sombras e inserir o espectador no espaço projetivo. A *Cosmococa* “pertence à série das heterotopias de realizações libertárias. Amplia a noção de heterotopia para fora de uma perspectiva estritamente espacial ao programar uma experiência do tempo por meio da vivência de ritmos”, salienta Beatriz Scigliano Carneiro³², evidenciando que nos encontramos num além da instalação, cujas implicações só podem ser adequadamente apreendidas enquanto bloco de sensações em devir.

Um filme denominado *Agripina É Roma Manhattan* é rodado em 1972 por Hélio, mas permanecerá inacabado. *Helena Inventa Ângela Maria* e *Norma Inventa Bengel* foram outras propostas que partiram de figuras quase míticas para reconstruí-las, por meio de sequências de *slides* e projeções. Performances fotográficas com amigos, travestidos ou transcriados sob outros formatos, nas ruas da cidade, bem como outra ocorrida no metrô, dão curso ao experimentalismo vivencial que o conduz desde então, consubstanciando seu *auto-teatro*.

Vejamos mais de perto esse *auto-teatro*, cuja menção se encontra no aludido manuscrito e que agora exploro mais detalhadamente. O caderno é uma sucessão de notas efetivadas entre setembro e outubro de 1971. Inicia com uma citação de Décio Pignatari extraída de *Marco Zero de Andrade* sobre a noção de roteiro em Oswald de Andrade. Após, destaca um trecho poético de Augusto de Campos

32 CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “Cosmococa – program in progress: heterotopia de guerra”. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, cit., p. 199.

— *colidouescapo* — que lhe propicia brincar com suas próprias palavras e grafar “SUBSISTO”, como intenção de conjurar *existência* e *marginalidade* para sair das estruturas do mercado de arte. Segue-se um trecho do caderno, com as características gráficas do autor:

revolução: deveria começar pela tomada de consciência diante das “imposições culturais” da produção, opondo-se à mecanicidade da mesma e à “soma de obras” como processo vigente — quando eu proponho situações, como a que agora procuro levar a cabo: projeto central park e outros paralelamente, para diferentes contextos, não estou querendo criar obras, ou transformar ingenuamente ambientes em obras: a estrutura-abrigo-labirinto ou que forma tomar é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer, como uma prática, não-ritualística, o que coloco em comparação como se fora um ‘circo sem ritual ou espetáculo’, um auto-teatro, onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes; não há também a urgência de criar nada: a auto-experiência de cada um seria a tarefa-goal que liga tudo. [segue-se citação em inglês de Guy Debord. *The Society of Spetacle*, parágrafo 30 e início de outra página e data] II – OCT., 11, 1971 – NYK – performer, performance – codificação, tomada de consciência → propor um tipo de atividade que não esteja irremediavelmente reduzida à contemplação do acabado – auto-teatro – mick jagger ídolo – acabado travestido – performance: problema limite: o exercício experimental da liberdade evocado por Mário Pedrosa não consiste da “criação de obras”, mas da iniciativa de assumir o experimental — [longa citação em inglês de John Cage, *Silence*, page 7 – experimental music].

Dessas notas dispersas, convém destacar o próprio processo de criação de Hélio, feito de pesquisa em diferentes autores, inclusive o dicionário Webster, do qual transcreve o verbete *performance*, não apenas para situar-se intelectualmente, como também para subsidiar, com maior propriedade, suas implicações. O conceito de *auto-teatro*, situado neste contexto de performance, de crítica à sociedade do

espetáculo e sua vontade de propor uma atividade não ritualística para os projetos em curso, evidencia como Hélio situava a função do ator frente à do *performer*, na liminaridade entre ator e espectador; ou, ainda, um circo sem ritual ou espetáculo. Em uma metáfora ou em outra, há clara consciência da ação e da condição de *prática* aí implicada, cujo alvo é desencadear a autoexplicação.

Parece claro que Oiticica tinha ampla consciência da teatralidade enquanto instância em suas criações, demonstrando compreensão de conceitos e operações básicas às artes cênicas.³³ O termo *performance*, embora por ele já empregado em escritos anteriores, ganha aqui outra dimensão, explorado que é segundo a definição clássica de dicionário, com grifos circundando a estrutura da palavra — *perform* —, e a contraposição que ele estabelece em face do espectador com aquilo que é presenciado: assumir a transformação ou perder-se em sua contemplação.

De outro lado, o texto transita também pelo problema de criar situações e ambientes onde elas possam ocorrer — e não obras, na acepção corrente das artes visuais —, que evidenciam a clareza de Hélio quanto à natureza de seu projeto: propor uma ação que, como antes observado, culmina com a materialização de uma *forma relacional*, como afirmado a propósito das *Cosmococas*. E estas, um ambiente que, quando verificado sob a ótica dos seis axiomas de Schechner, a todos contempla e satisfaz.

33 Talvez não seja fortuito acrescentar que Hélio, na juventude, participou de várias encenações amadoras comandadas por sua tia, a atriz Sônia Oiticica, como atividade lúdica familiar.

Não existem registros, mas é provável que Hélio tenha assistido a *Dionysos 69*, a encenação de Richard Schechner para *As Bacantes*, de Eurípides, com o Performance Group, em um galpão do cais do porto nova-iorquino. Ela foi um grande sucesso da temporada e suas cenas de nudez ajudaram a tornar o conceito de *environmental theatre* muito difundido. Não é esse, todavia, o fulcro da questão. Importante é ter clareza de que a arte de Hélio Oiticica dialogou — e ainda hoje reverbera — com algumas das radicais experiências artísticas levadas a cabo naqueles decênios.



6

Aporias de uma cena emergente

A consciência teatral do século XX não se cansou de saudar Konstantin Stanislávski como seu maior pedagogo, especialmente após os anos de 1980, quando a antropologia teatral o elencou como cabeça de chave de uma vertente que privilegiou o corpo do ator como coluna mestra na área do treinamento, notadamente pelos ensinamentos enfeixados sob o genérico nome de “ações físicas”.

Se seu papel enquanto pedagogo foi de indiscutível importância e permanente fonte de reverência, corre-se o risco de deixar à sombra sua atuação nas demais áreas cênicas, com ênfase enquanto ator e diretor, ou esquecer sua atuação também como empresário e organizador de eventos variados em torno de atividades culturais. Poucos artistas foram tão devotadamente voltados ao mundo do espetáculo como Stanislávski, o que o reveste de uma indiscutível condição de homem de teatro, de bicho da cena.

Percorrer sua biografia é tomar contato com essa prodigiosa e múltipla atividade. Torna-se difícil separar em fases ou segmentos aquilo que concerne à pedagogia, à atuação artística ou à administrativa, uma vez que ações e decisões de uma influem sobre as demais, em um intercâmbio que não conhece limites e separações, justificando inteiramente um dos poucos títulos que publicou em vida: *Minha Vida na Arte*, síntese de sua integral paixão voltada à ribalta.¹ Quero aqui enfatizar, no entanto, aspectos que concernem a seu trabalho enquanto encenador, nem sempre suficientemente reconhecidos quando seu nome assoma as discussões pertinentes.

Grosso modo, Stanislávski apresenta três grandes fases criativas, que podem ser entendidas como de juventude, idade adulta e maturidade, cada qual evidenciando suas preocupações enquanto criador, bem como, igualmente, o diálogo que estabeleceu com seu tempo histórico, uma fase da vida russa transtornada por agudas modificações estruturais de pensamento.

Nascido Konstantin Serguéievitch Alexéiev, em 1863, segundo filho de uma rica família que lhe deu nove irmãos, seu pai era empresário do setor têxtil, casado com uma filha da atriz francesa Marie Varley, o que motivou desde sempre o interesse desse núcleo familiar para as questões da cultura e da arte, especialmente o teatro. Será para aprimorar tais atividades e propiciar um local adequado às apresentações que realizavam que seu pai mandou reformar um

1 A maior parte das informações aqui reunidas sobre a vida de Stanislávski provém de STANISLÁVSKI, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Cuba-La Habana Vieja: Editorial Arte y Literatura, 1985; RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and soviet theatre: Tradition and the Avant-Garde*. London: Thames and Hudson Co., 1988; SERRANO, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislávski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2004; e VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski: vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

galpão, na dacha da família, a alguns quilômetros de Moscou, para ser utilizado como um pequeno teatro para esse grupo tornado conhecido como Círculo Alexéiev. Nessa época, a criação de círculos de amigos em torno de interesses em comum era frequente na Rússia, existindo grupos dedicados aos mais variados temas e objetivos, uma alternativa então empreendida para suprir a deficiente formação escolar e cultural do país. E foi ali que o jovem ator estreou, em 5 de setembro de 1877. A mudança de nome para Stanislávski só ocorrerá anos mais tarde, quando tais atividades se tornaram regulares e ele não mais queria ver o nome da família associado às suas ocupações criativas.

O Círculo Alexéiev encerrou suas atividades em 1887, após pequenas desavenças internas e alguns casamentos que afastaram parte de seus integrantes, dando lugar à Sociedade de Arte e Literatura, agora sediada em Moscou, na confortável sala do Clube dos Caçadores. Ainda teatro de amadores, a Sociedade pretendia distinguir-se, contudo, da cena profissional convencional existente na cidade, oferecendo a seu público recrutado entre a elite e a *intelligentzia* produções não apenas mais bem-acabadas, como também, especialmente, de mais elevado padrão artístico, tais como *O Cavaleiro Avaro* e *O Convidado de Pedra*, ambas de Púchkin; *George Dandin*, de Molière; ou *Cabala e Amor*, de Schiller.

Como amadores, enfrentavam problemas diversos de técnica e expressividade e trabalharam muito para superá-los. Stanislávski, por exemplo, entrou para o curso de arte dramática da Escola Teatral de Moscou, em 1882, onde recebeu aulas de interpretação com a atriz Glikerina Fedotova, de canto lírico com o tenor Theodor Komisarjevski, e também de balé. E, como diretor, guiava-se pelas noções e referências mais avançadas existentes no tempo. Na Rússia, Savva Mamontov ganhara destaque internacional dirigindo sua companhia privada de ópera, cujas produções eram revestidas de esmero e requinte técnico, atraindo respeito

e admiração em todos os países onde se apresentava. Ele significou um alto padrão de acabamento nas produções, coisa que o jovem diretor procurou seguir à risca. Desde 1870, o duque Jorge de Saxe-Meiningen capitaneava uma trupe turíngia que levava à cena produções de meticulosa elaboração e minucioso trabalho de reconstituição de época, sob a irascível batuta de Ludwig Chronegk, o diretor-intendente. Ele se notabilizara pelo rigor exigido do elenco quanto ao desempenho, à ordem e dedicação ao ofício, conduzindo com mão de ferro não apenas os horários, como também o esmero de todos às atividades criativas. Denis Bablet o considera o primeiro diretor ocidental; figura que também inspirou Stanislávski desde que a trupe se apresentara em Moscou, e ele próprio passara a tê-la como modelo e a se autointitular como “diretor tirano”.

Sob os auspícios de método e disciplina hauridos em Mamontov e Chronegk, Stanislávski tornou-se um diretor exigente, muito cuidadoso com o acabamento artístico de suas realizações e supervisionando todos os detalhes pessoalmente, cerceando com mão de ferro os arroubos e excessos de seus atores e colaboradores. Dentre os vários espetáculos que até então capitaneava, considera *Frutos da Instrução*, de Tolstói, em 1891, a primeira montagem com a qual descobriu o ritmo e a cadência da ação, por ele identificada como “a semente interior da peça”. A partir de 1894, inicia-se a fase conhecida como “realismo histórico”, particularmente voltada às montagens de época, produções que procuravam adentrar os pormenores dos temas tratados, reconstituindo não apenas ambientes, como também, especialmente, a psicologia das diferentes personagens, designadas como “realismo externo”. Nessa nova empreitada, entre outras fontes, o mestre valeu-se das lições de Théodule-Armand Ribot, psicólogo francês que publicara nas décadas de 1870 e 1880 algumas obras sobre doença mental e artigos sobre a memória e a psicologia da atenção, princípios gerais que ele vai aproveitar para a elaboração de sua metodologia de interpretação para atores.

É preciso lembrar que nos encontramos, nessa década, no auge das oposições entre o naturalismo e o simbolismo, não apenas configurações estéticas opostas, como, especialmente, visões de mundo díspares, tornando aquele momento uma contenda de ideias, de ideologias, de propostas lançadas à sociedade. O naturalismo se consolidara em 1880, quando Émile Zola lançara *O Romance Experimental* e, em seguida, *O naturalismo no teatro*, ensaios nos quais defendeu os princípios da nova estética. A *tranche de vie*, a fatia de vida como privilegiada pelo movimento, enfatizava os ambientes degradados, periféricos, das classes desfavorecidas pela sociedade, onde viviam criaturas marcadas pelas privações, pela promiscuidade e por rudes condições de existência, contingências que, acreditava-se, as levava à degenerescência biológica, dos caracteres e das vontades. Para Zola, a ênfase expositiva da ação deveria privilegiar o âmago dos temperamentos, e não a construção dos caracteres. Foi um momento em que o *meio*, o ambiente social, foi tomado como preponderante em relação a tudo o mais. Com a fundação do Théâtre-Libre, por André Antoine, em 1887, o naturalismo encontrou seu palco ideal, um diretor talentoso que soube conduzir seus amadores funcionários da companhia de gás de Paris a uma exitosa jornada criativa que se postava, politicamente, com as correntes progressistas da sociedade. Em Berlim, por meio de Otto Brahm, o naturalismo se consolidará na Freie Bühne, a partir de 1899, segundo um repertório que privilegiou Hauptmann, Hölz e Ibsen.

Quanto ao simbolismo, ele reuniu, em um primeiro momento, inúmeros poetas em torno da *Revue Wagnérienne*, fundada em 1885, difundindo o lema de uma “arte pela arte”, uma volta da criação artística às musas e aos temas míticos e solenes. No teatro, a tendência tornar-se-á mais claramente discernível com a fundação

do Théâtre d'Art, por Paul Fort, em 1890, logo a seguir substituído por Lugné-Poe, cujo repertório privilegiou textos de Maeterlinck, Shelley, Wilde e Verlaine. Os atores e as atrizes da época foram considerados grosseiros e pouco afeitos à enunciação daqueles textos etéreos, poéticos, escandindo um fraseado distante do dia a dia e ambientados em locais indefinidos ou ermos, puramente imaginários. Ideologicamente, existiram criadores simbolistas adeptos de cultos de mistério, de misticismos variados, de descrença nos progressos da humanidade, mas tal tendência não deve ser estendida a todos os simbolistas. Mallarmé, que exerceu a função de crítico teatral e reunia à sua volta um seleto grupo de criadores, chegou a formular uma cena utópica, uma reinterpretação do conceito wagneriano de obra de arte total. Ideais artísticos que também aparecem nas cogitações de Adolphe Appia e de Edward Gordon Craig, dois homens de teatro comprometidos com a cenografia e as iniciativas de renovação da cena.

Em meio a esse fervilhar de proposições opostas, Stanislávski oscilou interiormente, ora concordando com princípios de uns, ora de outros, mas obstinado no encontro de algo pessoal, superior às contendas de gosto e estilo, e esse algo lhe foi dado por intermédio do conceito de *natureza*, um termo-chave para a compreensão de sua poética. O *natural* passa, desde então, a ser um ideal estético, uma norma de conduta ética e uma proposta artística tornada matriz para todas as ações criativas. Razão pela qual, ao lado do realismo histórico que impregnava suas encenações daquele momento, igualmente será encontrável naquilo que concerne à técnica criativa do ator, organizada em torno do “se mágico” e das “circunstâncias dadas”. Informações e estímulos inexistentes na psicologia do próprio ator deveriam ser criados pela sua memória, pela similaridade de situações ou

pelo uso da imaginação voltada para certos fins plausíveis com o destino das criaturas cênicas.²

Sobre a montagem de *O judeu polonês*, ele presta um depoimento ilustrativo: no fim do terceiro ato, a cena foi preparada com grande apuro técnico, fazendo com que passasse da semipenumbra da madrugada para a invasão dos primeiros raios de sol, quando um grupo de personagens sobe a escada da casa do protagonista para acordá-lo. Golpeiam a porta, mas ninguém responde. Diante de repetidas insistências sem sucesso, quebram o vidro da janela, finalmente, para adentrar o recinto e encontrar o burgomestre morto. A cena veio, desde o início, gradativamente, fazendo os raios solares invadirem as janelas e portas da habitação, coados pelas cortinas e frestas, transformando o ambiente em um tribunal, local da cena seguinte. Tal transformação de um espaço em outro implicou, para o diretor, na concatenação de um sem número de procedimentos cenográficos que produziram, com ênfase, a sensação de sonho com a qual ele almejava arrebatá-la a plateia. Damas nervosas abandonavam o teatro, tal o estupor causado pela cena. “Tal circunstância me proporcionava, o inventor do truque, um enorme orgulho”, ele sublinha, a propósito dessa adequação cênica pensada como realismo externo.³

2 Do “realismo externo” ao “interno”, o sistema prevê etapas progressivas que visam ajustar todo o corpo voltado às necessidades da ação cênica, plasmando uma verdade artística que, aos olhos do espectador, deve ser tomada como a única possível naquelas circunstâncias. Corresponde ao momento ideal quando a *natura naturans* (instituinte) transmuda-se em *natura naturata* (instituída), ápice da ilusão mimética, em que o “se mágico” de todo jogo representacional praticamente se anula para impor-se como uma verdade cênica. Essa linha de interpretação alcançou nos EUA seu auge com os ensinamentos de Lee Strasberg e Stella Adler, voltados para o *guild theatre* das primeiras décadas do século XX e, sobretudo, a indústria cinematográfica, em sua demanda por um padrão mimético convincente e emocionalmente contagiante para as plateias do melodrama.

3 Ver STANISLÁVSKI, Konstantin. *Mi vida en el arte*, cit., p. 173.

Por meio de cadernos de direção minuciosamente anotados, Stanislávski preparava as produções com um máximo rigor artesanal. Alguns deles estão publicados e viabilizam tais verificações, como *Othelo*, de Shakespeare, montado pela primeira vez em 1896 e posteriormente retomado em 1929, possibilitando um cotejo entre suas diferentes fases de criação. Bem como aquele da produção de *Ralé*, de Górkí, em 1902, cujos deslocamentos dos atores na planta baixa sugerem uma coreografia, tal a minúcia dos pormenores anotados.

O encontro entre Stanislávski e Nemirovitch-Dantchenko foi memorável: durou dezoito horas e resultou na criação do Teatro de Arte de Moscou (TAM), uma ambiciosa iniciativa profissional que pretendia não apenas alçar o teatro russo a um patamar internacional, como também, especialmente, renovar por completo as relações artísticas como então praticadas no país. Dantchenko era professor, dramaturgo e crítico, de modo que significou a elevação intelectual dos membros da nova equipe, formada por 39 integrantes e recrutada majoritariamente entre os antigos membros da Sociedade de Arte e Literatura, com reforços vindos de ex-alunos da escola da Filarmônica e dos teatros amadores do interior. “Procuramos levar a luz às classes pobres, dispensar-lhes instantes de felicidade estética nas trevas em que se enlanguescem. Aspiramos a criar o primeiro teatro acessível, razoável e moral. Tal é a tarefa à qual nos devotamos”, sinalizou o mestre a seus atores na véspera da estreia, ocorrida em 1898 com a encenação de *Czar Fiodor Ivanovitch*, de Tolstói.

Até 1905, o TAM encenará um repertório comprometido com o realismo histórico e com a atuação fundada no realismo externo. As coisas começam a mudar a partir dessa data, com a preparação de *A Gaivota*, de Tchékhov. O diretor não gostava da peça, e ela já fora apresentada como comédia alguns anos antes em São Petersburgo,

onde fracassara estrepitosamente. Desde sua fundação, o TAM vinha adotando a prática de “ensaios de mesa”, introduzidos por Dantchenko como modo de ir conduzindo aos poucos o elenco e a equipe técnica para dentro do universo ficcional proposto. Antes de se definirem as linhas artísticas de cada figura em cena, ali era o momento para se inteirar das circunstâncias socioculturais abarcadas pela fábula, das singularidades criativas do autor, dos usos e costumes abordados na ação, além, é claro, de um generoso exercício de imaginação, quando a equipe tentava apreender os significados obscuros ou não explícitos envolvidos nas situações propostas pelo texto. E foi em um desses ensaios de mesa que Stanislávski compreendeu, afinal, o que era a obra tchekhoviana: não uma comédia, mas um drama; não uma peça histórica, mas de atualidade; não uma estrutura apoiada em uma coluna mestra de ação, mas uma constelação de ações simultâneas, um grande mosaico de personalidades e, sobretudo, cujas palavras não exprimiam exatamente o que se passava no interior daquelas almas reunidas em uma dacha.

De sorte que ela possuía a arquitetônica de uma peça realista, mas sua espinha dorsal emanava outra natureza, bordejando limites simbolistas, estados de alma incomuns nas peças do tempo. Tal como ocorrera com produções anteriores, também o caderno de direção de *A Gaivota* foi primorosamente construído pelo pedagogo, e nele se percebem os câmbios que tiveram de se processar para que as interpretações ultrapassassem o realismo externo, alcançando outra dimensão, chamada interna, ou, mais apropriadamente, um verismo psicológico, uma dimensão psicofísica natural. A montagem de *A Gaivota* marca, do ponto de vista do sistema de interpretação stanislavskiano, o início das ações físicas, a culminância do trabalho do ator sobre si mesmo.

Para surpreender a correspondência entre tais princípios e sua encenação, vejamos um pequeno trecho do caderno de direção, a cena final do segundo ato, numerado pela sequência de ações das personagens: “56: Nina segura a cabeça com as duas mãos, enquanto Trigórin fica de olhos fitos cofiando a barba. Uma pausa de dez segundos. De repente ouve-se à distância a voz da srta. Arkádina. Ambos sobressaltam-se. Trigórin levanta-se. 57: Trigórin espreguiça-se, dá um profundo suspiro. Nina se ergue devagar, como se fora no sono, e dirigindo-se para o fundo do palco à direita (da plateia), se apoia na rede. 58: Trigórin protege os olhos contra o sol. 59: Suspira de novo profundamente, tira o lenço, enxuga a fronte e começa a caminhar. (Esboço). 60: Trigórin levanta a gaivota com dois dedos, por uma asa, e imediatamente a joga no banco enfastiado. 61: Trigórin senta-se no banco e tira o caderno de notas. Nina, que também torna a sentar-se, observa-o intensamente.”⁴

Essa longa sequência cênica não possui texto, o que evidencia o minucioso jogo armado pelo encenador com seus atores, todo ele calculado enquanto encenação. Ou seja, isso que recentemente se convencionou chamar de partitura, o desenho formal da cena que demanda do intérprete a plena realização sustentada pela veracidade psíquica de seu trabalho.

Simultaneamente a tais ações, uma profusão de ruídos próprios ao campo (canto de pássaros, mugidos de animais, rangidos de carro de bois, cantigas de lavadeiras etc.) contagiava o palco com seus efeitos de real — mas não de realismo. Longas pausas e olhares oblíquos sinalizavam o espessamento das relações dialógicas entre os seres, davam corpo e intencionalidade às ações interiores, fornecendo substância àquilo que de imponderável havia nas criaturas. Enfim, tudo soava *natural*, mas

4 GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 92, nota 101.

não mais naturalismo. Pontuando com um ritmo musical internalizado o desempenho do *ensemble*, o encenador alcançou o mais íntimo da proposta tchekhoviana, a poesia em prosa cênica que suas criações exalam. A partir de então uma gaivota, extraída do programa da peça, foi impressa na cortina de cena do TAM, como um símbolo de seu futuro.

Mas 1905 marca, igualmente, outra ambiciosa iniciativa de Stanislávski: a criação do Primeiro Estúdio, confiado à direção de Meyerhold e destinado a ser um laboratório de interpretação. Seguindo um caminho próprio e diferente daquele desenvolvido pelo encenador do TAM, exibindo, sobretudo, um teatralismo bem mais explícito e formalizado, o jovem diretor chegou a resultados surpreendentes que, infelizmente, não foram dados a público, uma vez que um sério desentendimento entre os dois levou ao fechamento de portas do estúdio. A cisão vai opor, durante certo tempo, os caminhos artísticos de Stanislávski e Meyerhold.

A ânsia criativa e de expansão do encenador, todavia, não se dissipou com a malsucedida experiência, razão pela qual ele convida o jovem inglês Edward Gordon Craig a ir com ele trabalhar em uma montagem de *Hamlet*. Nessa fase simbolista da sala — por ele tida como de cultivo do fantástico —, sobem à cena, entre outros, *O Pássaro Azul* e *O Barba Azul*, de Maeterlinck, espetáculos que ainda evidenciavam limitações do elenco quanto ao desempenho dos novos climas de cena que impregnavam essa dramaturgia estruturada como sonho. De modo que até 1917, quando os soviets tomam o poder, o TAM oscilará entre produções inovadoras e retomadas de seu repertório anterior, tomado como clássicos. Com o desenrolar dos rumos artísticos posteriores à Revolução, o TAM empreende um passo atrás, uma volta ao repertório realista, de óperas e clássicos, mais palatável aos preceitos sociologizantes preconizados pelo realismo socialista. O encenador morre em 1938, cercado de glória e elevado à condição de “artista do povo” pelo regime stalinista.

A encenação

O que é a encenação? Como arte específica, ela nasce dos esforços conjuntos de alguns pioneiros ao fim do século XIX, dentre os quais Stanislávski ocupa um papel de destaque. Precocemente teorizada por Becq de Fouquières em 1884, a encenação (*mise en scène*, em francês) motivou muitas conjecturas tanto de artistas como de teóricos, alcançando, nos anos de 1960, um estudo dos mais iluminados da autoria de Bernard Dort. Para ele, “a encenação é essa intenção, sempre atualizada, de criar em cena a obra dramática com todos os significados possíveis que possa oferecer à nossa contemplação — ou, mais exatamente —, tal como se dá a ver não a todo o público (uma vez que este se tornou heterogêneo), mas àquele que é, ao mesmo tempo, espectador e ator privilegiado no teatro: o diretor de cena”. E, prosseguindo seu raciocínio, acrescenta: “sua aparição coincide com uma profunda transformação de demanda do público e com a introdução na representação teatral de uma nova dimensão: a do relativo, que é de ordem histórica”. Assim, “consiste em uma tensão perpétua entre um texto e um espetáculo. Mas cabe também defini-la, mais profundamente, como uma luta entre sua vocação historicista e a tentação absolutista e subjetiva do diretor, através da dupla busca por um espetáculo aberto baseado na distância e na compreensão do espectador, e a de um espetáculo fechado que postula uma comunhão total entre a sala e o palco”.⁵

Como notado anteriormente, Stanislávski oscilou da primeira postura, quando materializou em cena seu realismo histórico, à segunda posição, ao migrar para o verismo psicológico e o realismo interno.

5 DORT, Bernard. “A condição sociológica da encenação teatral”. In: *Literatura y sociedade*. V. V. A. A (Org.). Barcelona: Martinez Roca, 1971, p. 174-190.

Mais recentemente, Patrice Pavis efetivou cotejos entre a encenação e a performance⁶, evidenciando o que uma e outra possuem por específico e complementar, bem como que, entre ambas, uma relação dialética se produziu, tendo como resultado produtos híbridos, tomados como *performise* ou *mise-en-perf*, duas noções de ocasião, inventadas para quando nenhuma delas mais dá conta da totalização dos procedimentos empregados. Simplificando, a diferença — estiolada — entre ambas as noções se faz notar devido ao acento mais incisivo, de um lado da encenação, de outro da performance, sobre os resultados artísticos urdidos sobre a cena.

Tal condição oscilante me faz voltar a Stanislávski e nele encontrar, em suas pouco conhecidas anotações apenas tardiamente divulgadas relativas às experiências com cantores líricos, em 1938, uma proposta de espetáculo que poderia, perfeitamente, ser tomada como *performise* ou *mise-en-perf avant la lettre*, dependendo do olhar de um leitor benevolente. Após ter criado dois novos estúdios destinados a investigar e alargar os horizontes da interpretação para atores, suas derradeiras experiências cênicas ocorreram com cantores de ópera, momento em que tentava aplicar suas renovadas noções de criação do papel a um gênero cênico bastante estratificado e, por natureza, esfacelado, pela existência de pausas, mudanças de cenários, árias e solos que repetidamente interrompem o fluxo da ação em benefício dos desvios líricos. Alguns analistas perceberam nesse processo um novo patamar para a encenação, obtido por meio das ações físicas e de um contínuo trabalho de improvisação, mesmo quando não havia texto. Em um trecho da publicação, diz o mestre:

6 PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

É possível atuar uma obra não escrita. [...] Não acreditam em mim? Faremos uma prova. Tenho uma ideia da obra. Contarei fragmentos de sua história e vocês a atuarão. Ficarei atento ao que vocês, pelo improvisado, façam e digam, e o anotarei. Dessa maneira mediante um esforço comum escreveremos e de imediato atuaremos uma peça, ainda não escrita. Repartiremos a função de autor em partes iguais.⁷

No limite, o que o encenador estava aqui propondo era criar um grupo coeso de figuras cênicas envolvidas em uma situação dramática sem qualquer outro suporte que não suas ações interiores, suas vontades e super objetivos de ação, improvisando sem texto a cada dia e a cada momento — uma performance. O espetáculo se daria tão somente com a presença do público, mas os atores deveriam ignorá-lo como se, de fato, uma quarta parede os abrigasse daqueles olhares curiosos e intrometidos. Tal espetáculo, infelizmente, jamais chegou a ser aberto ao público, pois que a morte o colheu em meio ao processo, permanecendo inconclusa essa experiência do mestre, mas legando, em todos os quadrantes, essa utopia teatral como um marco. Razão pela qual, parece legítimo concluir, a maior parte dos laboratórios de interpretação surgidos ao longo do século XX — do Group Theatre ao Performance Group, de Gaston Baty a Arianne Mnouchkine, de Tadeuz Kantor a Bob Wilson — tomou tal utopia investigativa como um de seus desígnios: concretizar, com o concurso do espectador, um sofisticado e potente jogo cênico, aberto à pluralidade das imaginações.

7 STANISLÁVSKI, K. In: JIMENEZ, S. (Org.). *El Evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990, p. 243.

Craig e as screens

A despeito de Edward Gordon Craig (1872-1966) ser entre nós muito referido, pode-se dizer que sua obra e suas mais férteis ideias permanecem virtualmente desconhecidas no Brasil. Filho da atriz Ellen Terry (1847-1928) e do arquiteto Edward William Godwin (1833-1886), Craig nasceu e cresceu cercado de arte, entre palcos e ateliês, tendo debutado como ator aos 16 anos de idade na companhia de *sir* Henry Irving, na qual sua mãe ocupava o lugar central. Sua carreira como galã não engrenou e ele estreou em 1900 como *regisseur* de *Dido e Enéas*, de Purcell, seguida de mais algumas óperas e ao menos duas controversas encenações dramáticas: *Rosmersholm*, de Ibsen, conduzindo a primeiríssima estrela Eleonora Duse, em 1906; e *Hamlet*, de Shakespeare, ao lado de Stanislávski, em 1911, uma primeira tentativa de empregar suas famosas *screens* como dispositivo cênico, encenação à qual, em seguida, retornarei.

Bastante citadas, mas pouco conhecidas, essas *screens* representam a maior contribuição de Craig ao mundo do teatro, centro de um projeto industrial pelo qual ele requereu a patente, convicto de que elas poderiam ensejar o teatro do futuro. E, talvez, exatamente em função desse segredo construtivo organizado em torno do projeto, elas se tornaram ao mesmo tempo sua maior fonte de glória e de ruína, uma vez que foram mantidas em relativo segredo, e ele não conseguiu viabilizar industrialmente sua criação. Sobre esse projeto, em verdade um novo edifício arquitetônico, em uma das notas de *Cena* (editado como plaquete de pouca circulação pela Oxford University Press em 1923), ele resume sua visão sobre elas:

simplificar o palco: por isso não me refiro à maquinaria cênica ou cenografia ou iluminação cênica. Eu me refiro a todo o negócio do espaço cênico, de seus atores e cenas

até seus próprios programas e sua guarda de pertences do público. Isso é o “espaço cênico”: *nada menos do que isso o é*. Nenhuma parte me concerne menos que a outra. Cada uma em seu tempo deve ser colocada em seu devido lugar para que a máquina funcione de novo. E, quando eu tiver levantado minha cena — mesmo levando alguns anos para fazê-lo —, ainda terei de trazê-la para os meus atores, e eles deverão aprender como usá-la. Feita para eles, merecerá a deferência e simpatia à altura da parte deles. Eles não podem simplesmente “deixar-se perder” nela... não mais do que poderiam deixar-se perder para falar um verso como se fosse prosa. Pois descuidar de qualquer das partes dessa máquina é arruinar a máquina.⁸

As *screens* não são fáceis de serem descritas, pois englobam certo número de telas, praticáveis e outros dispositivos assemelhados destinados a preencher o espaço cênico de variadas maneiras, ora servindo como paredes, plataformas, nichos ou outros anteparos, ora como superfícies para projeções de imagens dinâmicas ou estáticas, bem como rebatedoras para efeitos de iluminação, podendo ser confeccionadas tanto com materiais sólidos quanto diáfanos e transparentes, de acordo com cada caso ou necessidade. Algumas são dotadas de autossuficiência quanto à mobilidade, outras podem requerer complexo aparato de deslocamento mecânico, manual ou com contrapesos, fomentando uma permanente modificação na visualidade do espaço cênico para o espectador. Os atores devem com elas contracenar, aproveitar suas superfícies e relevos, integradas, assim, como objetos cênicos inerentes ao desenvolvimento da fábula.

Como se infere do texto craiguiano, as *screens* não constituíam unicamente um novo arranjo cenográfico para palcos já existentes, mas o centro de um mais amplo projeto ainda desconhecido que

8 CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro e Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 209-210 (grifo do autor).

incluía a totalidade do edifício, antecipando em uma década o Teatro Total de Walter Gropius e atualizando, alguns séculos depois, princípios imaginados por Giulio Camillo Delminio.⁹

Temos, portanto, algumas ideias surpreendentes para o tempo: a cenografia não é uma parte do palco, mas deve abarcar a totalidade do espaço cênico, construção que envolve desde a chapelaria e influi, igualmente, sobre o modo de representação dos atores. A força imagética e simbólica das *screens* adquire, portanto, uma potência decisiva e uma posição visual central há muito tempo perdida pela arte do teatro. Fica mais claro, com esse entendimento, a amplitude do projeto simbolista de Craig, comparável ao *Grande Livro*, de Mallarmé, outra grande invenção estética sua contemporânea que visava alterar radicalmente não apenas a leitura, mas também, acima de tudo, a relação do espectador com a obra.

Se a maior parte de suas criações não alcançou a realização cabal, ao contrário, Craig escreveu e desenhou muito, reunindo essa produção sob títulos diversos: *Da Arte do Teatro* (1911), *Rumo a Um Novo Teatro* (1913), *Xilografuras Algumas Palavras* (1924), *Uma Produção* (série

9 Giulio Camillo (c. 1480/1484-1544) foi o criador de *L'idea del Teatro*, um surpreendente projeto arquitetural para um único espectador, no qual ele poderia contemplar, em uma grande cávea em formato de ferradura, todo o conhecimento humano ali acumulado e, por essa razão, também conhecido como “teatro da memória”. Ver ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia; Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2005; bem como YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. Walter Gropius foi um destacado arquiteto e um dos criadores da Bauhaus. Projetou, para o encenador Erwin Piscator, um teatro inovador cuja construção nunca se efetivou e que recebeu o nome de Teatro Total, dadas suas múltiplas funções e possibilidades de uso da maquinaria cênica. Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005. A reforma teatral almejada por Craig era de tal monta que pode ser alinhada a essas grandes *memorabilia* cênicas.

de pranchas e desenhos dedicados a *Os Pretendentes à Coroa*, de Ibsen, 1930), além de numerosos catálogos de desenhos, nem todos publicados. Durante anos editou a revista *Máscara*, tribuna para polêmicas e divulgação de novas ideias. Não foi, todavia, o pensador paciente de um sistema, mas um combatente de ideias associadas às suas intuições e visões, mobilizando raciocínios originados da prática e argumentos retóricos de impacto, articulando um estilo de combate que pugnava por uma arte visionária. Muito de sua atuação foi conotada com os pressupostos simbolistas, especialmente em *The Stage is Set* (1946), obra na qual Lee Simonson afirmou que os desenhos de Craig não se destinariam à prática cênica, mas constituíam uma projeção utópica dela, juízo que atualmente é tomado de outro modo.

Alguns autores simbolistas afirmaram que as encenações das grandes obras dramáticas seriam sempre inferiores às leituras que cada um pode fazer e projetar em sua própria imaginação, decididamente inconformados com a pobreza dos meios expressivos do teatro ao fim do século XIX. Em caminho oposto a tal posicionamento, Craig mobilizou razões bem diversas: se certas obras parecem mais ricas à leitura que à encenação, então elas não pertencem ao teatro, pois ele é, sobretudo, uma arte visual, e é por essa via — a visualidade — que sua arte pode romper com a literatura e voltar à sua antiga natureza e dignidade: “o público vem ao teatro para ver e não para ouvir”, ele frisa.¹⁰ De sorte que, cabe a pergunta: qual era o simbolismo envolvido na obra de Craig?

10 CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, s.d, p. 162.

Simbolismo

Movimento encabeçado sobretudo por poetas, o simbolismo marcou-se como uma profunda recusa do mundanismo da vida burguesa, recusa que atingia até mesmo o reconhecimento artístico de seus pares. Mallarmé situara o teatro como “ópera sem acompanhamento nem canto, mas falada”; “um teatro, inerente ao espírito, quem quer que com um olhar preciso olhou a natureza carrega-o consigo”, enfatizando a poesia que dele emana.¹¹ E Yeats, que foi amigo de Craig: “nós devemos escrever ou encontrar peças que tornem o teatro um lugar de excitação intelectual — um lugar onde as mentes vão ser liberadas”; e “um ator deve entender como discriminar cadência por cadência, prezando assim os lineamentos musicais do verso ou da prosa que deleitam quando ouvidos com uma contínua variação musical”.¹² Se o verso e a música predominam nessas declarações, é porque ela detinha naquele momento, segundo Paul Valéry, a mais poderosa capacidade de arrebatamento, “levando ao extremo a intensidade da emoção estética, quase mística”; “uma forma de religião poderia ter nascido, sendo a emoção poética sua essência”.¹³

“Vede, Hilda, exclama Solness, vede? Há tanta feitiçaria em vós como em mim. É essa feitiçaria que faz agir as potências exteriores. E é preciso estar disponível. Quer se queira ou não, é preciso”, destaca Maeterlinck em sua análise da peça *Solness, o construtor*, de Ibsen, dando destaque às forças ocultas que animam os espíritos quando em busca de uma verdade maior. E ele prossegue: “tudo o que aí

11 MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 95.

12 YEATS, William Butler. “The reform of theatre”. In: CLARK, Barret H. (Org.). *European Theories of the Drama*. New York: Crown Publishers, 1973, p. 454.

13 VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 69; 72.

se diz simultaneamente esconde e descobre as fontes de uma vida desconhecida. E se ficamos espantados por momentos, não se deve perder de vista que a nossa alma é, muitas vezes, aos nossos pobres olhos, uma potência muito louca, e que existem no homem regiões mais fecundas, mais profundas e mais interessantes que as da razão ou da inteligência”.¹⁴

Se Gordon Craig participa desse ambiente, com ele mantém interlocutores e mesmo colaboradores em suas criações, é preciso ficar claro que sua formação intelectual e suas inclinações ideológicas emanavam de outros percursos. Vale destacar, nesse sentido, tudo o que acumulou da educação paterna, muitas vezes frequentando os canteiros de obras ou empreendendo viagens para conhecer e estudar exemplares arquitetônicos que o marcaram em mais de um sentido.

Edward William Godwin foi um prestigiado e ativo arquiteto ao longo da era vitoriana. Tendo se encantado com a arte e a cultura japonesas após a Grande Exposição realizada em Londres, em 1851, depurou seu estilo e deixou-se imantar por aquelas linhas ascéticas e elegantes que marcam a visualidade oriental. Associado a um estúdio de produção de mobiliário, criou alguns exemplares de rara beleza e impacto, além de alguns edifícios que registram seu desenho despojado e, como se pode prever, projetam uma concordância de simplicidade entre o exterior e o interior — uma funcionalidade ainda em estado germinal, mas que, vislumbrada em seus pequenos detalhes, evidencia a agudeza de suas criações.

14 MAETERLINCK, Maurice. “O tesouro dos humildes”. In: BORIE, Monique et alii (Org.). *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 362.

Os aparadores desenvolvidos por Godwin constituem um tópico de especial relevância: móveis destinados a um uso múltiplo, fazem largo uso de dobradiças, encaixes e articulações, pranchas retráteis e vãos abertos que permitem modulações diversas que ora lhes alteram a aparência, ora o uso, compondo uma espécie de síntese ideogramática entre o Ocidente e o Oriente.

Ao justificar o que seria a “quinta cena”, a última etapa do processo de desenvolvimento cênico percorrido pelo teatro ocidental, à qual Gordon Craig dedicara seus últimos 25 anos de pesquisas, ele sintetiza o que almeja obter: “uma cena de forma e cor sem nenhuma pintura sequer — sem nenhum desenho nela — cena simplificada, com a mobilidade acrescentada a ela”.¹⁵ Sinto-me tentado a dizer, neste momento, que os aparadores forjados por seu pai podem estar na base dos raciocínios de Craig ao criar suas *screens*, dadas as afinidades existentes entre seus projetos multiuso, além, é claro, das soluções conjugadas que ambas as ideias alternam entre si. Essa troca de estímulos entre pai e filho é reconhecida por Craig como poderoso intercâmbio na preservação cultural. Em seu texto *Rumo a um novo teatro*, pode-se ler:

As pessoas às quais eu peço para trabalharem comigo devem ter duas qualidades em particular, que são muito raras. Primeiro, obediência; segundo, lealdade entusiástica. [...] Creio que a ideia toda possa ser resumida em uma palavra: “família”. Ela é ouvida de filhos e filhas sendo obedientes aos seus pais. Alguns dizem que a obediência é a força de uma nação. Sem dúvida, ela é natural, bonita e saudável. Duas coisas são necessárias — que o pai saiba tudo sobre a casa, e os filhos não finjam saber tudo até que chegue a sua vez de atuar como pai, e que as filhas aprendam a desprezar gatos.¹⁶

15 CRAIG, Edward Gordon. *Cena*, cit., p. 221.

16 CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro*, cit., p. 82.

No mesmo escrito, ele mencionara outro projeto a que se dedicava naquele momento, a criação de mimodramas:

Ao mesmo tempo eu estava preparando um segundo mimodrama que se chamaria “*Londres*”, e a imagem que se vê é um dos desenhos que eu fiz. Nunca terminei o drama, mas me lembro que ele começava em algum lugar da Pérsia ou Arábia. Num grande saguão, inundado de luz, de modo que não se pudesse ver em que terra se estava, um filósofo e um poeta eram descobertos meditando (assim como se medita no Oriente — de maneira nenhuma como estar absorto), e o poeta era o poeta de Blake que via através de seus olhos, e o filósofo via com eles.¹⁷

Craig revela clareza, nessa passagem, de bem conhecer hábitos e costumes do Oriente, especialmente a meditação e sua grande característica: ver com os olhos abertos, um de seus objetivos com as *screens*, capaz de produzir e revelar ângulos, intuições e paisagens mentais indivisas pela sua alta capacidade inventiva e sugestiva, banhadas pelo renovado emprego da luz que ele desenvolveu. Pode-se intuir, então, que elas almejavam algum tipo de *satori*, podendo ser tomadas com a mesma potência imagética que a concentração desperta pode propiciar.

Publicado em 1919, o ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento da poesia*, de Ernest Francisco Fenollosa, tornou-se uma referência impactante para o mundo artístico europeu, ao revelar que a escrita ideogrâmica dos orientais poderia encontrar equivalentes entre as novas propostas simbolistas e futuristas que varriam o continente europeu. Dentre as muitas afirmações de impacto presentes no texto, reproduzo uma particularmente interessante, relativa a uma cena em que um homem vê um cavalo correndo:

17 Idem, *ibidem*, p. 85.

a notação chinesa é muito mais do que símbolos arbitrários. Baseia-se numa pintura vívida e sucinta das operações da Natureza. Nas figuras algébricas e na palavra falada, não existe nenhuma conexão natural entre a coisa e o signo: tudo depende da simples convenção. Mas o método chinês obedece a uma sugestão natural. Temos, primeiro, o homem de pé sobre as duas pernas. Depois, o olho a mover-se pelo espaço: uma figura nítida, representada por pernas a correr em baixo de um olho — o desenho estilizado de um olho e de pernas a correr —, figurações inesquecíveis uma vez que as tenhamos visto. Finalmente, o cavalo sobre suas quatro patas.

A representação do pensamento é provocada por esses signos, não apenas tanto quanto o é pelas palavras, mas de maneira ainda mais vívida e concreta. As pernas fazem parte dos três caracteres: eles têm *vida*. O grupo contém algo da qualidade de um quadro em movimento contínuo.¹⁸



Com base nessas diferentes forças criativas, uma sinergia do tempo, podemos concluir que Gordon Craig se movia dentro de uma configuração simbolista que nada continha das preocupações esotéricas e neorromânticas que demarcaram algumas de suas mais celebradas figuras (como a feitiçaria das potências exteriores, de Maeterlinck). Mas, antes, ostentou uma decidida inclinação para a construção poética visual como percebida nas modulações das mobílias criadas por seu pai Godwin ou as sugestões associativas decorrentes da lógica e dos princípios

18 FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 123 (grifo do autor).

filosóficos orientais, coordenados em outra chave que não as batidas soluções da retórica clássica, mesmo enquanto visualidade, ou seja, a do palco quando tomado na acepção de um quadro (Diderot, Antoine) realista e estruturado segundo a perspectiva humanista do ponto de fuga.

A encenação

Defensor intransigente da encenação como procedimento unificador da expressão teatral, são bem conhecidas as considerações de Craig relativas aos atores: em vez de expressarem uma torrente de trejeitos fisionômicos e trazerem as emoções à superfície de seu trabalho, deveriam se inspirar nas marionetes — na *Über marionette* —, na notação original empregada, recorrendo ao alemão para destacar que não se tratava de uma marionetização vulgar do desempenho, mas de alcançar, antes de tudo, uma tensão superlativa entre o interior e o exterior supervisionando os meios expressivos, na mesma chave em que Kleist surpreendera a cena em *Sobre o teatro de marionetes*.

Se a encenação é uma *escrita cênica* pessoal coordenada sobre as várias expressividades que se manifestam na cena, ela não deve, contudo, ser moldada sob o influxo de um simples reformador, mas, antes, sobre a do “mestre do teatro e do drama”, um inventor que detém “um propósito e que revela uma capacidade de fazer a limpeza”. Pois “artistas que têm o instinto criativo nunca reformam as coisas... eles as criam. Reformas, para eles, parecem uma perda de tempo. Porque gastar dez horas desentranhando cordões embaraçados quando, em cinco minutos, o artista pode fazer um novo novelo?”¹⁹

19 CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro*, cit., p. 216.

Entre as várias inusuais propostas oriundas do projeto de Craig, alguns especialistas destacam ao menos três: as *screens*, pelos seus aspectos de mobilidade, neutralidade cromática e visual, não figurativas e destinadas a serem incorporadas como objetos cênicos; o aparato de iluminação por ele desenvolvido, não apenas renovados empregos da tecnologia desenvolvida com lâmpadas e outros dispositivos capazes de controlar a intensidade e a difusão da iluminação, além de compor uma paleta de tons antes pouco empregada; e, finalmente, a integração de todas essas descobertas em relação ao trabalho dos atores, fomentando uma inusual concepção daquilo que atualmente é concebido como “terreno cênico”, a topologia da cena quando verificada nesse conjunto de arranjos e destinada à viabilização de um teatro futuro, distante dos padrões miméticos e representacionais.

Hamlet

Apresentado por Isadora Duncan a Stanislávski em Moscou como o *enfant terrible* que estava revolucionando os palcos, Gordon Craig logo ganhou a simpatia e a confiança do velho mestre e ali nasceu um projeto ambicioso: levar à cena *Hamlet* no TAM. A encenação ficaria a cargo do jovem encenador, e Stanislávski e Leopold Sulerjítiski atuariam como seus assistentes de direção, responsáveis por viabilizar o trabalho com os atores e supervisionar a confecção da cenografia, um primeiro emprego das *screens*, cuja apresentação deixou Stanislávski com o coração pulando de alegria.

Alguns meses foram consumidos nos trabalhos de revisão da tradução do texto em russo, na preparação das maquetes e, sobretudo, nos desenhos e croquis das *screens*. Segundo anotou Stanislávski, “Craig sustentava que toda obra de arte deveria ser fabricada com materiais

mortos — pedra, mármore, bronze, telas, papel, cores — fixando-se de uma vez para sempre mediante a forma artística.”²⁰

Um ano depois, ele regressou a Moscou para o começo dos ensaios. Craig tinha uma visão desanuviada da obra: ampliou enormemente o conteúdo interior de Hamlet, tornando-o uma vítima expiatória daquele mundo de sórdidas maquinações. Nada de neurastenia ou loucura, como era então hábito apresentar o atormentado príncipe, mas de instituir um vingador do pai, capaz de extirpar a Dinamarca de toda podridão ali reunida, passando a fio de espada todos os cúmplices de Cláudio, razão pela qual ele demora tanto tempo arquitetando seu plano de ação. As *screens* sugeriam corredores lúgubres, escadas sem fim, ambientes gélidos e brumosos, esquinas mal-iluminadas, espaços sugeridos à imaginação do público. A aparição da corte, no terceiro ato, era esplendorosa, com o dourado escorrendo pelas paredes e tingindo o ambiente com seus resplendentes efeitos. Diante de ideias tão sedutoras, Stanislávski rendeu-se à encenação: “o segredo de Craig residia em seu excelente conhecimento do cenário e do cênico. Antes de tudo, Craig era um genial diretor, o que não o impedia, ao mesmo tempo, de ser um pintor de primeira categoria”.²¹

A produção material foi um tanto quanto atribulada, entretentes. Os maquinistas e cenotécnicos lutaram contra os materiais sugeridos por Craig, alguns muito pesados, tornando impossível seu deslocamento pelo palco. Algumas *screens* necessitaram ser confeccionadas como bastidores de pano, dadas suas grandes dimensões, ultrapassando a boca de cena, o que as tornava instáveis e de difícil sustentação. O resultado ficou bem aquém daquele imaginado por Craig, e Stanislávski relata vários desentendimentos entre a equipe e o encenador naqueles nervosos meses

20 STANISLÁVSKI, K. *Mi vida en el arte*, cit., p. 366.

21 Idem, *ibidem*, p. 368.

de trabalho. Poucos minutos antes da estreia, técnicos e artistas lutavam contra a gravidade para manterem em pé as *screens* no palco do TAM, enquanto a multidão do lado de fora demonstrava irritação em ser contida no saguão, uma vez que não se utilizava o pano de boca. Tudo pronto, sozinho na plateia, Stanislávski conferia o palco, as telas emparelhadas e ajustadas, todos nos camarins ou tomando um café nos bastidores, quando o desastre se anunciou: uma das telas despencou, fez outra balançar e, como efeito dominó, todas as demais foram se empilhando umas sobre as outras. Um corre-corre se iniciou, todo mundo no palco ajudando como possível para restituir à cenografia seu aspecto original, acompanhados pelo público que, cansado de esperar, invadiu a sala.

As opiniões sobre o espetáculo se dividiram: uns apupavam nos momentos em que os cenotécnicos entravam em cena para ajustar os telões, que a cada nova sessão motivaram novos percalços; outros se encantaram com os efeitos alcançados, salientando a criatividade do jovem encenador. Para Stanislávski, o resultado foi um problema, especialmente do ponto de vista das interpretações:

me dei conta de que nós, que havíamos aprendido algumas modalidades da nova técnica interior, as aplicamos com certo êxito em obras do repertório comum, mas não nos preparamos de modo correspondente e de maneira adequada para a transmissão das obras heroicas de estilo elevado. [...] O problema foi que quisemos fazer um espetáculo com uma encenação bem mais modesta e simples. Mas o espetáculo resultou extraordinariamente luxuoso, majestático, com muitos efeitos, de modo que sua beleza feria a vista e se destacava, ocupando o primeiro posto e eclipsando, com sua magnificência, a interpretação dos artistas.²²

22 Idem, *ibidem*, p. 378.

Um tal comentário deve ser dimensionado na direta proporção de seu lugar de fala, que privilegia o trabalho atorial. Aos olhos do TAM, a encenação de *Hamlet* nada acrescentou à sua trajetória, mas, aos olhos de Craig, as questões adquiriram outra dimensão:

se uma pesquisa cuidadosa for feita, se perceberá que Shakespeare não teve ainda uma cena especialmente criada para suas peças. Eu tentei suprir com uma — uma cena para o drama poético, tratasse ele do que tratasse. [...] Devemos guardar Shakespeare para lê-lo silenciosamente em nossos quartos? Se é verdade, então, que ele não é mais para o palco, está tudo bem. Mas se ele é apresentado por atores, e não apenas por palavras, vestidos em verdadeiros figurinos que indicam algum período, então nos deixem propor uma cena em torno disso que deva sugerir algum lugar — ou tudo são palavras ou deixe tudo ser visualizado.²³

O que aqui se dá em discussão não pertence à mesma ordem de raciocínio: Stanislávski argumenta enquanto ator ou pedagogo de atores; Craig faz suas ilações considerando a encenação e o projeto de uma cena por vir, coisas distintas em si mesmas, enquanto perduravam as dicotomias de enfoque sobre o que era ou poderia ser a arte teatral, em um momento de passagem desse processo, quando os pesos e as medidas, responsabilidades e tarefas de cada membro da equipe ainda não se mostravam ajustadas ou suficientemente delineadas. Coisa que, como já apontamos em textos anteriores, marcou a consciência teatral ao longo do século XX e que só foi aplacada nos momentos em que ambos — ator e encenador — alcançaram um diálogo criativo, sem anular quer uma, quer outra perspectiva. O que sucedeu em *Hamlet* foi fruto desses desajustes: os atores do TAM pretendiam levar à cena as novas propostas simbolistas que faziam sucesso nos grandes centros europeus, em sintonia com o que de mais atual se propunha no âmbito da criação cênica, mas não dispunham ou não se ajustaram, do ponto de vista de seu trabalho, às requisições que tal tarefa exigia.

23 CRAIG, Edward Gordon. *Cena*, cit., p. 219 (nota).

Craig foi um inventor radical que devolveu ao teatro uma dignidade que há muito ele perdera, enquanto arte independente e soberana, orientada pelo olhar do encenador e voltada diretamente aos sentidos do espectador. Sua concepção de um “teatro total”, como surge em *Da arte do teatro* e em *Rumo a um novo teatro*, inspirou um sem número de retomadas, férteis estímulos voltados a uma outra cena.

Quanto a Stanislávski, mesmo alquebrado após *Hamlet*, ele não se deteve diante da aporia instalada, encenando novos textos ligados ao simbolismo, tentando superar as contramarchas oriundas daquela primeira controversa tentativa. E, para superar o problema expressivo dos atores, reorientou alguns princípios de seu sistema de interpretação, fomentou novos projetos para explorar, em modo aguçado, as conexões e interdependências entre os dois lados da questão. Ele soube perceber, dentro do nevoeiro, para onde conduzir o barco, mais uma virtude daqueles efetivamente comprometidos com a organicidade da cena e suas idiossincráticas exigências e configurações.²⁴

24 Essa opinião vai na contramão de certa tendência analítica, especialmente realista socialista. A tradução de *Minha vida na arte* aqui utilizada foi realizada em Cuba, reproduzindo a edição russa de 1972 (Editorial Iskusstvo, Moscou), acrescida de notas por N. Volkov, com a finalidade de orientar a leitura “correta” do texto de Stanislávski segundo aqueles princípios. Creio oportuno reproduzir a nota do comentarista que fecha o capítulo dedicado à montagem de *Hamlet*: “O convite a Craig foi um episódio casual na história do TAM. A estética de Craig, que nega a arte como reflexo da realidade e trata de converter o ator numa ‘supermarionete’ sem vontade, contradizia em sua essência as posições ideológicas do Teatro de Arte. Durante o trabalho de *Hamlet*, entre Craig e Stanislávski surgiram constantes divergências. *Hamlet* foi representado pela primeira vez em 23 de dezembro de 1911. As personagens principais, em especial o próprio Hamlet na interpretação de V. I. Kachálov, foram resolvidas num plano realista, contra as ideias de Craig, que interpretava a tragédia de Shakespeare como uma obra simbolista” (cit., p. 500). Porém, como verificado no texto de Stanislávski, ele não só endossou a concepção de Craig como a admirava e a defendia. O juízo realista socialista, contudo, triunfou sobre essa questão, tentando fazer desaparecer a fase simbolista do TAM, bem como qualificar Craig como um artista nefasto, inimigo do “reflexo da realidade”.

7

Gilles CsO

É sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito.

Emanuele Coccia, *A vida sensível*.

A filosofia da diferença, o pensamento nômade, a genealogia, a desconstrução estão em alta. Desde que Gilles Deleuze e Félix Guattari anunciaram em *O que é filosofia?* que o objeto que lhe é próprio é criar conceitos, certo contingente de seus leitores sentiu-se autorizado a destilar vocábulos e nomeações esquipáticas sem fim, inteiramente desatentos a algumas condições reivindicadas pelos filósofos parisienses: “não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem, portanto, uma cifra. (...) Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não

faria sentido”.¹ Ou seja, um composto vocabular estrambótico pode soar imponente, mas se não envelopa um problema, então não é um conceito. E, sem conceitos, não se pode pensar.

Pensar é estabelecer relações entre conceitos, e não entre coisas. Embora a imanência nos ensine que as coisas são pródigas de qualidades e potentes em si mesmas, elas não pensam. Quem pensa não interroga as coisas, mas seus atributos e predicados, seus feitos e fins, suas qualidades ou seus defeitos, suas potencialidades em serem outras coisas que não elas mesmas, incidindo o pensar sobre as relações que elas criam, engendram, reverberam. Ou então, quando elas surgem interpostas no viver humano, por meio das conexões que nele desencadeiam, interferindo onde antes nada disso havia. Se os conceitos são interconexões, a operação mais simples que demandam para serem inteligíveis é traçar a rota de suas ocorrências, o mapa de suas configurações, os choques ou as colisões que promovem ou as aderências e contiguidades que os aproximam, criando, assim, sua cartografia expositiva.

Isso é a cifra, antes aludida pelos filósofos, mas também a espessura da genealogia, a teia ou malha de relações firmadas entre os problemas subjacentes ao objeto eleito ou ao problema selecionado. Pensar é tomar problemas nos braços, embalá-los com carinho e deles cuidar com zelo. Se eles não se prestam a isso, então certamente não são problemas, ou não são problemas dignos de estudo — e, portanto, não fazem sentido para o mundo do pensamento.

Outra afirmativa deleuziana rotineiramente menosprezada diz respeito ao conjunto nocional de onde emerge o conceito. Nenhum conceito nasce do nada: “Descartes, Hegel, Feuerbach não somente não começam pelo

1 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

mesmo conceito, como não têm o mesmo conceito de começo”, atesta o filósofo.² Ou seja, antes deles, outros pensaram, muitas vezes não na mesma direção ou com propósitos convergentes, mas construíram, com seu pensar, algo a ser considerado, conceitos ou relações entre conceitos que merecem ser dimensionados no pensar atual, seja para torná-los convergentes ou divergentes, mas não como a invenção da roda ou a aceleração de partículas: o homem já tem um lastro de conhecimento e não precisa reinventar tais coisas. “Espectador”, por exemplo, para invocarmos um conceito com trânsito atual, é uma noção que nasceu com a atividade de *spectare*, que no latim antigo designava a atividade de olhar ou mirar, particípio passado do verbo espiar. Mais à frente, emprestará ao vocabulário filosófico um seu cognato, o *speculativus*, com o sentido de pensar e cogitar e na acepção de “ser contemplativo”, aquela atividade que os gregos platônicos reservavam ao *theorétikos*, o teórico (também com remissão à visão). A partir do século XVIII, um sentido diverso virá se agregar àqueles, com o emprego de *especulação*, o ganho rápido por meio de transações comerciais. De modo que, em nosso tempo, três distintas ordens de raciocínio surgem imbricadas no regime escópico: o espetáculo (a coisa dada à vista), o especulativo (o pensamento teórico) e a especulação (o lucro), conformando um triângulo de correlações em cujo centro está assentado o espectador. De fato, ver, pensar e trocar financeiramente parecem mesmo constituir o fim último da produção em uma sociedade regulada pelas imagens, essa em que o espectador paga para ter uma experiência estética visual. Nas palavras de Deleuze: “num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos. Não há como ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado”.³

2 Idem, *ibidem*, p. 27.

3 Idem, *ibidem*, p. 29-30.

Há quem considere tais pedaços ou componentes conceituais, especialmente quando formulados por pensadores do passado, como *influência*, uma palavra maléfica a ser afastada para designar, beneficentemente, aquilo que julgam estar atualizando, presos ao diagrama ético bipolar. Ora, ninguém influencia ninguém, e outrem nunca deve ser julgado segundo os padrões morais que separam as legiões entre anjos e demônios. Ideias estão pelo ar, circulam de boca em boca, pousam e se acotovelam em nichos favoráveis e muitas delas são longevas e primordiais — e nem por isso ultrapassadas, como alguns querem fazer crer quando consideram a atualidade, supondo que o hoje é melhor que o ontem: “outrem é sempre percebido como um outro, mas, em seu conceito, ele é a condição de toda percepção, para os outros como para nós. É a condição sob a qual passamos de um mundo a outro. Outrem faz o mundo passar, e o ‘eu’ nada designa senão um mundo passado”⁴, para ainda uma vez dar voz a nosso filósofo e concluirmos que vivemos em contínuo devir.

O conceito é um incorporeal, embora se encarne ou se efetue nos corpos.

Penso ter elaborado a bela frase acima — mas, devo confessar, ela é de Deleuze-Guattari, mesmo quando a assumo e ela passa a integrar meu próprio discurso.⁵ Mas, certamente, foi percebido que a bela formulação é mais antiga, presente quer na obra de Hume, quer na de Spinoza e, ainda mais atrás, nas postulações dos estoicos. Como se vê, belas ideias contemporâneas são, em realidade, milenares e nos assaltam todo tempo como virtualmente atuais. Isso é o devir, como pensado por Deleuze:

4 Idem, *ibidem*, p. 30.

5 Idem, *ibidem*, p. 33.

as ideias não morrem. Não que elas sobrevivam simplesmente a título de arcaísmos. Mas, num certo momento, elas puderam atingir um estágio científico, e depois perdê-lo, ou então emigrar para outras ciências. Elas podem então mudar de aplicação e de estatuto, podem até mudar de forma e de conteúdo, mas guardam algo de essencial, no encaminhamento, no deslocamento, na repartição de um novo domínio. As ideias sempre voltam a servir, porque sempre serviram, mas de modos atuais os mais diferentes.⁶

Viver em devir, todavia, não é simplesmente migrar de uma coisa à outra, espécie de coreografia contínua, sintomática e persistente, historicamente configurável como pontos percorridos em uma linha distendida no tempo. “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação”⁷, estando assim fora da série coreográfica. Igualmente não é sonho ou fantasma, não se faz na imaginação e é perfeitamente possível: homem-pássaro, menino-jacaré, mulher-aranha. Claro está que o ser humano não advém animal organicamente — por mais que, no âmbito das artes performáticas, tal sensação seja narrada como efetiva por alguns artistas, mas “o devir não produz outra coisa senão ele próprio”⁸, sendo falsa a dicotomia “ou sou ou mimetizo”. O devir é da ordem da aliança e se manifesta por intermédio de blocos. E, para dizer de modo ágil e cabal, devir é o contínuo processo do desejo.⁹

6 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “Devir intenso, devir animal, devir imperceptível”. In: *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 14. v. 4.

7 Idem, ibidem, p. 18.

8 Idem, ibidem, p. 19.

9 Idem, ibidem, p. 19. Onde também se lê: “Preferimos então chamar de ‘involução’ essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão”.

Os devires — sempre múltiplos e em legião, tal como pássaros ou lobos — são moleculares, razão pela qual escapam à mimese e às relações formais:

devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos (...), num processo de proximidade ou de aproximação inteiramente particular e que não introduz analogia alguma.

“O Ser se diz em múltiplos sentidos”, afirmara Aristóteles na *Metafísica*, base de todo o pensamento idealista ocidental, querendo explicitar as dez condições (categorias) sob as quais os seres podem se apresentar, um dos pilares da lógica que sustenta suas afirmações, ao lado da causalidade, conjunto de moções que, desde a potência até o ser, engendram os entes existentes e o mundo. Essa se tornou a lógica triunfante entre nós, decorrente da metafísica. Antes e depois dela, contudo, existiram outros modos de perceber e conceber o mundo, não por meio da homologia entre representante/representado, mas fomentando uma clivagem naquelas relações causais categoriais, em direta oposição à dicotomia verdade/aparência do mundo, proposta e desenvolvida por estoicos e epicuristas. Para os estoicos existem somente dois tipos de “realidades”, pode-se assim dizer: a) os corpos, conformados por tensões, qualidades físicas, relações ou misturas, ações e paixões que fomentam seus vários estados e aparência, sendo que eles também são causas, causas de uns em relação aos outros conformando uma unidade, denominada *Destino*; e b) os acontecimentos, as emanações promovidas pelos incorporais, que são atributos lógicos ou dialéticos dos seres. Segundo o filósofo Sexto Empírico, os incorporais são de quatro espécies: o lugar, o vazio, o tempo e o exprimível. Embora palavras recolhidas do uso comum, os incorporais designam resultados deveras incomuns no devir

fenomênico — o acontecer do mundo. Se nada existe além dos corpos, tanto o tempo como o espaço resultam de relações que os corpos mantêm entre si. O tempo de um corpo é absolutamente presente, sendo o passado e o futuro suas dimensões relativas a outros corpos (afastada uma, projetiva a outra). Se os corpos são matéria e nada existe fora dela, os corpos habitam um vazio, sendo o lugar esse espaço resultante quando suas ações se manifestam. Além disso, os corpos são atravessados por uma força ou um sopro (*pneumata*), potência que os habilita a serem o que são, a manifestar metamorfoses inerentes a essa força ou a esse sopro interno. Isso possibilita a existência do exprimível, o *lekton*, o significado vislumbrado pela inteligência, que, por intermédio de palavras, pode *dizer* a ação em trânsito contida nos corpos e como tais ações instituem os demais incorporais. E esses são sempre fenômenos de superfície e nunca de profundidade, ou seja, tornam possíveis os *acontecimentos* provenientes e resultantes daqueles predicados dos corpos, coágulos de sentidos percebidos em ato, enquanto um ápice que nos chega enquanto sensação. Sendo um incorporeal, o exprimível vocaliza diretamente a ação transitiva e, em vez de dizer “a maçã é verde”, diz “a maçã verdeja”, desvelando a predicação enquanto uma emanação do corpo, modo de recusar a metafísica e sua delirante fuga para o ontológico ser abstrato da Ideia, anterior ao em-si da própria transformação enquanto tal.¹⁰ Foi no arco dessa grande configuração estoica que os incorporais foram retomados por Deleuze como primordiais para se pensar o múltiplo e apresentá-lo como matilha, formando blocos com outros blocos, desdobrando rizomas e explorando cartografias, multiplicando repetições e isolando diferenças, dissolvendo as verdades da Ideia platônica e a compacidade material do Ser aristotélico.

10 Nesse passo, siga a lição de BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

Os estoicos reverteram aquele eleata “diz” impresso na *Metafísica* (um mundo já dado, criado antes e segundo algum princípio externo) por outro *logos*, aquele fomentado por meio da *logologia*, ao invés da lógica¹¹, que radicaliza a afirmação das coisas mesmas enquanto autotransformação. Ficam afastadas, com tais operações, as aporias e dicotomias transcendentais, tais como corpo e alma, homem e animal, vivo e morto, cultura e natureza e tantas outras disjunções e refrações que o idealismo ocidental instituiu como apresentação e representação do cosmos. Por intermédio da Stoá (o pórtico que abrigava os estoicos), adentramos o salão onde vige uma radical imanência.

O par corpo-devir é autopoético, se faz e se refaz todo momento, gerando infinitas formulações. Devemos nos acautelar, contudo, de não cairmos na mera opinião, na livre-opinião ou no exercício do senso comum. O mundo do conhecimento solicita a articulação dos conceitos, o plano da metodologia, a clarificação dos enunciados. Ficam afastados, desse modo, os pressupostos e o discurso das religiões e as idiossincrasias das opiniões — casos extremos de balbucio que nada fazem além de repetir o já dado —, e valorizadas a ciência e a arte, exprimíveis onde a invenção tem algo a acrescentar. Nesse sentido, a filosofia de Deleuze oscila entre uma “eternidade filosófica” e uma

11 *Logologia*, antes de designar as alterações da linguagem, é o termo introduzido por Bárbara Cassin para enfrentar as aporias da ontologia enquanto discurso. Hábil analista de textos clássicos, ela transita entre a filologia, a filosofia e a tradução, procurando desmontar, em seus vários estudos, as contradições inerentes ao texto metafísico. Ao analisar o *De M.X.G.*, tratado anônimo atribuído a Aristóteles, ela comenta: “A ontologia é assim, ao mesmo tempo, a partir da sofística, um discurso entre outros, nem mais nem menos verdadeiro que um outro, e um discurso fundamental já que ela fabrica o único ‘é’ efetivamente possível, o ‘é’ discursivo. Ora, na exata medida em que o ‘é’ discursivo se tornou o único ‘é’ possível, ele não se distingue mais do ‘é’ ontológico e justifica sua pretensão tirânica.” In: CASSIN, Bárbara. *Se Parmênides*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 73.

multiplicidade de casos artísticos, como a dimensiona Alain Badiou¹², verificável na multiplicidade de objetos aos quais dirigiu sua atenção, como o cinema, a literatura, a pintura de Francis Bacon, a escrita de Kafka, a cena de Samuel Beckett, entre tantos outros. Temos, nesse insólito horizonte, uma conjugação filosófica que flexiona as cogitações de princípio do Ser unívoco dos primórdios e suas múltiplas emanações atuais, distante das hierarquias, classificações e separações que limitam ou segregam sua apreensão.

Bergson, além de Nietzsche e Spinoza, é um dos filósofos que estão na base e na origem do pensamento de Deleuze, especialmente por meio da intuição, essa notável operação intelectual que interliga a consciência e o objeto em modo imediato, revalorizando a experiência perceptiva enquanto modo próprio de articular a existência humana aqui e agora. Ou seja, ultrapassando as oscilações desse autor dos primórdios do século XX, ainda enredadas com um absoluto ou o místico, e colocando em relevo a duração: “Bergson substitui a distinção de dois mundos pela distinção de dois movimentos, de dois sentidos de um único e mesmo movimento, o espírito e a matéria, de dois tempos na mesma duração, o passado e o presente, que ele soube conceber como coexistentes justamente porque eles estavam na mesma duração, um sob o outro e não um depois do outro.”¹³

Como afirmara o autor de *A Evolução Criadora*, a matéria se encontra na base de tudo o que é espacial, o que possibilita sua inteligência e ciência. Mas não estamos às voltas com uma psicologia, uma simples ilustração intelectual, uma vez que a matéria é um princípio ontológico da inteligência, que não nos separa das coisas e da

12 BADIOU, Alain. *La clameur de l'être*. Paris: Hachette, 1997.

13 DELEUZE, G. *A ilha deserta* (textos e entrevistas). São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 36.

natureza, constituindo-se em um dos dois movimentos dela mesma: o primeiro, aquele em que ela se distende e se coloca como o exterior de si mesma, tornando-se apta à apreensão humana. Enquanto o outro movimento dá-se ao revés, tendendo a se coagular em seu produto, nele reencontrando o movimento do qual resulta. Movimento para frente, movimento para trás — esse é o incorporal de todo devir —, marcado, sobretudo, pela duração. Poucos verdadeiros acontecimentos humanos são tão potentes quanto o tempo que escorre, o tempo que passa, inapreensível e célere ou arrastado e denso, conforme as disposições do desejo naquele momento. E, igualmente, o motivo central pelo qual o devir não possui analogia, mas faz bloco com outros possíveis: homem-pássaro, menino-jacaré, mulher-aranha — emanações de corpos em movimentos incorporais. Aplicados ao cinema, tais raciocínios incitaram os conceitos de imagem-tempo e imagem-movimento, dupla articulação que subsumiu a duração não mais no espaço newtoniano, reticular e figurativo, mas einsteiniano, proprioceptivo e quiasmático.¹⁴

Não se deve deixar de considerar, contudo, o fato de que Deleuze criou duas lógicas a sustentar suas afirmações, mesmo as mais extravagantes: a *Lógica do sentido* e a *Lógica da sensação*.¹⁵ A primeira busca estabelecer, estribada nos renovados apelos aos incorporais,

14 “O que antes de tudo interessa ao pensamento é a heterogeneidade das maneiras de viver e de pensar; não enquanto tais, para descrevê-las e classificá-las, mas para decifrar seu sentido, isto é, a avaliação que elas implicam. O sentido concerne a uma vontade mais do que a uma coisa, a uma afirmação mais do que a um ser, a uma clivagem mais do que a um conteúdo, a uma maneira de avaliar mais do que a uma significação”, explicita François Zourabichvili a propósito da acepção deleuziana de pensar, na qual a vontade reina sobre a coisa pensada. Ver ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 60.

15 DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974; e *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

os paradoxos submersos no universo dos sentidos, tomando Lewis Carrol como patrono e a filosofia estoica como êmulo de pensamento, uma vez que a cada série “correspondem figuras que são não somente históricas, mas tópicas e lógicas. Como sobre uma superfície pura, certos pontos de tal figura em série remetem a outros pontos de tal outra: o conjunto das constelações-problema com os lances de dados correspondentes, as histórias e os lugares, um lugar complexo, uma ‘história embrulhada’”.¹⁶ O que nos leva para longe da causalidade, da determinação, da necessidade — imperativos diversos que sustentam outras lógicas bastante conhecidas e hegemônicas. Quanto à *Lógica da sensação*, é ela um empreendimento tipicamente deleuziano: formular conceitos quando só existiam perceptos e sensações. Com base na pintura de Francis Bacon, ele sustenta: “com a pintura, a histeria se torna arte”¹⁷, deixando claro seu ponto de partida biopolítico para surpreender como as sensações — do pintor ou do espectador — se conjugam enquanto instauração do corpo vibrátil: “a pintura é histeria, ou converte a histeria, porque faz ver a presença, diretamente. Ela se apodera do olho pelas cores e pelas linhas. Mas ela não trata o olho como um órgão fixo. Libertando da representação as linhas e as cores, ela liberta ao mesmo tempo o olho do seu pertencimento ao organismo, liberta-o de seu caráter de órgão fixo e qualificado: o olho se torna virtualmente o órgão indeterminado polivalente que vê o corpo sem órgãos, ou seja, a Figura como pura presença”.¹⁸ Tal desespecialização do olho, que equivale à difusão e estereofonia do olhar, opera para desterritorializar a sensação, expandindo seus desdobramentos, infundindo novos devires, fazendo “despertar” a pintura.

16 DELEUZE. *Lógica do sentido*, cit., prólogo.

17 DELEUZE, G. *Lógica da sensação*, cit., p. 58.

18 Idem, *ibidem*, p. 58.

Por isso, “a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”, (...) “é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”¹⁹, afirmativas de Deleuze-Guattari que desnudam o estatuto da arte em seu sistema filosófico. A arte escapa, por essa via, ao regime da representação (e das tantas interpretações que restam aderidas à sua superfície, a seu conteúdo, a seus temas ou assuntos), para colocar-se em um além desses enfoques, adensando a apreensão do gesto criativo ali existente: “é a única coisa no mundo que se conserva”²⁰. Um traço, uma cor, uma árvore ou uma donzela não bastam, nesse raciocínio, para eternizar essa sensação fixada, esse instante tornado permanente, esse bloco criado do nada: é preciso que ele se mantenha em pé sozinho! Que a sensação possua força para autossustentar-se, livre, independente, vivendo unicamente do gesto que a fez ser o que é. Ainda que o artista recorra ao inverossímil geométrico, à imperfeição física, à anomalia orgânica, à contrafação óptica, ao grotesco e ao desproporcional, ao obscuro e ao *non-sense*, quase sempre tomados como contrassensos em relação à boa sensação, à boa crítica, ao senso comum. Criar é transgredir. É insuflar um monumento, enquanto marco sensível posto em pé, soberano e autossuficiente para se conservar por si mesmo, não importa o período, o estilo, a civilização que o realizou. É o que se pode constatar a respeito da Juno Ludovisi, do busto do Belvedere, do Partenon e de tantas outras obras da Antiguidade que nos chegaram mutiladas e imperfeitas, apenas ruínas monumentais, mas que, ainda assim, pela força sensível que emanam e ainda ajudam a manter em pé, permitiram ao pensamento estético estruturar-se e avançar com os trabalhos de Winckelmann ou Schiller, por exemplo. Bem como outros projetos, como a música de Bach, o *Maldoror*, de Lautréamont, o *Grande Livro*, de Mallarmé. E, bem mais próximo, *O Grande Vidro*, de Duchamp, o *Ulisses*, de Joyce, o *Esperando Godot*, de Beckett.

19 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia?*, cit., p. 213.

20 Idem, *ibidem*, p. 213.

O teatro

Como sabido, a atenção maior de Gilles Deleuze esteve dirigida ao cinema e às artes visuais, e poucas foram suas incursões sobre os domínios da ribalta, embora elas existam e possam ser rastreadas ao longo de sua obra. Ainda assim, os novos conceitos por ele formulados influíram em modo marcante sobre a produção cênica nos últimos trinta anos, contaminando ou fertilizando realizações que dialogaram com suas conjecturas.

Um manifesto de menos e *O esgotado* são seus textos dedicados exclusivamente ao teatro, o primeiro voltado ao trabalho de Carmelo Bene e, o outro, ao de Samuel Beckett. Bene foi ator, encenador, poeta e músico italiano pouco divulgado e, ainda hoje, é referido apenas em um circuito *cult*. Com outros poucos criadores, integra a galeria de objetos “a menor” que interessaram ao filósofo. Menor porque “o meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso”, pois é por intermédio dessa pulsação minoritária que as coisas crescem, tornam-se “intempestivas”, locais onde os devires podem ocorrer contra a história, a cultura, a doutrina, as graças ou desgraças do dogma, e não “o passado ou o futuro da revolução”, salienta Deleuze sobre Bene.²¹ Entre os procedimentos empregados pelo artista em suas operações, estão a retirada de tudo

21 DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos e O esgotado*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010, p. 36. O conceito de “literatura menor” surgiu com o estudo de Kafka. Ali, anotam os autores que “as três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do indivíduo no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 39. Mais concretamente, o fato de Kafka ser um judeu obrigado a escrever em alemão, âmbito maior de uma língua dominante na Tchecoslováquia de então; quando tal atitude é sempre política, pois evidencia, nos conflitos “entre pais e filhos”, tal dimensão submersa; e, finalmente, porque permite verificar no maior a presença do menor, a enunciação individual frente à coletiva, o revolucionário afrontando o conservador.

o que constitui o poder na língua, nos gestos, na representação e no representado (vozes sucessivas ou simultâneas conformando uma espécie de *Sprechgesang*); gestos executados com base no princípio da afasia ou no do impedimento; e a representação esvaziada de seus conflitos, tornada uma deriva de intensidades, consciente de seu poder a menor, “uma variação perpétua em oposição ao poder do invariante”; o que incluiu, igualmente, as vozes dissidentes das etnias, dos excluídos, das mulheres, das crianças, das travestis, do Sul, do terceiro mundo, todos os despossuídos de voz na seara da partilha do sensível. Assim, “o teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria enquanto devir-universal”, conclui Deleuze.²²

“O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar”, “não é mais para sair nem para ficar”, grifa Deleuze a propósito da textualidade de Beckett, *locus* em que a única necessidade é não ter necessidade, modo de abolir o real por meio do esgotamento das combinatórias, busca pelo informe ou pelo informulado.²³ Baseando-se nessas verificações, o filósofo identifica três usos da língua no artista irlandês: a língua I comporta o atômico e o disjuntivo, em que as enumerações fazem a vez das proposições: uma língua composta tão somente de nomes, sem conjunções entre si. A língua II efetua os fluxos misturáveis, a distribuição entre os corpúsculos linguísticos, remetendo aos verbos e às possibilidades plurais que suas conjugações propiciam. E a língua III enfeixa os hiatos, os limites imanentes que não cessam de se deslocar, como buracos ou rasgões na escritura, para se desprenderem da memória ou da razão e criarem um nódulo de afasia. Tais são os recursos poéticos que permitem a Beckett, outro legítimo integrante de uma literatura minoritária, esvaziar a linguagem, esgotar seus possíveis.

22 Idem, *ibidem*, p. 64.

23 Idem, *ibidem*, p. 71 e 72.

Mas há um outro nome indelevelmente associado à cena, a cintilar com grande desenvoltura na mirada deleuziana, ocupando lugar privilegiado: Artaud, centro de todo um capítulo de *Mil Platôs* dedicado às revoluções, e motivado pelo seu último trabalho, *Para acabar com o juízo de Deus*.

O corpo sem órgãos — CsO — é o corpo esvaziado, esgotado de funções e reduzido à carcaça “que se cansou dos órgãos e quer licenciá-los”.²⁴ E ele sobrevém, para Artaud, após uma longa e infausta vida que conheceu diferentes *somas*: o corpo hipocondríaco, paranoico, esquizo, drogado, masoquista, espaço corpóreo no qual seu Eu foi, sucessivamente, despossuído de seus fantasmas, significados e subjetivações. A psicanálise, contudo, vive exatamente do simbólico, desses fantasmas e dessas significações, e por isso procura como loba carne para sua dobradiça interpretativa. Assim, identifica e arrasta o corpo masoquista não como aquele que busca a dor, mas as ondas doloríficas, uma matilha de dores vividas enquanto população; como o corpo drogado almeja as ondas geladas, as intensidades de frio que o desloquem para outro lugar que não o inferno; sempre as populações, o coletivo que distingue e isola o corpo paranoico, indefinidamente atado à vianda e a seus contínuos movimentos de passar e não passar pelos esfíncteres, *soma* aferrado àquele conjunto de válvulas, represas e comportas que instituem o orgânico como um conjunto de funções.

Ao contrário da carne, o CsO é inteiramente dominado pelas intensidades que nele vibram e circulam, matéria intensa e não formada, não estratificada, lugar de pulsações que, em vez de designarem uma negatividade, salientam sua total energia:

24 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

“produção do real como grandeza intensa a partir do zero”.²⁵ Temos aqui um ovo²⁶, anterior à expansão e organização do organismo, resultante tão somente de seus vetores e eixos, gradientes e limiares, tendências dinâmicas e mutações da energia que visam ser pura intensidade. O grande livro que discorre sobre e equaciona o CsO é a *Ética* spinozista.²⁷

Para acabar com o juízo de Deus foi uma peça radiofônica escrita por Artaud como último recurso para retornar ao mundo dos vivos, após ter definhado anos a fio em sanatórios psiquiátricos e ter sofrido os horrores da Segunda Guerra em um país ocupado pelos nazistas.²⁸ Gravada na Rádio Difusão Francesa, em janeiro de 1947, sua transmissão foi proibida por Fernand Py, o diretor da emissora, incomodado com aquela sequência de gritos, rugidos, palavras sem nexos, fonemas estranhos e inidentificáveis, turbulências sonoras, guinchos guturais e zumbidos cuja audição lhe causaram horror e inquietação. Pressionado, ele acedeu a uma audição restrita a cinquenta artistas e intelectuais interessados na obra; mas sua proibição se manteve, apesar dos protestos gerais. Menos de um mês após o ocorrido, acometido por um câncer no reto em avançado estado, Artaud foi encontrado morto, sentado ao lado da cama no quarto que ocupava em um hospital psiquiátrico. Doses cavalares de

25 Idem, *ibidem*, p. 13.

26 Os estoicos compararam as partes da filosofia a um ovo, cuja casca seria a lógica; a clara, a ética; e a gema, a física, outra imagem do unívoco e da multiplicação, segundo a lógica de Deleuze. Ele esclarece: “Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO.” In: *Mil Platôs*, cit., p. 27, 1996. v. 3.

27 SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

28 ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: LPM Editores, 1983.

cloril lhe eram injetadas nas veias todos os dias para amenizar suas dores, mas, mesmo assim, ele gritava por todos seus poros aquela crise impossível de ser debelada — real e metaforicamente gravada pouco antes.

O teatro da crueldade é uma máquina de guerra, em combate contra todas as repetições da linguagem. “A repetição separa de si a própria força, a presença, a vida”, anotou Jacques Derrida sobre a crueldade, ao surpreender tudo o que a utopia cênica de Artaud mobilizara como um exército de procedimentos e motivações para lutar.²⁹ Se a repetição é a manutenção da ordem simbólica, a crueldade, ao contrário, almeja destruí-la. “Eu sofro porque o Espírito não está na vida e porque a vida não é o Espírito, eu sofro por causa do Espírito-Órgão, o Espírito Tradução, ou o Espírito-intimidação-das-coisas para fazê-las entrar no Espírito”, já anotara Artaud em *O Umbigo dos Limbos*, um de seus textos mais radicais, redigido em 1925, no qual já se refere à crueldade. Nele se pode divisar, desde muito cedo, sua luta contra seus órgãos, sofrimentos inexcedíveis no longo percurso que trilhou.³⁰ Aqui, bem antes da fase psiquiátrica, o que pulsa em suas veias é a vontade de potência (via Nietzsche), esse cume existencial reservado apenas ao além-do-homem.

Trata-se, portanto, de um mais-além da ordem simbólica, um espírito tão totalizador que seja ele mesmo um Órgão, intensidade cuja grandeza seja nada menos que Deus. Mas como viabilizar essa Tradução? Como ultrapassar tal intimidação que retém os humanos, demasiado humanos, à beira da caverna, incapacitados de atingir o alto da montanha onde Zaratustra divisa outros possíveis?

29 DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 170.

30 ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 207.

A crueldade deverá ser esse percurso. Vivida, em um primeiro momento, enquanto dimensão estética e espetacular e, a seguir, como embate contra seus órgãos doentes e as agruras psiquiátricas que o fizeram definhar. Em qualquer dos dois percursos, todavia, aquela intensidade não apresenta dispersão, mas cria outras relações, fomenta multiplicidades provisórias, aptas a tomarem outro rumo tão logo mude a direção de seus impulsos. E, ainda e sempre, o ovo é seu avatar.

Spinoza, na *Ética*, designara esse ovo, esse feixe de intensidades, como o *conatus*, o encontro propício das potências quando conhecem fluxos benfazejos e de boa qualidade, um incorporal de relações e devires prósperos. Mas o CsO é vítima, de sua parte, do permanente combate entre o Nagual e o Tonal como prospectado por Castañeda ao situar o pensamento selvagem mexicano: “uma maneira de escapar do juízo”, como aclara Deleuze, fugindo ao imperativo kantiano que marca a dicotomia ocidental, para operar como uma “pequena máquina privada, pronta, segundo as circunstâncias, para ramificar-se em outras máquinas coletivas”.³¹ São eles conjugações de afectos, continuidades estabelecidas entre o dentro e o fora, devires moleculares que desnorteiam toda molaridade que insiste

31 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, cit., p. 24, 1996, v. 3. Onde se lê: “O *tonal* parece ter uma extensão disparatada: ele é o organismo e também tudo o que é organizado e organizador; mas ele é ainda a significância, tudo o que é significativo e significado, tudo o que é susceptível de interpretação, de explicação, tudo o que é memorizável, sob a forma de algo que lembra outras coisas; enfim ele é o Eu, o sujeito, a pessoa, individual, social ou histórica. [...] O *nagual*, ao contrário, desfaz os estratos. Não é mais um organismo que funciona, mas um CsO que se constrói. [...] Não é mais um Eu que sente, age e se lembra, é ‘uma bruma brilhante, um vapor amarelo e sombrio’ que tem afectos e experimenta movimentos, velocidades. Mas o importante é que não se desfaz o *tonal* destruindo-o de uma só vez. É preciso diminuí-lo, estreitá-lo, limpá-lo, e isto ainda somente em alguns momentos”. Idem, p. 25.

em interceptar os intercursos.³² É preciso, todavia, preservar os trânsitos entre Nagual e Tonal, não interromper os fluxos, uma vez que a destruição do Tonal implica na morte, na desestruturação do corpo, mesmo de um CsO.

O CsO é um platô, como designado por Bateson, “regiões de intensidades contínuas, que são constituídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, como também não se deixam ir em direção a um ponto culminante”, [...] “um pedaço de imanência”, [...] “um componente de passagem”.³³ Parece desaguar nessa conjunção de devires todo o projeto da crueldade artaudiana: efetivar essa passagem, proporcionar esse fluxo, erigir esse platô cênico no qual corpos entregues aos devires possam circular e fazer circular as potências de que estejam imantados. O rito da crueldade artaudiana não é selvagem nem balinês, taramara ou oriental, mas, antes, uma cerimônia laica para corpos sem órgãos em busca de outros CsO — é uma performance superlativa.

Muitos tentaram dar formato cênico ao projeto de Artaud (Grotowski, o Living Theatre, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, Wim Vandekeybus, La Fura dels Baus), mas não alcançaram captar toda a intensidade desejante que o CsO implica, o que o isola, ainda e como uma permanente e poderosa emanção, a fértil utopia para a qual a cena ocidental se volta de tempos em tempos.

32 Molar designa, nesse âmbito, as resistências, os diques e os obstáculos que impedem os fluxos.

33 Idem, p. 20.



8

Peter Szondi e a regressão

O teatro é um ponto de vista.

Victor Hugo

Em um país como o Brasil, onde o drama não desfruta de relevância em seu universo cênico — mas, ao contrário, a comédia, a farsa, a sátira, o musical e demais espécimes de incerta ossatura detêm primazia na consideração de criadores e espectadores —, soa incongruente a tranqüila hegemonia ocupada por *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, de Peter Szondi, largamente citado e reverenciado nos estudos teatrais dos últimos quinze anos. Dada a sua tardia divulgação no país (a primeira tradução em português saiu em 2001), é possível constatar, diante do quadro, que nossos estudos do texto e da cena vêm conhecendo um percurso regressivo. Quando veio a lume, em 1956, o enfoque sobre o drama por ele mobilizado já havia sido

deixado para trás no plano internacional das pesquisas literárias e, fora da Alemanha, permaneceu praticamente desconhecido, até ser ressuscitado por alguns analistas atuais, entre eles Denis Guénoun e Jean-Pierre Sarrazac.

Vinculado à teoria dos gêneros literários (herança tradicional que divide as criações como circunscritas no lírico, épico e dramático), os demais títulos escritos por Szondi conformam um amplo programa de estudos voltados ao passado artístico e filológico germânico, tomando o Iluminismo como universo privilegiado, no qual a *Estética* de Hegel figura como um marco seguro. Vejamos algumas dessas implicações.

Fantasma romântico

Os tradutores e teóricos renascentistas ligados à *Poética* fizeram seu trabalho muitas vezes sem conhecer os textos artísticos gregos originais. O autor de tragédias mais divulgado até então fora o latino Sêneca, cuja produção não apresentava, a não ser em um ou outro aspecto, as recomendações subsumidas no tratado de Aristóteles. Grande parte da confusão entre drama e dramático adveio desse ambiente interpretativo incerto, mais atrapalhado ainda pela radical diferença de referências: um universo politeísta regido por princípios éticos pagãos em contraponto àquele monoteísta e moldado pela ética judaico-cristã. Os infortúnios promovidos por essas interpretações enviesadas causaram sérias confusões de sentido e de compreensão.

E, quanto ao desenvolvimento histórico, poucos recordam que foi John Dryden quem, no *Ensaio Sobre a Poesia Dramática*, de 1668, parafraseando e alargando as anotações legadas por Philip Sidney em *Defesa da Poesia*, 1580, criou um imaginário diálogo entre dois supostos especialistas em

teatro e no qual a expressão “drama” faz sua entrada no vocabulário da cultura anglo-saxã.¹ Bem antes de seus congêneres franceses, portanto, já se empregava, do outro lado do Canal da Mancha, o designativo drama para recobrir qualquer manifestação dramática, não importa de que espécie. É nesse sentido que a tragédia e a comédia, gêneros virtualmente descritos e referidos por Aristóteles, foram finalmente conciliados pelo viés adjetivo e não pelo substantivo. Mediante essa generalização, Dryden deu abrigo à vasta produção textual ocorrida antes da Restauração, que pouco se valera da *Poética*, e que desbordava tanto a tragédia como a comédia, tais como os interlúdios, as peças escolares, as mascaradas, as *chronicle plays* de Shakespeare ou não, além da tragicomédia e da tragédia doméstica, espécimes tipicamente locais e com equivalentes apenas na Espanha do início do Século de Ouro, outro país que ficara imune aos influxos do filósofo grego.

Apenas de passagem, é essa via ibérica dominada pelo teatro jesuítico que vai influir sobre os padrões cênicos desenvolvidos no Sacro Império Romano Germânico e que resultará no *trauerspiel*, híbrido de incerta classificação, entendido ora como “drama trágico”, ora como “tragédia lutuosa”, para o qual Walter Benjamin voltou seu olhar, em direta oposição ao idealismo alemão matricado pelo sistema cônico hegeliano.

Como sabido, tal idealismo privilegiou, sobretudo, a tragédia neoclássica francesa em suas considerações, adaptando-a às condições locais. Schiller e Goethe vislumbraram em Corneille e Racine modelos tomados por perfeitos para suas composições, enquanto Lenz e Lessing haviam sido amplamente suplementados por Diderot, esses escurraçados pela pléiade

1 DRYDEN, John. “An Essay of Dramatic Poesie”. In: *European Theories of the Drama* (Barrett H. Clark edition). New York: Crown Publishers, 1973, p. 130-147.

idealista.² Essa é a razão pela qual as considerações formuladas por Hegel, na *Estética*, possuem a tragédia como miragem, embora reserve o termo drama apenas para essa linhagem de textos examinados. O termo drama só vai se tornar corriqueiro na cultura alemã como espelhamento daquele defendido e divulgado por Victor Hugo, na França, em 1827, ao redigir o prefácio ao *Cromwell*. E, como ali assentado, “o drama é o grotesco com o sublime, a alma sob o corpo, é uma tragédia sob uma comédia”, enfatizando que seu guia é a natureza e a total liberdade do criador.³ E, em suas ponderações, o drama é uma resultante de todo o teatro antes existente, não apenas uma repaginação da tragédia.

Em sua *Estética*, Hegel apresenta o drama como “uma ação real, cujo resultado deriva tanto do caráter íntimo das personagens que a efetuam como da natureza substancial dos fins e conflitos que a acompanham ou que provoca”.⁴ Não só na *Fenomenologia do Espírito*, como também em seus tomos voltados ao direito e à história, as razões e implicações para os conflitos da alma humana foram circunstanciadas e apontadas. Em turbilhão, atravessada pelas paixões, essa alma conhece uma densidade existencial que, no drama, se evidencia pelo entrechoque de subjetividades, quando “resulta da vontade e do caráter das personagens e só recebe uma significação dramática pela sua relação com fins e paixões subjetivas”.⁵ E, completando essa base ontológica que conforma seu objeto, é grifado que

2 Tais contendas, reciprocidades e mútuas trocas podem ser proveitosamente verificadas em SAADI, Fátima. *A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto Edições Virtuais, disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/livros>. Acessado em abril de 2018.

3 HUGO, Victor. *O Grotesco e o Sublime* (Prefácio ao *Cromwell*). São Paulo: Perspectiva, s.d, p. 84.

4 HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 555.

5 Idem, *ibidem*, p. 557.

o verdadeiro conteúdo, o que desencadeia, inspira e anima a ação é, portanto, constituído pelos poderes eternos, pelas verdades morais, pelos deuses da realidade vivente, numa palavra, pelo divino e pelo verdadeiro em geral, não a majestosa e tranquila imobilidade das imagens escultóricas, mas pelo princípio divino tal como se manifesta no drama da vida, como essência e fim da individualidade humana dando-lhes impulso e movimento.⁶

Há, nessa miragem transcendente, um jogo de espelhos entre o drama da vida e o drama de palco. O espiralado sistema cônico concebido por Hegel como metáfora para as circunvoluções dos embates entre tese, antítese e síntese se quer histórico, visa atingir a síntese absoluta de antíteses absolutas, em sua missão de anular, paulatinamente, contradições anteriores para rumar para outras, a cada vez mais refinadas, operando com propulsão divina no rumo da total realização do Espírito: um ideal que seja a um só tempo ideia e fato. O drama, nesse viés, seria plenamente atingido quando o espírito nacional já estivesse consolidado, o que foi percebido pelo filósofo como aquele seu momento romântico. Destarte, a dramaturgia alemã apontada entre seus contemporâneos foi tomada como um ápice, o cume de um desenvolvimento artístico, uma mônada de futuro.

Embora tenha repassado com detalhes e comentários aprimorados o que Aristóteles já fixara sobre o modo dramático na *Poética*, o filósofo forma fila entre os mais aguerridos defensores da tríade de gêneros literários (épico, lírico, dramático). E o justifica recorrendo ao antes fixado por Winckelmann em *Pensamentos sobre a exposição oral da nova história geral* (1754) e, sobretudo, na *História da arte na antiguidade* (1764), estudos em que, para além das tradicionais narrativas então existentes que simplesmente arrolavam obras e

6 Idem, *ibidem*, p. 560.

artistas de diferentes épocas, o poeta estabeleceu correlações de teor evolutivo entre os períodos de tempo e surge grifada, com especial destaque, a produção grega e seus cânones exemplares se imiscuindo em todo o desenvolvimento artístico posterior.

Tempo. Arrasada materialmente, moralmente humilhada, política e culturalmente dividida, a Alemanha que emergiu da Segunda Guerra teve de juntar cacos. Foi diante desse panorama desolado e destruído que Peter Szondi (1923-1971) adotou o projeto ideológico e artístico preconizado pelo Partido, que procurou recuperar, após o desastre, os laços internos unificadores da cultura germânica que pudessem ensejar algum alento futuro. Judeu de origem húngara, ele teve a opção de emigrar caso desejasse, mas optou por ali permanecer, ainda que se autotransformando como “displaced person”, ministrando cursos em várias universidades do país. Aluno de Emil Staiger, que desfrutava de forte ascendência no campo da filologia, o jovem professor elegeu a perspectiva do mestre como ponto de partida para suas investigações.

Seu projeto pode ser dividido em dois segmentos: recuperar a trajetória formal do drama, em um primeiro momento (em que títulos como *Teoria do drama moderno* (1956), *Ensaio sobre o trágico* (1961) e *Teoria do drama burguês* (1973) se evidenciam proeminentes); e um segundo percurso, dedicado a reavaliar todo o projeto nacional oriundo da lírica erigida pelo idealismo alemão, subsumida a um tratamento sociológico mais decidido, em que despontam obras como *Estudos sobre Holderlin. Com um ensaio sobre o conhecimento filológico* (1967); *Poética e filosofia da história I: antiguidade clássica e modernidade estética na época de Goethe. A teoria hegeliana da poesia* (1972) e *Leituras e Lições. Trabalhos sobre literatura, teoria literária e sociologia da literatura* (1973), em sua maioria publicações póstumas de anotações de aulas, cursos e conferências.

Se o interregno nazista fora desastroso para a arte alemã, sem nenhum grande autor disponível para fomentar adesões, o único artista vivo eminente que retornara a Berlim Oriental fora Brecht, notório desertor do drama e articulador de alguns notáveis exemplares de teatro épico. De modo que, se a atividade sobre os palcos prosseguia para além do drama, inquietou o pesquisador perquirir sobre seus fundamentos, com base em um retorno a Hegel e sob a inspiração tutelar de Lukács e Adorno no rumo de uma sociologia da arte. Seu corolário possui um foco restrito: analisar as peripécias vividas pela literatura dramática desde o Romantismo até a Segunda Guerra, à luz da oposição entre conteúdo e forma, coisa que, segundo ele, teria forçado os conteúdos a violentarem as formas clássicas estabelecidas e rumarem para o épico, aquele cultivado no palco do Berliner Ensemble, a poucos passos de seu escritório.

Paradoxos

O projeto de Szondi se anuncia totalizante, ao partir de uma proposição bastante discutível de fundar uma “semântica das formas”, pois “é essa antinomia interna que torna historicamente problemática uma forma literária e o que se adianta nas páginas seguintes é a tentativa de esclarecer as diversas formas da dramaturgia mais recente a partir da resolução dessas contradições”.⁷ Elas são tomadas “como contradições técnicas, ou seja, ‘dificuldades’ no interior da obra concreta”.⁸ E tais são os axiomas que balizam seu raciocínio: a literatura é suposta um fenômeno epistemológico e analisada sociologicamente, fora de suas vicissitudes explicitamente artísticas, das contingências da língua,

7 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 20.

8 Idem, *ibidem* (grifo no original).

dos discursos e das pressões socioculturais que nela promovem mudanças, pensada como uma articulação entre formas inalteráveis e inalteradas ao longo do tempo. Ademais, entende que a literatura dramática, tomada como matriz do fenômeno cênico, é anterior e superior a ele, sendo sua causa fundadora.

Abrindo as considerações, pode-se ler que “o homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros. [...] No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática”.⁹ A cena é tomada, nesse viés, como contrapartida ou precipitado do mundo e dos homens reais, capaz de fazer consubstanciar entes efetivos sobre o palco ou, dito de outro modo, acredita que a cena é um formato condensado dos espíritos concretos e existentes no mundo. Isso fica claro quando Szondi, ao referir as relações entre as criaturas que conformam o drama, emprega a expressão “inter humano” (*Mitmensch*, *com* + *homem*, *inter humano*), importada diretamente de Hegel, para quem ela designa uma relação substancial, própria a seres concretos e não ficcionais, distante, portanto, da proposição original aristotélica na *Poética*, quando entram em cena os *agentes* [*prattontes*], aqueles que agem, uma vez que a palavra personagem ainda não existia. Tomar a personagem como ser concreto é, inapelavelmente, rebaixar a ficção e articular a cena sem mediação, como que refletindo, no interior da caverna platônica, as sombras que se projetam sobre os palcos.

“O drama é uma dialética fechada em si mesma e, no entanto, uma dialética livre a ser determinada”, pois “o drama é absoluto. Para ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O

9 Idem, *ibidem*, p. 24.

drama não conhece nada fora de si. O dramaturgo está ausente do drama”¹⁰, o que dá a medida ontológica do estudo, anterior e externo a qualquer subjetivação estribada na vida, na experiência ou *práxis* humanas — mesmo, e inclusive, de seu autor, tomado como um *ghost writer* do Espírito.

Na primeira parte da obra, são analisados dramaturgos e peças enredados com o que é identificado como a crise do drama, seguidos por um período de transição e, na terceira parte, surgem alinhados os autores do século XX comprometidos com o épico. Por que ao épico é pergunta sem resposta, quando pelo menos três dos verificados — Tchékhov, Pirandello e Miller — acusam bem mais discerníveis traços líricos. E sobre Brecht, escasseiam as palavras de Szondi, tornando um tanto incompreensível todo o esforço anterior. Tal lacuna foi também notada pelo autor do prefácio em português: “seu enfoque praticamente se resume ao comentário do conhecido esquema da oposição entre as formas ‘dramática’ e ‘épica’ de teatro (1931), eximindo-se de exames mais detalhados, seja de suas peças mais importantes, seja da própria evolução do conceito de teatro épico em sua obra”. E, a seguir, algumas hipóteses são aventadas: que ele, “analista e historiador da emersão do épico, encontrara em Brecht o ‘acabamento’ de sua própria perspectiva”?; ou, em outra direção, “o teatro épico de Brecht teria sido algo como o deflagrador oculto da pesquisa histórico-sistemática de Szondi”?¹¹

Sem resposta a tais inquietações, restam duas outras possibilidades, sendo a primeira fornecida pelo próprio escrito szondiano: “pela razão muito fina de distinguir os valores emancipatórios do marxismo

10 Idem, *ibidem*, p. 25.

11 Idem, Prefácio de José Pasta Jr., *cit.*, p. 15.

das diferentes realizações que se reivindicam dele”¹², modo sutil de não levantar polêmicas partidário-ideológicas naquele momento e local, dado o terreno minado que palmilhava. A outra possibilidade é introduzida pelo prefaciador: “seu vínculo com Adorno, além de uma possível antipatia em relação às posições políticas de Brecht”¹³, ambas agudamente emaranhadas em uma contenda política na qual o drama está distante anos-luz, mas que, pano de fundo do momento, não deveriam ser abertamente abordadas.¹⁴

De modo que, como se apresenta, *Teoria do drama moderno* se afigura uma investigação fundamente idealista, pouco além de uma glosa de Hegel, um exercício de estilo *ça va sans dire*, que pisa em ovos para não despertar polêmicas ou criar quaisquer entraves. Como é amplamente reconhecido, lírico, épico e dramático constituem categorias que se ajustam mal às variadas e múltiplas escrituras possíveis e existentes, em qualquer tempo histórico, especialmente porque albergam inextricável aderência ontológica com a *mímesis*. E, desde o alvorecer do século XX, os estudos literários os alijaram tão somente como referências difusas e passam a admitir um quarto

12 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, cit., p. 263.

13 Idem, Prefácio de José Pasta Jr, cit., p. 15.

14 Os soviéticos e o SED (Partido da União Socialista da RDA) reconheceram, desde os primórdios, a importância da esfera cultural e dos intelectuais para recuperar as bases ideológicas da nação alemã. Sob a supervisão do Partido, foi então criada a *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung* (Liga Cultural para a Renovação Democrática), cujos objetivos visavam incentivar criações nas áreas de literatura, ciências e artes, destruir o passado intelectual e moral legados pelo nazismo, promover a participação no renascimento intelectual do povo alemão com vistas à democracia e ao progresso, encorajar a pesquisa científica livre e a cultura, efetivando uma popularização da herança intelectual clássica alemã. É dentro desse quadro que Szondi trabalha e dentro do qual Brecht retorna a Berlim Oriental, após longas negociações com os dirigentes do Partido. Uma síntese do período pode ser encontrada em BESSEL, Richard. *Alemanha*, 1945: da guerra à paz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

formato, dada sua indiscutível prevalência desde pelo menos dois séculos sobre o épico: o romanesco.¹⁵ Nessa ampla reconsideração relativa à poética dos gêneros foram minadas as bases que chegaram a considerar a literatura mesmo uma ciência. Isso fez com que da crítica impressionista à fenomenológica, dos formalistas russos ao *new criticism*, da análise estrutural à semiológica, passando por nomes ímpares como Bakhtin, Croce e Frye — autores que efetuaram agudas críticas àquela proposta conceitual tripartida —, a teoria dos gêneros fosse virada e revirada pelos estudos em dezenas de novos formatos e tipologias que, ao fim e ao cabo, não apenas suplantaram as antigas proposições legadas pela tradição, como também as renegaram ou as substituíram por enfoques em maior consonância com as expressividades modernas e contemporâneas.

Mas para Szondi, todavia, “a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema”.¹⁶ Um problema, forçoso reconhecer, apenas para ele, distante daquele intenso debate teórico já acumulado em decênios anteriores, porque foi deslocado para outro lugar, de cunho eminentemente ideológico, e assim expresso: “a concepção histórico-dialética de forma e conteúdo mina as bases da poética sistemática enquanto tal”¹⁷, uma vez que estamos diante de uma “poética filosófica, que não busca regras a serem empregadas na *práxis*, nem

15 Para um aprofundamento do tema e das várias dissensões em curso, ver DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2001. E, também, WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa América, 1976.

16 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, cit., p. 21.

17 Idem, *ibidem*, p. 20.

diferenças a serem consideradas na escrita, mas um conhecimento que se basta a si mesmo”.¹⁸ Resumindo esse passo: o objetivo não é problematizar o drama, o teatro ou a cena existentes, mas deixar-se tragar pela voragem idealista e seus acidentes de percurso, uma vez que o toma como algo absoluto, inquestionável e que se autoexplicita, coado pelo crivo histórico-dialético, gerando sua própria *hypóstasis*.

Estamos diante, com tal operação, de um conhecimento autotélico, que busca por uma verdade que se basta a si mesma, conhecimento esse já identificado por vozes variadas como o projeto erigido pela metafísica ocidental. De Platão a Hegel, ele é reconhecido como estrita *theoria*, a inabalável contemplação divina que se recusa a sujar-se com a *práxis* dos mortais e se despreocupa com o fenomênico turbilhão do mundo e da escrita, erigindo-se como *logos* autocentrado que pensa a si para si mesmo. É sabido que uma contínua vertigem embebeda o sistema hegeliano quanto à definição de consciência, haurido que foi como uma metáfora do *Timeu*. E, quer no pensador grego, quer no alemão, estamos às voltas com o raciocínio aporético, enovelado sobre si mesmo: em Platão, Deus conhece o mundo à medida que o faz, nada havendo que ele não conheça ou tenha previsto; em Hegel, qualquer interrogação leva ao começo, uma vez que o tempo é projetado no pretérito-mais-que-perfeito e tal circularidade fundadora produz a maiêutica interna que a consciência autorreferente se faz e cujas respostas já estão previamente dadas. E, em Szondi, diante de seu ponto de partida: o drama “não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação”.¹⁹ De modo

18 SZONDI, Peter. In: SÜSSEKIND, Pedro. “Prefácio”. In: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 16.

19 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, cit., p. 26 (grifo no original), um “é” absoluto e perene que dispensa qualquer interrogação.

que esse não é o mundo empírico, marcado pela fatuidade, pela diferença, pela ação dos homens e da sociedade, pelos transtornos e vicissitudes das linguagens, e menos ainda passível de outra representação senão a *mimesis*. É o que se pode constatar diante desse caldo de cultura autocomplacente consigo mesmo, outro modo de flagrar a ideologia em sua fulgurante atuação, para o qual cabe a arguta observação de Kant: “na metafísica é possível trabalhar-se mal de muitas maneiras, sem receio de ser colhido em erro”.²⁰

Idealismo versus materialismo

Como salientado, Peter Szondi não manifesta em seu estudo uma posição clara frente ao teatro épico — o que equivale dizer frente a Brecht. Que obscuros desígnios estariam subjacentes àquela enigmática frase: “distinguir os valores emancipatórios do marxismo”? Nas últimas linhas de seu estudo, ele declara algumas de suas fontes de inspiração, e ali figuram Lukács e Adorno, duas figuras díspares dentro do horizonte da teoria crítica. O primeiro percorreu um longo caminho como investigador literário e militante partidário, estreando em 1910 com *A alma e as formas*, publicando em 1923 *História e Consciência de Classe* e, em 1955, *O Romance Histórico*, apenas três exemplos de uma produção monumental, em um momento em que, como ministro da educação da Hungria no governo de Imre Nagy, pronuncia o elogio oficial nos funerais de Bertolt Brecht em 1956, ano em que Szondi publica seu texto.

20 KANT, Immanuel. “Prolegômenos”. In: *Os Pensadores II*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 69.

Aquele não foi apenas um momento delicado dentro da Guerra Fria, mas, sobretudo, dentro do mundo comunista, uma vez que a Revolução Húngara se colocara abertamente contra Moscou. De modo que se tornava problemático dizer quem podia ser “emancipatório” em relação a quem naquele ambiente de confrontos políticos agudos e mútuas acusações de traição e que, em um passado recente, assistira à verdadeira guerra ideológica entre Brecht e Lukács em torno das “formas”.

A cosmovisão artística do autor húngaro em seu ensaio de juventude é fortemente idealista: “somente na forma [...] toda antítese e tendência se convertem em música e necessidade. E se o caminho de todo homem problemático conduz à forma, àquela unidade capaz de reunir em si o máximo de forças conflitantes, ao final desse caminho encontra-se o homem capaz de dar forma: o artista, em cuja forma o poeta e o platônico se tornam iguais.”²¹ Ele está analisando a obra do jovem crítico e compatriota Rudolf Kassner, procurando isolar onde se encontra seu estilo. E prossegue: “apenas na forma do artista pode surgir um equilíbrio entre os passos oscilantes e pesados do platônico e o leve voo de flecha do poeta; na forma do artista emerge poeticamente o objeto sempre oculto da eterna nostalgia do platônico: a segurança, o dogma — e o platonismo agrega às divinas canções monódicas do poeta toda a escala cromática da vida”.²²

Lukács não era ainda marxista e só entrará para o Partido em 1916, o que o levou a uma rápida escalada não apenas quanto aos estudos teóricos, como à intensa militância prática. Nos anos de 1930 estava em Moscou e participou de uma cerrada polêmica em torno do expressionismo promovida pela revista *Das Wort*, centrada sobre questões relativas

21 LUKÁCS, György. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 59.

22 Idem, *ibidem*, p. 60.

ao que é popular e o que é verdadeiro na obra artística. Em certo momento, proclamou: “se a literatura é, de fato, uma forma especial de reflexo da realidade objetiva, ela terá todo o empenho em apreender essa realidade tal como ela é de fato *constituída* e não se limitar a reproduzir o quê e o como da sua aparência imediata.” Mais à frente, ele se tornou mais explícito: “em qualquer relação viva com a vida do povo, a herança significa o processo dinâmico do progresso, um autêntico aproveitar, superar, conservar, aperfeiçoar das forças vivas e criadoras, nas tradições da vida do povo, dos seus sofrimentos e das suas alegrias, das suas revoluções. Possuir uma relação viva com a herança cultural significa ser um *filho do seu povo*, ser impelido pela corrente da evolução de seu povo”.²³

O platonismo da primeira obra, na qual as formas ainda dançavam próximas das emanções celestiais promovidas pela melodia das esferas, adquire, no segundo texto, todo o peso leninista convertido em empirismo concreto, tornado dogma pelo realismo socialista que apenas admitia o reflexo da realidade *constituída* na obra de arte. A forma plena é aquela que brota do povo impelido pela revolução, paradigma que juntou o idealismo com a paixão revolucionária, uma consciência plenamente precipitada pelo materialismo dialético — cujos fundamentos políticos aparecem por extenso em sua obra dedicada à consciência de classe. Se Szondi estava ciente desse debate, dessas posturas lukacsianas delimitando seu modelo formal, não desconhecia, igualmente, as posições de Brecht naquela polêmica promovida pela *Das Wort*.

23 LUKÁCS, György. “Trata-se do realismo”. In: BARRENTO, João (Org.). *Realismo, materialismo, utopia: uma polêmica 1935-1940*. Lisboa: Editora Moraes, 1978, p. 40 e 60 (grifos no original).

Tomemos a expressão: *Formalmente, ele tem razão*. Isto quer dizer que ele, de fato, não tem razão, mas na forma, e só na forma, tem razão. [...] o Nacional-Socialismo é um socialismo sob o ponto de vista da forma, ou seja, um formalismo político. Que não se trata de exuberância de sentido formal. Se encararmos assim o conceito (e é assim que se torna compreensível e importante), então estamos em condições, regressando à literatura (desta vez sem abandonar completamente a vida quotidiana), de considerar e desmascarar também como formalistas obras que não sobrepõem a forma literária ao conteúdo social, e que, no entanto, não correspondem à realidade. Há por aí muitos assim. Atribuindo esse sentido à *noção de formalismo*, adquirimos critérios de análise para fenômenos como a *vanguarda*. Assim, ela pode marchar à frente, na retirada ou para o abismo. Pode marchar com um avanço tão grande que o grosso da hoste não consegue segui-la de maneira nenhuma, porque a perdeu de vista, e assim por diante. O seu caráter não realista pode revelar-se nisso. Poder-se-á indicar onde é que ela se separa do grosso da hoste, por que meios, e como é que ela pode voltar a com ela se reunir. Podem confrontar-se o naturalismo e uma certa *montagem anárquica* com os seus efeitos sociais, demonstrando como eles só refletem os sintomas de superfície e não os complexos de causas sociais mais profundamente enraizados. Há pilhas de obras literárias, na aparência (na forma) radicais, que se podem apontar puramente formais, como solução no papel. *Tal definição de formalismo* serve ao mesmo tempo à produção do romance, da lírica e do drama, e liquida *last but not least*, uma determinada crítica formalista, que só parece interessada no aspecto formal. [...].²⁴

Os demolidores argumentos aqui mobilizados por Brecht não apenas rechaçavam posturas como a de Lukács, como, de roldão, atingiam também os expurgos dos julgados formalistas por Stalin, assassinados ou enviados para o Gulag, em um ajuntamento de termos e sentidos que fazia oscilar a acepção ora para um, ora para outro significado. Termos e sentidos,

24 BRECHT, Bertolt. "Sobre o caráter formalista na crítica do realismo". In: BARRENTO, João (Org. e Trad.). *Realismo, materialismo, utopia: uma polêmica - 1935-1940*, cit., p. 92-93 (grifos no original).

portanto, ressuscitados naqueles anos em que Szondi escrevia sua obra e Lukács fazia o elogio fúnebre de um de seus mais notórios desafetos, mas que apoiara a Revolução Húngara, criando entre eles uma inesperada solidariedade. Isso talvez ajude a explicar aquela dubitativa oscilação entre qual deles carregava a herança dos “valores emancipatórios do marxismo”.

O outro anjo tutelar invocado por Szondi a lhe segredar argumentos é Adorno, *maitre a penser* da dialética negativa e da crítica à indústria cultural, que legou em seus estudos várias observações sobre a produção artística do autor de *Mãe Coragem*. Em um ensaio que tem como alvo polemizar com Sartre e discutir o engajamento artístico, ele afirma: “em verdade, o primado da doutrinação sobre a forma pura, advogada por Brecht, torna-se o próprio aspecto formal. Ao ser abolida, ela (a forma) se volta contra seu caráter ilusório. [...] A correção da forma, condicionada por fora, a destruição dos enfeites a bem da funcionalidade, aumenta a autonomia. [...] Se se toma Brecht ao pé da letra; se se faz da política o critério de seu teatro engajado, este se patenteia politicamente inverdadeiro. A lógica de Hegel ensinou que a essência tem que aparecer. Mas então uma apresentação da essência que ignore sua relação com a aparência é em si também tão falsa como a substituição dos homens-que-estão-por-trás do fascismo pelo proletariado em andrajos”.²⁵

Quando se sabe que as relações entre Brecht e Adorno nunca foram pacíficas, e que o poeta, ainda que obliquamente, criticara Adorno no *Romance do Tui* (1930-1942) e em *Turandot ou O Congresso dos Intelectuais* (1955)²⁶, tornando-o chefe do bando de filósofos que muda de opinião política a

25 ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 60. Uma primeira crítica aguda sobre Brecht surgiu em 1943, no texto “Über epische Naivität”, com circulação restrita e permanecido inédito até ser publicado, em 1958, na primeira edição alemã de *Notas de literatura*.

26 TUI é um acrônimo de *Tellek-Ual-In*, inversão paródica tão ao gosto de Brecht.

todo momento, servil cultor do poderoso da ocasião, talvez se tornem compreensíveis as hesitações de Szondi em aprofundar os elementos épicos em seu estudo, optando por enfatizar a forma — como o fez Adorno para sobrelevar Hegel —, uma vez que a essência tem de aparecer em qualquer dissertação que tome seu sistema cônico como matriz. Mas circunstâncias de época também figuram por trás dessa cautela, uma vez que Brecht fora ambíguo em sua defesa da revolta operária de 1953, elogiando o Partido, mas também reivindicando a necessidade de uma nova arte para a construção do socialismo. Gesto e palavras que lhe valeram uma nova acusação de formalista e um delicado balé pelos bastidores do regime para não perder os privilégios até então conquistados com o Berliner Ensemble.

Tais parecem ser os motivos centrais pelos quais o livro de Szondi apresenta o necrológio do drama gota a gota, por meio de uma sucessão de autores que dele foram se afastando, mas não se decide por um enfrentamento mais efetivo em relação ao épico brechtiano. Suas considerações não avançam para além de um discreto comentário sobre a famosa tabela de oposições entre épico e dramático prescrita por Brecht em *Mahagonny*, concluindo com a magra dedução de que “é essa relação como um todo que passa a ser tematizada, como que transposta da inquestionabilidade da forma para o plano questionável do conteúdo. E o novo princípio formal consiste na distância tomada pelo homem para indicar isso que se tornou questionável; no teatro épico de Brecht, a contraposição épica entre sujeito e objeto entra, portanto, na modalidade do que é científico e pedagógico”²⁷, um modo de sintetizar muito do que Adorno tratara de modo mais decidido em sua produção analítica. De modo que a inferência de que o épico seria uma culminância daquela cascata de crises que acometeram o drama corre por conta e risco do leitor, mas nunca é afirmada por Szondi.

27 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, cit., p. 120.

Se seu projeto analítico se mostra, a cada passo, incapaz de ir além de seus enovelados raciocínios dele para ele mesmo, é preciso ficar claro que muita água correu entre o projeto de uma sociedade autárquica e socialista (antevista por Marx) e o turbilhão de revoluções que assaltaram a Europa desde então, concepções e modos díspares de implantação daquelas ideias originais. Nesse sentido, Lukács, Adorno, Brecht e Szondi se mostram tão somente facetas interpretativas ocasionais de táticas e estratégias que articularam ambições divergentes. Uma leitura atenta dos *Grundrisse* pode evidenciar, nesse debate, possibilidades não cogitadas por esses autores quanto às articulações entre forma e conteúdo. Após tratar das relações entre a consciência, os conceitos e os vínculos mais amplos determinados pelo concreto (produção, propriedade, trabalho, circulação, valor e troca), na introdução destinada a expor o método da economia política, Marx anota:

o pensamento conceitualizante é o ser humano efetivo, e somente o mundo conceituado enquanto tal é o mundo efetivo — e a consciência filosófica é assim determinada. [...] Não obstante, permanece sempre o fato de que as categorias simples são expressões de relações nas quais o concreto ainda não desenvolvido pode ter se realizado sem ainda ter posto a conexão ou a relação mais multilateral que é mentalmente expressa nas categorias mais concretas; enquanto o concreto mais desenvolvido conserva essa mesma categoria como uma relação subordinada. A partir desse ponto de vista, portanto, pode ser dito que a categoria mais simples pode expressar relações dominantes de um todo ainda não desenvolvido, ou relações subordinadas de um todo desenvolvido que *já tinham existência histórica antes que o todo se desenvolvesse* no sentido que é expresso em uma categoria mais concreta. Nesse caso, o curso do pensamento abstrato, que se eleva do mais simples ao combinado, corresponderia ao processo histórico efetivo.²⁸

28 MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 56 (grifo meu).

Dando destaque ao que aqui interessa, não há incoercível determinação do modo de produção em relação à consciência, uma vez que desajustes podem surgir entre uma coisa e outra *sob o formato de representações que possam expressar relações dominantes de um todo ainda não desenvolvido, sem deixarem de corresponder ao processo histórico efetivo*. Embora o excerto não distinga explicitamente a criação artística, o raciocínio destacado garante a possibilidade, dentro do cânone marxista, da ocorrência de desvios ou desvãos que saltem fora do historicismo que flexiona os modos de produção como marcadores. Bem como confere ao pensamento, às suas representações enquanto linguagem, a seus desvios e funções — ao simbólico, enfim — a operação de lógicas menos estritas quanto à efetividade na determinação da ideologia, uma vez que escapam à reificação adstrita ao modo de produção.

São distinções dessa ordem que Lucáks e Adorno não alcançaram ao situarem a criatividade artística, suas contingências e possíveis confrontos entre forma e conteúdo, bem como Szondi ao retomá-las, ao insistirem na observação estritamente sociológica quanto à avaliação da obra de arte. O que ficou de lado foram os fatores inventivos mobilizados pelos artistas examinados e suas criações, as “relações multilaterais mentalmente expressas” apontadas em Marx, aquelas proposições que saltam fora das séries subsumidas na meganarrativa cônica idealista. E tal observação ganha relevo quando abarca teóricos que se movem na fase imperialista da produção capitalista e em um momento em que não apenas ele está em agudo debate, como, talvez com intensidade maior, a produção cultural mobiliza complexos conceitos para a inteligência do real e suas desafiadoras interpretações pela consciência, produzidos pela física, pela biologia, pela psicanálise, pela linguística, pela antropologia, pelas próprias reinterpretções políticas.

De sorte que não mais estamos no limite da estilística de um gênero poético isolável e reducionista (lírico, épico, dramático), que opera segundo uma matriz modalizadora e normativa; nem tampouco estabelecendo conexões entre períodos históricos marcados (arte simbólica, clássica e romântica), cujo inconveniente é ceder facilmente àquele historicismo generalizável e acachapante no que diz respeito às singularidades e exceções, mas sim no centro de um princípio estético criado pelo pensamento — mesmo quando avançado em relação ao modo de produção.

Ao tratar o drama como conhecendo dificuldades e, posteriormente, desvios, Szondi idealiza uma forma fixa, embora sua intenção seja “apreender conceitualmente uma relação histórica objetiva”.²⁹ Em seu entendimento, Ibsen é distinguido pelo emprego da técnica analítica, e seus conflitos se conformaram no passado e as criaturas os desdobram e intensificam no presente. Nessa acepção, a técnica provém da narrativa romanesca, uma vez que o passado só pode adentrar o drama pelo viés do relato ou da descrição. Em Tchékhov, “o diálogo sem substância passa aos solilóquios substanciais”³⁰, o que acentua o teor lírico da escritura. E sobre o naturalismo de Strindberg, a observação se volta em relação à intensiva utilização do Eu como foco da ação, o que descaracteriza a existência das demais figuras cênicas, recalcando o monólogo ou dramaturgia do Eu que “naturalmente deixa de ser drama”.³¹ Se Ibsen está no início da crise, Strindberg representa seu pico ao fim do século, “através da inversão da épica, de tema, em forma; ambos se situam, portanto, no limiar

29 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, cit., p. 43.

30 Idem, *ibidem*, p. 51.

31 Idem, *ibidem*, p. 61.

da dramaturgia moderna”.³² Mas nem o romance, o solilóquio ou o monólogo mereceram atenção maior no estudo de Szondi, além da mera nomeação, quanto às suas características ontológicas e técnicas, ou seja, em que medida eles produzem ou engendram as estruturas épicas para as quais apontam.

Atestar que *Seis personagens à procura de um autor* é “uma espécie de auto exposição da história do drama” é muito pouco para situar onde se encontra a guinada de Pirandello, agudo expoente da metateatralidade que desvinculou como poucos, por meio de suas criações, o real do aparente, a aguda subjetivação do mundo segundo a *verdade de cada um*, causando um choque nas fetichistas plateias acostumadas à transparente causalidade efetivada pelo drama burguês e pela peça bem-feita. Sobre *Strange Interlude*, de O’Neill, em que dois discursos são construídos em paralelo, correspondendo ao que efetivamente as personagens dizem e àquilo que, simultaneamente, pensam, Szondi declara: “seu eu épico necessita da montagem não só para a apreensão psicológica do aparte, mas também para garantir seu todo formal”, juntando em uma só frase dois paralogismos: se o texto é uma montagem, essa é a mais clara evidência do procedimento cubista e expressionista pelo qual a peça foi urdida, visando solapar a continuidade acional dramática, implicando na desestruturação das peripécias e dos reconhecimentos que envolvem as figuras cênicas. O que torna inviável a busca pelo seu todo formal, uma vez que o uso do aparte, bem ao contrário, faz desabrochar uma psicologia cindida, dicotômica e em conflito consigo mesma, aquilo que até então só fora possível ao romance examinar: a divisão em vozes que se multiplicam no interior da criatura, desmembrada enquanto “eu”, em busca de uma ancoragem referencial que a radique em algum porto seguro.

32 Idem, *ibidem*, p. 61.

E essas, bem como as demais errâncias vanguardistas empregadas pelos autores examinados, evidenciam exemplares empregos do estranhamento agindo sobre as certezas daquele *cogito* “absoluto”, “primário” e “presente”. Temos aqui exemplos suficientes, por ora, para evidenciar como Szondi, imune àquilo que Marx aventara como dessimetria conceitual possível, passa ao largo.

Texto e cena

Há outra e irreversível contradição informando o estudo de Szondi — texto dramático e cena teatral são entre si confundidos: “o palco criado pelo drama do Renascimento e do classicismo, o tão difamado ‘palco como caixa de imagens’, é a única forma cênica adequada ao caráter absoluto do drama”³³. Drama (gênero) e dramático (modo) são tomados um pelo outro, tornando indiscerníveis suas propriedades e singularidades, o que leva o autor a articular uma história do espetáculo verdadeiramente incongruente, uma vez que os dois objetos não conheceram desenvolvimentos coincidentes. O modo de produção constituído pelas técnicas expressivas (o dramático), para ficarmos no referencial marxista que o orienta, surge aqui deslocado para a superestrutura (o conceito de drama), fazendo crer que os fenômenos decorrentes e atinentes à sensibilidade corporal do espectador (ver e ouvir) sejam tomados tão somente no plano ideológico: “como que criada pela própria cena, [...] a ribalta que o ilumina procura criar a ilusão de que o espetáculo dramático sobre o palco irradia sua própria luz”³⁴. Tomar a sensibilidade humana como uma “técnica” é de um primarismo ontológico constrangedor,

33 Idem, *ibidem*, p. 25.

34 Idem, *ibidem*, p. 26

assim como a cena enquanto uma projeção de sombras e luzes, um platonismo maiêutico fiel à teleologia já aludida.³⁵

Embora se pretenda rejuvenescida pelo banho de teoria crítica, a concepção de história de Szondi é fortemente idealista. Nela, o ilusionismo marca o termo de passagem entre uma coisa e outra, “subindo” da infra para a superestrutura, ao desligar o efeito ideológico de sua fonte de produção, problemática não mais retomada ao longo de toda a análise. A apontada “caixa de imagens” foi, ao longo do século XIX, inúmeras vezes investigada e debatida tanto por pesquisadores das ciências como por filósofos que investigaram as percepções. Em meados do século XIX, momento em que Szondi inicia suas conjecturas, já vigoravam intensos debates sobre tais questões que não mais autorizavam falar simplesmente em “mundo invertido” ou em genéricas “fantasmagorias” caracterizando o mundo mental reificado, tais como elas surgem em *A ideologia alemã*, de Marx–Engels. Aos interessados no assunto, a publicação *Técnicas do observador*, de Jonathan Crary, oferece amplo panorama a respeito.³⁶

Assim, agastados nesse desacerto mais amplo, dois outros intrincados problemas permeiam as conjecturas de Szondi: o papel e a função da técnica na construção da obra dramatúrgica e a possível permanência (ou não) das formas no universo das obras de arte.

35 No *Teeteto*, 150e, pode-se verificar a função maiêutica e iluminista de Sócrates: “o rebento que haviam dado à luz com minha assistência foi por eles tão negligenciado que o perderam. Atribuíram mais peso a falsidades e imagens do que à verdade, e finalmente evidenciou-se, para si próprios e para os outros, que eram ignorantes”. PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Edipro, 2007, p. 55.

36 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Ver, igualmente, do mesmo autor, *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Ganha primazia, nessa visada, um ponto de passagem entre o naturalismo e o teatro político posterior: a análise do *meio*.³⁷ Se as convenções dramáticas do período impediam as personagens de efetivarem perguntas ou deduções mais amplas em relação ao *meio* onde viviam, bem como suas causas e condições, o teatro político posterior tudo fará para tomá-lo como seu próprio centro emissor. Em uma expressão sintética: trata-se de articular a *crítica*. Ou seja, o emprego de uma consciência autorreflexiva que exorbita a forma dramática e faz, seja por meio de observações ou mesmo do foco de ação de determinados enredos, seu mais agudo momento de exposição. Se esse é o passo decisivo quanto a tal tipo de teatro, ele não pode, todavia, ser extensivo a toda e qualquer modalidade dramática, uma vez que aquelas aludidas relações inter-humanas albergam outros e múltiplos vínculos fundamentais. É nesse sentido que a análise de Szondi dos dramaturgos do século XX volta a patinar e não encontra uma continuidade ajustada quanto aos autores perfilados.

A partir de Maeterlink, e com ênfase em Schinitzler, O'Neill, Yeats, Hofmannsthal, Wedekind e Pirandello, já não se pode mais falar em drama (se pensada a totalidade da produção de cada um deles, e não exemplares isolados), literalmente desmontado após as investidas futuristas, dadaístas, cubistas e expressionistas que solaparam todo o modo dramático até então conhecido. A partir do Simbolismo, a revolução cênica do século XX abertamente lutou contra as veleidades miméticas que ainda permaneciam sobre os palcos: da *merde* de *Ubu Rei* à bofetada no gosto do público de *Eu, Maiakóvski*, o que se conhece é uma contínua escalada da teatralidade e da performatividade sobre o textual. Toda a dramaturgia futurista italiana

37 *Meio* foi a expressão consagrada pelo Positivismo para designar o conjunto das relações sociais que influem para a configuração de um dado extrato social, ou seja, uma classe. Empregado por Durkheim no início do século XIX, foi promovido à condição estética exemplar por Hippolyte Taine, professor de Émile Zola e de quem ele derivou o principal daquelas teses, expostas especialmente em *O romance experimental* e *O Naturalismo no Teatro*.

parece estar sintetizada em um de seus mais fulgurantes exemplares: “a cortina se abre. Ouve-se um tiro. A cortina se fecha” — não apenas uma sátira feroz quanto ao drama de tese, realista e naturalista, como, sobretudo, uma cena sem texto, reduzida a uma única rubrica.³⁸ Não é apenas o drama que se encontra aqui rejeitado, mas todo o modo dramático então conhecido, instância jamais colocada em xeque por Szondi.

A revolução modernista não se voltou contra um estilo, um momento histórico ou uma espécie de arte, mas contra a própria noção de arte como preservada pela herança hegeliana; devolvendo à atividade artística sua condição de radical heteronomia em relação à *práxis* social, ética, política e cultural, impondo um novo território criado pelo pensamento; e sua imanência, enquanto *produção* e não enquanto *produto*, visou deslocar a arte para fora da *mimesis* e, desse modo, desmanchar todo o sólido que até então ainda existia no ar, entendido enquanto *representação*. São esses os principais argumentos mobilizados por um teórico marxista que rechaçou interpretações evolucionistas como a empreendida por Szondi como parte de uma tradição historicista incapaz de apreender o desenvolvimento contraditório das novas categorias abertas com o pensamento materialista — Peter Bürger. Ele afirma:

a relação posta em destaque por Marx entre o conhecimento da validade geral de uma categoria e o efetivo desenvolvimento histórico dos objetos a que essa categoria se aplica, também é válida para as objetivações artísticas. Ainda aqui a diferenciação dos âmbitos dos objetos é que torna possível o conhecimento adequado dos mesmos. Contudo, a plena diferenciação dos fenômenos artísticos apenas é alcançada na sociedade burguesa com o esteticismo, ao qual respondem os movimentos históricos da vanguarda. A tese fica mais clara com a categoria central desse modo artístico — o procedimento.³⁹

38 CANGIULLO, F. “Detonazione”. In: MARINETTI, F. T.; SETTEMELI, E.; CORRA, B. *Teatro Futurista Sintético*. Piacenza: Casa Editrice Ghelfi Costantino, 1921.

39 BÜRGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987, p. 54.

E entre os poderosos procedimentos mobilizados pela vanguarda está o *estranhamento* — pioneiramente praticado por Victor Chklovski e, em seguida, pelos cubofuturistas e formalistas russos, construtivistas e futuristas, dadaístas e expressionistas, e que vai encontrar em Piscator e Brecht empregos verdadeiramente políticos. Em acordo com o crítico russo, aquele processo artístico visava singularizar a obra, obscurecendo sua forma para aumentar a dificuldade de sua assimilação e forçar, por parte do receptor, a atenção a ela dirigida, prolongando seus efeitos quanto a um devir mais intenso.

Entender esse salto implica em senão abandonar a dramaturgia, ao menos erguê-la em suspeição, renunciando tanto à sua função modelar enquanto drama como, igualmente, enquanto modo dramático atrelado às convenções expressivas, uma vez que a renovação técnica os subverteu *in totum*. Bürger adverte que o estranhamento não foi empregado em todas as produções vanguardistas, mas o destaca em função de suas características enquanto *choque*, impacto igualmente verificável nas demais técnicas empregadas pelos autores daquele período. Ultrapassar a *mimesis* colocou-se como desígnio central para os artistas modernistas, efetivando assim o salto que transformou a arte de *produto* em *produção*, de *objeto* em *fato de pensamento*. Caducam, assim, quer a dimensão de ilusionismo, salvaguardada e privilegiada por Szondi, quer suas considerações efetivadas sobre a dramaturgia de O'Neill, Pirandello, Wilder ou Miller, subsumidas no viés estreito de tentativas de resolução do texto dramático.⁴⁰

40 Um sugestivo contraponto ao idealismo de Peter Szondi pode ser encontrado em Raymond Williams, que analisou o mesmo período e os mesmos autores, cujo enfoque privilegia os conteúdos da dramaturgia examinada em relação ao pano de fundo social e que também se reivindica marxista. Ver WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Chatto & Windus, 1968.

Quanto ao épico, foi ele apontado por Walter Benjamin como o triunfo do gesto — quer dizer, do teatralismo — em detrimento do texto:

o teatro épico é gestual. Outra questão, bem diversa, é saber até que ponto isso ainda é poético e literário no sentido tradicional. O gesto é o seu material, enquanto a sua tarefa é a adequada valorização desse material. O gesto tem duas vantagens: por um lado, frente às manifestações e assertivas verbais completamente enganosas e, por outro, frente à complexidade e intransparência das ações das pessoas.⁴¹

Mais à frente, Benjamin destaca que o palco naturalista é inteiramente ilusionista, mimético, a maior resistência que a cena épica encontrou pela frente e contra a qual lutou com todas as forças. “O teatro épico não reproduz, portanto, situações, mas, pelo contrário, as descobre”, e está apoiado pelas novas tecnologias advindas com o rádio e o cinema: “ele está à altura da evolução tecnológica”.⁴²

Mas, além dessa derrocada interna experimentada pelo drama, as primeiras décadas do século XX assistiram também à incontornável dominância do encenador quanto aos desígnios das novas expressividades cênicas, deslocando o dramaturgo para as coxias. Fato histórico da maior relevância nos domínios do dramático e que, por si só, evidencia a torção épica operada sobre os palcos: a narrativa ordenada, pensada, dirigida, impostada como uma *escritura cênica*, é calculada agora segundo um ponto de vista que a supervisiona, mesmo quando o material textual que lhe cai nas mãos segue padrões convencionais de expressividade. Seja na trilha simbolista que perfila Lugné-Poe, Craig, Appia e Fuchs, seja na épica, representada por Reinhardt, Meyerhold, Piscator e Brecht, a cena

41 BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico”. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p. 224.

42 Idem, *ibidem*, p. 206.

muda, e muda radicalmente. Uma crescente mecanização do palco veio permitindo, desde a última década do século XIX, inúmeras alterações não apenas na visualidade, como, sobretudo, ao criar condições para uma até então desconhecida semântica de palco. Ao lado da iluminação, esse notável aparato capaz de tornar a antiga caixa ilusionista uma luciférica máquina de produção de signos e sentidos decisivamente renovados. Argumentos fundamentais relativos às íntimas conexões entre a nova cena, esse inédito aparato material de apoio e as intencionalidades projetadas sobre outras ambições podem ser verificados em textos de Adolphe Appia e Edward Gordon Craig.⁴³ Veio da cena, portanto, e não da dramaturgia, a revolução dos procedimentos que instauraram essa outra produção dada à vista e que, somente pelos arraigados vícios de linguagem, continuava ainda a ser denominada “dramática”.

Szondi constata, embora sem a devida relevância, os avanços da encenação, mas a reduz unicamente à intervenção do Eu épico de Piscator enquanto autor de textos e encenador, deixando de fora a participação de seus demais colaboradores (cenógrafos, arquitetos, figurinistas, iluminadores, operadores de dispositivos de projeção etc.), indivíduos decisivos nesses processos de coletivização da nova expressividade em curso. Em relação a Brecht, mesmo evidenciando os avanços de texto e de espetáculo provenientes dos procedimentos dialéticos, ele como que dá novo passo atrás ao admitir aquilo que, mesmo Brecht, ele mesmo, reconhecera ser seu maior limite: “a interpretação da fábula e sua mediação [...] como a tarefa central

43 Dois textos do encenador inglês assumem essa importância decisiva: *On the art of theatre* (1907 e 1911) e *Toward a New Theatre* (1913). O cenógrafo e encenador franco-suíço Adolphe Appia legou um conjunto de textos, dos quais os seguintes podem ser destacados: *La Mise en Scène du Drame Wagnérien* (1895) e *L'Oeuvre d'art vivant* (1921).

do teatro”⁴⁴, outro modo de dizer que o poeta de Augsburg, mesmo cercado por todas essas inovações, permanece drama (gênero) e dramático (modo). Limites esses que, circunscritos sob formatos variados, foram por ele extensamente estudados em *Pequeno órganon para o teatro*, texto central empregado por Szondi para subsidiar a criação épica, a suma daquilo que Brecht denominara como *teatro dialético*, uma cena da era científica destinada a espectadores com os olhos voltados para o futuro.⁴⁵ No qual a fábula surge renovada, organizada com função pedagógica em relação às relações inter-humanas, uma das respostas possíveis ao *meio* como investigado na cena naturalista. Mas a radicalidade produtivista e polifônica do épico que fornece estrutura à peça-didática passa ao largo do olhar de Szondi, pois não cabe em sua estreita apreensão, ainda que ela represente, efetivamente, a mais ousada criação do autor de *O voo sobre o oceano* como legado ao teatro do futuro.

Mas o mundo mudou após 1956, momento em que Szondi escreveu seu livro, e a década de 1960 se insurgiu como outra onda de renovação cênica, em proporções mais amplas e fundas. Foi a razão pela qual Hans-Thies Lehmann, discípulo de Szondi, decidiu investigar em modo apropriado as dessimetrias presentes em *Teoria do drama moderno* e comentar:

o processo de decomposição do drama no campo do texto, que é delineado por Szondi, corresponde ao desenvolvimento em direção a um teatro que não mais se baseia de modo algum no “drama”, seja ele (nas caracterizações da teoria do drama) aberto ou fechado, de tipo piramidal ou como um carrossel, épico ou lírico, mais centrado no caráter ou na ação. Há teatro sem drama. A questão que se opõe com o

44 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, cit., p. 120.

45 Sobre o *Pequeno órganon*, remeto ao estudo que sobre ele realizei em *Soma e subtração*. São Paulo: Edusp, 2015.

novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que consequências a ideia de teatro como representação de um *cosmos fictício* foi efetivamente rompida ou mesmo abandonada—um cosmos cujo encerramento foi assegurado pelo drama e pela estética teatral a ele correspondente.⁴⁶

O autor de *O teatro pós-dramático* considera que o palco já não mais comporta a conversação do antigo modelo, pois não é mais “o palco que funciona como ‘espaço da fala’, mas o teatro em geral”⁴⁷, desnudando seu caráter anti-ilusionista, polifônico e, sobretudo, desnaturado em relação à antiga *mimesis*. Tanto o texto de Lehmann como exemplares artísticos paradigmáticos da nova teatralidade instaurada a partir da década de 1960 são sobejamente conhecidos, de modo que me dispense de aqui os referir. Mas remeto, para situar tal produção, à ambígua e oscilante nomenclatura sugerida por Patrice Pavis para designá-los, produtos cênicos inconstantes e fluidos, *mise-en-perf* ou *performise*⁴⁸, oximoros que deambulam entre o logocentrismo e sua superação, insurgências do fantasma da *mimesis* ou sua radical superação, em uma cadeia de fenômenos cênicos ajuntados por Josette Féral na dilatada categoria de um teatro performativo.⁴⁹ Ao fim do século passado parecia que, efetivamente, a página do milênio fora virada e a *mimesis* poderia, com os salamaleques devidos às anciãs, ir para o túmulo. Mas há a França. Os franceses não renunciam facilmente às suas conquistas culturais e intelectuais, de modo que o textocentrismo por eles engendrado foi ali ressuscitado por diversas vozes, entre elas as de Denis Guénoun e Jean-Pierre Sarrazac.

46 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 47.

47 Idem, *ibidem*, p. 48.

48 PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 64.

49 FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Real e ideologia

Guénoun efetivou, em seu livro *Actions et acteurs*, uma prospecção da fábula, empregando o ponto de vista de Szondi. Em seu afã de encontrar na fábula (*muthus*) os poderes ancestrais que virtualmente poderiam ensejar o elo perdido entre o início e o fim — leia-se, entre as origens gregas e os novíssimos lampejos da vanguarda francesa —, ele retorna a Aristóteles para ali deduzir, tergiversando sobre o texto clássico, que o “*muthus*” conforma “um todo, possuindo um início e um final: essa transformação converte uma *práxis* num *drama*”.⁵⁰ Tratar tal deslize conceitual implica, ainda uma vez, em escavar as origens: o teatro é, afinal, um modo composto de poesia ou a representação de uma prática de ações entre personagens? Situar o problema é voltar ao universo da *Poética*, de Aristóteles, e ali verificar a fonte dessas confusões conceituais. Em 1448a28-9, pode-se ler:

[Sófocles] se coloca ao lado de Aristófanes porque eles dois representam os *prattontes* [agentes] que fazem o *drôntas* [drama]. Vem daí, segundo alguns, o nome *drámata* [“poema dramático”] porque eles imitam os homens que fazem o *drôntas* [o dramático].⁵¹

50 GUÉNOUN, Denis. “Raison du drame”. In: *Actions et acteurs*. Paris: Belin, 2005, p. 92.

51 ARISTOTE. *La Poétique*. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Rosalyne Dupont-Roc et Jean Lallo. Paris: Seuil, 1980, p. 39. Observar que Aristóteles parte de “*drámata*” [poema dramático] para deduzir o “*drôntas*” [agem pelo drama], empregando o presente particípio ativo de “*dráo*” [fazer, agir ou executar], evidenciando que substantivo e verbo nascem de uma mesma raiz. Drama, aqui, se refere ao modo da ação executada, e não ao nome do gênero dessa ação.

Observe-se o mesmo vocábulo (*drôntas*) designando duas coisas distintas. O trecho será mais bem compreendido ao se verificar que, em 1455b15, o filósofo usara a palavra “*drôntas*” também como sinônimo de tragédia em oposição à epopeia e, em 1453b32, volta a usar a expressão para referir a ação representada: “esse ato, com efeito, se efetua fora da ação do drama, mas pode acontecer na própria tragédia”. Enquanto que o vocábulo *dramatikos* [dramático] é empregado também para designar a *práxis*, o modo da ação, no contexto da epopeia, em 1459a19: “quanto à mimese narrativa e em verso, é evidente que se devem compor os enredos como nas tragédias: dramaticamente”. De modo que a flutuação semântica e lexical ao longo do escrito não situa uma especificidade nem cria um conceito: *drama* pode ser tanto o modo como a qualidade da ação cênica. Há uma ambiguidade de uso entre substantivo e advérbio, coisa que, com o passar do tempo, se tornará crucial quanto à determinação da substancialidade do fenômeno cênico.

Essa é a confusão na qual Guénoun se enreda, ao situar o que poderia ser aquele essencial “agir inter-humano” formulado por Hegel e Peter Szondi, quando atesta: “Essa ligação é de natureza lógica, e não corporal. O fio dramático, lugar de causa para um efeito, é uma linha de pensamento — não um adendo observável, visível, teatral no sentido óptico da palavra. E um lugar lógico não recorda os eventos materiais”.⁵² O mínimo a ser concluído de tal afirmativa é que o autor leu a *Poética* pelo crivo dos *Analíticos Primeiros* aristotélicos, uma vez que nenhuma relação lógica foi designada pelo Estagirita quanto à natureza da ação “desempenhada pelos homens que fazem

52 GUÉNOUN, Denis, cit., p. 82.

o drama”.⁵³ Em 1451b10, ele alude à verossimilhança e à necessidade como condições para que os fatos estruturados em cena detenham coerência; mas isso longe está de resultar de uma ação ontológica, mesmo se invocada a causalidade autoral como seu motor. De fato, o cartesianismo francês quer ser mais aristotélico que o mestre.

Nas origens, portanto, o termo *drama* deve ser tomado tão somente como o resultado da ação, ou seja, da *práxis*, quando fica claro, nos diversos contextos nos quais surge, que se trata do modo da ação ser apresentada (o modo dramático, em oposição aos modos lírico e épico), e não uma distinção categorial (o drama, quer como gênero ou nome de um gênero, espécime inexistente naquele contexto cultural). O que nos reenvia ao início deste texto, a propósito de Szondi: foram as reinterpretações pós-renascentistas de Aristóteles que promoveram a *Poética* à condição de texto normativo quanto à teoria dos gêneros, transformando o que era uma condição ondulatória da língua em uma substância *lógica* da forma, introduzindo a metafísica onde até então só havia física. *A teoria do drama moderno* encontrou, por esse viés, uma plataforma ontológica para empilhar suas teses.

Mais matizado, mais flexível, mas nem por isso menos cartesiano, Jean-Pierre Sarrazac tenta salvar o drama por meio de um projeto coletivo que agrega vários estudiosos organizados em torno da fábula, o que o vincula diretamente a Szondi: *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. No verbete drama absoluto, pode-se ler:

53 A relação entre verossimilhança e necessidade, a exigência de coerência encontrável na *Poética*, deriva da semelhança retórica entre os discursos, ao modo do silogismo, não podendo ser considerada uma condição para a ciência como nos *Analíticos*, que trabalham tendo como critério a *verdade*, e não o *verossímil*. Ademais, um lugar lógico que não recorda eventos materiais/corporais só pode designar, claramente, o pensamento abstrato, desligado de qualquer gesto ou contágio passional, como é sempre o caso da existência das personagens trágicas ou dramáticas.

o interesse da construção teórica do “drama absoluto” reside nas perspectivas de análise que ela abre. [...] Elaborada em meados dos anos 1950, a teoria szondiana visava em grande parte destacar o advento das dramaturgias épicas de Piscator e Brecht como principais “tentativas de solução” suscetíveis de responder à crise do drama. De maneira mais sutil, o conceito do drama absoluto pode apontar para uma hibridização do épico e do dramático, do individual e do coletivo, que as estéticas do século XX não cessaram de reinventar.⁵⁴

Em outras palavras, para o regressivo projeto de Sarrazac, a ação das vanguardas não existiu, o palco ilusionista permanece de pé e o teatro continua a ser o mesmo modo dramático, ainda que às voltas com infindáveis tentativas de reinvenção. Quanto à *mimesis*, todavia, dadas as avassaladoras constatações de sua derrocada, ele faz média, para não se desfazer da água e da criança:

podemos detectar duas direções importantes assumidas por essas formas e questionamentos no século XX: uma tende a emancipar a cena do real, ou afirmar sua autarquia, levando assim a ruptura do teatro com a mimese à sua consumação; a outra é construída sobre uma crise permanente da mimese e tenta encontrar os instrumentos de uma nova abordagem do real, infinitamente mais móvel e crítica.⁵⁵

Convocado a se decidir diante desse impasse, contudo — impasse à que toda crítica não pode fugir —, ele inventa um atalho que possa conduzi-lo a salvo pelo campo minado: a *representação*. Foi com esse termo que os tradutores Jean Lallot e Roselyne Dupont-Roc verteram

54 SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 74. Ver, igualmente, do mesmo autor, *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

55 SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, cit. p. 110. Porque “nova abordagem do real” são termos pouco alentadores, uma vez que Szondi, seu guia espiritual, já assim procedera meio século antes. Em que “móvel” e “crítica”, nesse contexto, soa tautologia.

mimesis na consagrada versão francesa da *Poética*, lançada em 1980, justificando que *imitação*, a literal transcrição da palavra original, era vocábulo alquebrado pelos maus tratos neoclássicos e carregado de eflúvios negativos desde as admoestações da crítica moderna, sentidos estes que não existiam na Antiguidade. Fazendo-se de cego a tal explicação, Sarrazac se aferra ao termo *representação* como algo inequivocamente aristotélico, se pensando autorizado a alinhar procedimentos como a estratégia do desvio, a colagem, a montagem, o fragmento, o metadrama, a parábola, a rapsódia, a coralidade, entre tantos mais, por ele buscados no arsenal dos novos procedimentos que tiveram origem no vanguardista *estranhamento*, tão somente como cabriolés da *mimesis* ou do real, para ele termos sinônimos.

Essa troca de lances e peças no tabuleiro do discurso autocentrado parece não ter fim. Mesmo Freud tendo advertido a todos que o real é uma ilusão, em si mesmo irrepresentável, e que o fetiche da mercadoria carregue sempre em anexo uma fantasmagoria, esta desvendada por Marx por intermédio de um cálculo econômico e político, a crítica insiste em fazer ouvidos moucos e olhos cegos a tudo isso que não passa de ideologia — ou *representação*. Ou *theoria* — para designá-la pelo seu platônico nome de batismo e, posteriormente, como crismada por Hegel.

O teatro vive por ondas, nas quais artistas, críticos e nomes de protagonistas surgem e desaparecem do circuito em acordo com a ganância e o fastio da plateia. Estamos vivendo uma incoercível guinada regressiva e conservadora em todo o mundo, em vários campos, o que faz a crítica cada vez mais se refugiar nas ambiguidades e nos entre lugares como modo de escapar aos petardos arremessados de todos os lados. Até quando durará o estrelato de Peter Szondi?

9

Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação

Adentrar a obra de Jacques Rancière — opaca, surpreendente, alegoricamente sustentada por raciocínios nunca lineares — é ver-se obrigado a refazer o zigue-zague de suas referências, seguir suas trilhas inusuais, deslizar sobre anáforas e perífrases.

Ele foi aluno e companheiro de Louis Althusser quando das primeiras incursões do *Seminário sobre O Capital*, cujo resultado mais notável foi o livro *Para ler O Capital*, lançado pelo mestre em 1965, um empreendimento que agregou, em torno da mesma mesa de trabalho, alguns jovens que logo alcançaram destaque na cena sociopolítica, tais como Étienne Balibar, Michel Pêcheux, Marta Harnecker, entre outros. Os efeitos do seminário, por meio de escritos e intervenções, causaram um pequeno terremoto entre as hostes da esquerda tradicional, especialmente o Partido Comunista Francês, adepto de renitentes posturas interpretativas

vinculadas a um marxismo-leninismo defasado e ortodoxo. Aqueles eram tempos em que o estruturalismo se tornava visível para a sociedade ampla, ganhando destaque na imprensa e nas polêmicas que engrossavam os suplementos culturais, simultâneas às revoltas e contestações que culminaram no Maio de 1968.

O primeiro livro de Rancière a merecer destaque foi *O filósofo e seus pobres*, 1983, uma costura de artigos que colocavam em foco várias noções relevantes, tais como: o que é massa, quem é a classe trabalhadora, o que é proletariado, o que é ideologia e conhecimento?, tornando-se, este último tópico, uma pedra angular dentro das preocupações que vão ocupá-lo ao longo dos anos. O contexto em que se dá o ato de conhecer, fundo indispensável para engendrar a consciência, será, ao lado da discussão sobre a democracia, uma das linhas de fuga de seu pensamento. Em *Os nomes da história*, 1992, sua primeira obra lançada no Brasil, voltou-se à crítica do historicismo e dos amplos vínculos manifestos entre as narrativas e a escrita da matéria histórica, em estreita sintonia com a genealogia preconizada por Michel Foucault. Outros nomes com quem sua obra vai dialogar são os de Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard e Jacques Lacan, embora, ao abordar assuntos assemelhados, sua visada seja sempre muito pessoal e inconfundível. Em *A noite dos proletários: Arquivos do sonho operário*, 1981, voltou-se para a literatura que circulava entre os pobres do século XIX, ali flagrando as conexões entre arte, imaginário, sonho político e utopias a se desenharem com a ação obreira. Em *Nas margens do político*, 1990, finalmente sintetizou todos os principais eixos de suas investigações, texto base de uma refinada revisão da filosofia e da política de todos os tempos. Com *O desentendimento* (1995), reorganizou muitas de suas ideias sobre a crise que ronda a democracia e suas íntimas conexões com a dimensão estética.

Desde os anos de 1990 vêm enfatizando temas concernentes à dimensão artística e, na seara das inter-relações entre estética, ética e política, publicou alguns volumes, entre os quais: *Políticas da escrita*, 1995; *A partilha do sensível*, 2000; *O inconsciente estético*, 2001; *O destino das imagens*, 2003; *O mal-estar na estética*, 2004; *O mestre ignorante*, 2004; *O espectador emancipado*, 2008; *O fio perdido*, 2014. Em 2011, reuniu diversos escritos sobre obras singulares ou enfoques estéticos específicos publicados sob o título *Aísthesis: cenas do regime estético da arte*, uma contrapartida ao clássico estudo *Mímesis*, de Erich Auerbach, finas análises nas quais seus pressupostos conceituais encontraram amplo espaço para circunvoluções.

Considerada uma espécie de autorreferência intelectual metafórica ou um metatexto de pedagogia, *O mestre ignorante* se imposta como aguda reflexão sobre o ato de aprender, seguindo os passos de um professor de retórica que, perseguido após seu envolvimento com a Revolução Francesa, refugiou-se nos Países Baixos, onde passou a recrutar alunos para sobreviver de seu ofício. Ocorre que uma dificuldade crucial então se anunciou: ele não sabia holandês nem seus discípulos o francês; dificuldade superada, afinal, com o recurso a uma edição bilíngue de *Telêmaco*, texto de Fénelon, ponte de ligação entre um e outros e que poderia ensejar o necessário diálogo entre as partes, possibilitando o mútuo aprendizado. O que temos é não apenas a aprendizagem de uma nova língua de lado a lado, mas, soberanamente, a necessidade de reaprender significados, de reconsiderar tudo o que se sabia à luz de uma busca de entendimento mais amplo, o que fará do antigo mestre um ignorante de volta às origens.

O ponto de partida foi tomado da vida de Joseph Jacotot e de diversos outros educadores que partilhavam um mesmo ideário derivado do

pensamento societário de Charles Fourier. Há na obra um evidente substrato político, inerente àquele imaginário crítico frente ao aprendizado e à desmontagem de um mito ligado à pedagogia, além dos vínculos urdidos em relação à ética e à estética. Tais liames nunca deixaram de ocupar Rancière.

A política

Embora a política surja em inúmeros escritos, e o pensamento sobre ela se constitua em vetor fundamental de seu labor intelectual, sua diversidade e seus sentidos plurais foram sintetizados com acuidade por Rancière em *Dez teses sobre a política*.¹ Vejamos como elas se enunciam.

A primeira delas é um aforismo: “a política não é o exercício do poder. A política deve ser definida por si mesma, como um modo de agir específico, que é levado a cabo por um sujeito que lhe é próprio e que depende de uma racionalidade que lhe é própria”.² Isolar tal qualidade constitutiva da política o faz retomar Aristóteles e surpreender, no Livro I da *Política*, o que ela institui: o comando dos iguais, sendo o cidadão aquele que toma parte tanto no ato de comandar quanto no de ser comandado. O *próprio*, assim, é *tomar parte*. Uma relação que acarreta, simultaneamente, em agir e padecer suas consequências: o sujeito político é resultado dessa dupla articulação.

1 RANCIÈRE, Jacques. “Dez teses sobre a política”. In: *Margens do político*. Lisboa: Editora KKYM, 2014, p. 137-154.

2 Idem, p. 137.

Por isso tal *status* é paradoxal, pois diz respeito a coisas contrárias, e somente com o rompimento dessa ambiguidade nasce a política, a desambiguação que envolve a *arkhé* (a origem, o princípio de poder)³. Segundo o assentado por Platão, *Leis*, livro III, 690e, existem quatro títulos legados pela tradição regulando aqueles que podem governar e aqueles que são governados: o poder dos pais sobre os filhos; dos velhos sobre os jovens; dos mestres sobre os escravos; dos nobres sobre os vilões. Um quinto título enfeixa tudo: os fortes sobre os fracos, creditando-se à natureza a origem desse poder. Mas uma sexta condição, a única verdadeiramente privilegiada por Platão, é definitiva: aqueles que sabem sobre os que não sabem, o que justifica, como exposto em *República*, o governo dos guardiões filósofos. Um sétimo título, contudo, ameaça todo o tempo essa pirâmide de comandos legada pela tradição: a sorte, a escolha dos deuses. Como se deve recordar, a democracia tinha, entre suas práticas, a escolha dos magistrados efetivada por sorteio.⁴ E tal escolha não implica em nenhum dos títulos binários anteriores, mas deriva da única condição excepcional ali implícita: a ausência de qualquer relação. Motivo pelo qual a democracia, no entendimento de Rancière, “é o começo sem começo, o comando do que não comanda. O que fica arruinado é o próprio da *arkhé*, a sua reduplicação, o que faz com que ela se preceda sempre a si mesma”.⁵

3 A palavra *arkhé* possui diversos sentidos, dependendo do contexto em que surge empregada. Assim, pode ser o começo, o princípio, o ponto de partida, a substância suprema ou subjacente, o princípio indemonstrável. Ver PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos*: um léxico histórico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

4 Em seu período de máximo desenvolvimento, após as reformas de Efialtes, a democracia contava com magistrados escolhidos por sorteio entre o conjunto da população: os bouleutas (integrantes da Boulé), os areopagitas (integrantes do Areópago), os heliastas (integrantes da Helieia) e os arcontes (integrantes do Arcontado). Por hábito antigo, o sorteio, a sorte, significava a escolha efetuada pelos deuses.

5 RANCIÈRE, J. “Dez teses sobre a política”, cit., p. 141.

Eis os motivos que tornam a democracia, menos que um sistema político, o próprio regime da política, a forma de relação entre os sujeitos políticos, a ruptura de todas as lógicas de distribuição das partes daqueles organizados em torno da *arkhé*. Essa é a “liberdade” que a democracia inventa e faz circular, a *diferença* entre ser comandante e ser comandado segundo a anterior lógica escalonada por Platão, o fundamento mesmo do *sujeito político*. Vale recordar, nesse sentido, que o termo “democracia” foi cunhado pelos seus opositores para desdenhar o avanço do *demos* dentro das assembleias, a possibilidade de tornar-se magistrado alguém que não possui nenhum título que lhe permita comandar. E que, também, antes de designar a *comunidade*, a *demo-cracia* designa mais especificamente os pobres — os que não contam, os que não possuem títulos, os que falam mesmo não devendo falar, que tomam parte naquilo de que deveriam estar afastados.

Chega-se, assim, a outro conceito trabalhado por Rancière em modo inovador: o povo. Se o povo (*demos*) só existe enquanto rompimento da lógica do poder (*arkhé*) — a lógica do começo e do comando —, ele é um suplemento de sentido, não a comunidade concreta aqui e ali, mas seu conceito, seu arco superlativo, historicamente efetivado quando Clístenes redistribuiu as tribos e impôs outro modo de contagem da população, ajuntando unidades formadas pelos moradores da cidade, do campo e do litoral. Tal novo arranjo foi um golpe mortal nos antigos privilégios que associavam poder e propriedade latifundiária, herança política longeva que sustentara, durante séculos, o domínio eupátrida.

O que a democracia identifica com o todo da comunidade é uma parte vazia, suplementar, que separa e ultrapassa a comunidade da simples soma das partes do corpo social. “Esta separação primeira funda a política enquanto ação de sujeitos suplementares que se inscrevem de modo excedentário em relação a toda e qualquer contagem das

partes da sociedade”⁶, sublinha o autor, para rebater certos sentidos contemporâneos que fazem equivaler o povo à massa ávida ou ao rebotalho ignorante. Tal *vazio*, grife-se, é de caráter estrutural. E impõe uma ambivalência que constitui seu mais vigoroso fundamento: de um lado, é o espaço da an-arquia (*an-arkhai*), a ausência de poder que deve caracterizar o espaço da política, e, de outro, a desincorporação do corpo duplo do rei — humano e divino —, de modo que a democracia começa com a morte do *rex*, a queda do simbólico para a insurgência de um social desincorporado e autônomo. A tentação de todas as tiranias e totalitarismos foi, e continua até hoje, tentar refazer imaginariamente esse corpo glorioso do povo, herdeiro daquela entidade para sempre desaparecida na figura de um rei-líder condutor, quando, em realidade, esse povo é o único detentor de seu próprio duplo corpo. A parte do deus — aquele título platônico do que não tem título — sublima tudo o que a política possui por “teológico”, fazendo-se presente, nas democracias liberais contemporâneas, como o contrato que sela e galvaniza o Estado, as constituições exaradas em nome de Deus e do soberano poder do povo.

A sexta tese de Rancière qualifica a política como um acidente: se a ordem natural das coisas indicava que aqueles que deveriam governar possuíam um dos dois títulos clássicos para o comando do poder — os descendentes de deuses ou homens superiores e os que detêm a propriedade das atividades econômicas —, a política, nessa direção, é aquilo que contraria aquela ordem natural. “Há política porquanto o povo não é a raça ou a população, porquanto os pobres não são a parte desfavorecida da população, os proletários o grupo dos trabalhadores das indústrias etc., mas sujeitos que inscrevem como suplemento de toda e qualquer contagem das partes da sociedade uma figura específica da conta dos

6 Idem, p. 144.

incontados ou da parte dos sem-parte”.⁷ Esse é o litígio da política, aquele que opõe as partes que contam votos e seus espaços comunitários. Há dois modos de fazer a conta: a primeira considera as partes plenas, os grupos designados pelo nascimento, pelas funções, pelos lugares e interesses que constituem o corpo social; a segunda conta uma parte “a mais”, a dos sem-parte. A primeira constitui a polícia, a segunda, a política.

A polícia pressupõe, mais propriamente, certa partilha do sensível, que conta somente o que lhe interessa contar, deixando de fora o que não é visível. O cálculo deve considerar o duplo estatuto da palavra: *distribuir e repartir*, implicando a primeira ideia em divisão e exclusão e, a segunda, o que resulta enquanto participação. A polícia é a partilha no primeiro modo, no qual não há lugar para o *vazio*, para o que “não se vê”, quando o povo é tomado não enquanto sujeito, mas, objetivamente, como aquele mero cliente da ação do Estado.⁸

7 Idem, p. 145.

8 Em um estudo já tornado um clássico do pensamento político contemporâneo, *O ódio à democracia*, Rancière analisa longamente as implicações das atuais denominadas democracias representativas. Ao se referir ao aparato técnico-burocrático que supervisiona sua estrutura, ele informa: “Essas regras não têm nada de extravagante e, no passado, muitos pensadores ou legisladores, pouco inclinados ao amor irrefletido pelo povo, examinaram-nas atentamente como meios para garantir o equilíbrio dos poderes, dissociar a representação da vontade geral da representação dos interesses particulares e evitar o que consideraram o pior dos governos: o governo dos que amam o poder e são hábeis em se assenhorear dele. Contudo, basta enumerá-los hoje para provocar riso. E com toda razão, pois o que chamamos de democracia é um funcionamento estatal e governamental que é o exato contrário: eleitos eternos, que acumulam ou alternam funções municipais, estaduais, legislativas ou ministeriais, e veem a população como o elo fundamental das representações dos interesses locais; governos que fazem eles mesmos as leis; representantes do povo maciçamente formados em certas escolas de administração; ministros ou assessores de ministros realocados em empresas públicas ou semipúblicas; partidos financiados por fraudes nos contratos públicos; empresários investindo uma quantidade colossal de dinheiro em busca de um mandato; donos de impérios midiáticos privados apoderando-se do império das mídias públicas por meio de suas funções públicas. Em resumo: apropriação da coisa pública por uma sólida aliança entre a oligarquia estatal e a econômica”. In: *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 93.

A polícia é o que “manda circular”, que dispersa qualquer ajuntamento popular de manifestantes, desinvestindo de sentido aquilo julgado “público”. Ou seja, ela é a face litigiosa da partilha do sensível, impedindo que aqueles que não contam instituem espaços, fazeres, nomeações e tragam à luz o que se acha invisível. Quando não se quer reconhecer alguém como um ser político, o primeiro passo é desqualificá-lo enquanto tal, enxotando-o para seu lugar de origem: o lar, a periferia, a taba, o quilombo — esses lugares de estatuto jurídico incerto —, de onde só se pode esperar gemidos e grunhidos, jamais um discurso político articulado, pois provém da cólera, da fome, do sofrimento, e nunca da razão que deve fundamentar a suposta *aísthesis* da *comunidade*. O fundamento da política, portanto, é o dissenso — o que não qualifica um mero confronto de interesses ou opiniões, mas uma clivagem relativa ao sensível. É a razão última, segundo Rancière, porque a política não se esgota em uma ação comunicacional, aquela que admite uma comunidade de discursos socialmente previstos, mas, resolutamente, a manifestação de outra lógica social, em que conceitos, sentidos e sentimentos obliterados ou desconsiderados insistem em se fazer vozes sensíveis presentes, vivas e ocupando espaços.

A “filosofia política” ao longo dos séculos constitui um continuado esforço para sufocar essa partilha do sensível original, como se lê na nona tese de Rancière, ocultando e desqualificando aquele último título platônico. Na era da sociedade de controle, quando a filosofia política reaparece, o faz enquanto racionalização das prerrogativas do Estado, ajuntando em um pensar pretensamente objetivo aquilo que, nos primórdios, nasceu separado e se instituiu em separado: a filosofia e a política. Hoje, ela opera para obter o consenso — lê-se na décima tese —, com vistas a anular o dissenso, a força imanente ao sensível, o reconhecimento dos sujeitos excedentários, operando a redução do povo às partes contáveis da população, seus interesses e aspirações. O consenso é a redução da política à polícia.

“A tese do fim da política resume-se em afirmar que o capitalismo, conduzido ao ponto culminante de sua lógica, conduz à perempção da política”⁹, triunfo final do Leviatã que reduz tudo à segmentação, ao setorial, ao compartimentado, desconsiderando que a política, exatamente, vive dessas contingências de erupção e dessa precariedade, que ela é uma prática inventiva, e não uma cartilha administrativa estatal de princípios.

Com base nesse rol de considerações, Jacques Rancière toma a política não só como um eixo de sua investigação intelectual, como, especialmente, organiza todas as suas demais ideias relativas à Estética, consubstanciando um pensamento que inova não apenas em seus pressupostos, como, igualmente, atravessa como flecha as diversas emanações da realidade.

A partilha do sensível

Como evocado, a natureza e as circunstâncias inerentes à sensibilidade não se mostram apartadas, para Rancière, da própria instauração da política, obrigando o pensamento investigar, em suas próprias bases, as condições que permitem a instância sensível aflorar. Para dar conta dessa malha de vínculos e planos, bem como apreender mais explicitamente as relações sociais e políticas subjacentes à sua partilha, é preciso retomar aqueles escritos fundacionais: a *República*, de Platão, e a *Política*, de Aristóteles, para ali se verificar como foi construído o *desentendimento*.¹⁰

9 Idem, p. 153.

10 RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

No primeiro, Platão idealizou a divisão da cidade ideal em três diferentes classes de indivíduos: os guardiões filósofos, os militares e os artífices, cabendo a cada qual não apenas papéis, desempenhos e funções na comunidade, como, em igual medida, espaços a serem ocupados. Logo após, surge anotado que as três classes se aparentam aos três elementos da alma: o apetitivo, o espiritual e o racional. O primeiro, correlacionado com os artífices, implica em sua parte mais baixa, aquela ligada à reprodução, à manutenção e à alimentação do organismo. Os militares, associados à parte espiritual, cumprem as ordens e zelam pelo bem-estar do corpo. Mas as ordens, propriamente ditas, são emanadas pela racionalidade, pelos guardiões filósofos que constituem a classe dirigente (*República*, livro III). Além das funções, cada classe dispõe de locais específicos a serem ocupados: artífices, camponeses e pescadores circunscritos aos seus locais de trabalho; militares e filósofos podendo percorrer livremente qualquer lugar.

Em seu texto, Aristóteles explicitou ainda mais as qualidades dessa divisão e ali surge em destaque que todo ser dotado de *logos* (a palavra, o discurso) faz parte da *polis*, mas nem todos podem desfrutar em comum dessa faculdade. Pois falar, fazer-se entender e compreender o que os outros falam, é uma capacidade privativa dos homens livres, sendo que escravos, artífices e mulheres podem entender o que é falado, mas não detêm o manejo do *logos*.¹¹ Arredonda-se, desse modo,

11 Manejo que, é preciso ficar claro, implica tanto no falar quanto no pensar. No *Sofista*, Platão tenta deslindar o que entende ser a diferença entre pensamento e discurso, afirmando: “um é o diálogo (*diálogos*) sem voz que a alma faz consigo mesma, e é por isso que o chamamos pensamento (*dianóia*), enquanto o outro corresponde ao fluxo da alma que sai pela boca juntamente com a voz”. PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Edipro, 2007, p. 238. Observar que não se trata de metáfora — um diálogo com voz e outro sem ela —, mas, efetivamente, uma outra coisa: o termo *dia-noia*, formado por homonímia a *dia-logos*, quer exprimir o pensar paralelo, a voz interior da alma, parelho ao *dia-noien*, a operação silenciosa de cálculo que a alma efetua quando interliga uma coisa à outra. Quando ela sai pela boca tornando-se palavra vocalizada, perde

no entendimento de Rancière, todo o regime de poder que determina e segrega não apenas os espaços, as tarefas e competências de cada classe social, como também suas capacidades associadas ao pensar e ao falar, distintas e segregadas. O *comum* conhece então divisões e condições, deixando de abarcar a comunidade:

Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter essa ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o *comum*.¹²

É por essa dobra, por ele percebida como um regime administrando a sensibilidade, que uma estética pode ser surpreendida nas entranhas da instituição política, *aísthesis* anterior às especificidades artísticas tal como consideradas ulteriormente, quando tomadas circunscritas ao campo da subjetividade, da inventividade e da criatividade humanas. Uma vez que aquela estética política define, antes, o recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do balbucio que isola

sua condição de *dia*, para assumir, em toda a plenitude, sua condição de *logos*. “Platão não afirma que o *logos*, interiorizando-se na alma, perde a voz. Afirma exatamente o contrário: é o *logos* insonoro da alma consigo mesma que, ao se exteriorizar, se vocaliza”, atesta CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2011, p. 63. O que autoriza o entendimento de que aqui temos uma “metafísica menor” em relação àquela “maior”, a *theoria*, a pura contemplação das essências, miragem que fundamenta todo o pensamento platônico. Há, portanto, um resquício da palavra circulando indene por entre o pensamento videocêntrico, que, em seus contínuos movimentos, tolda a metafísica de toda estabilidade e imobilidade que ela requer. Como prossegue a autora: “em sua perfeição, a metafísica não tem necessidade de um *logos* que procede ‘encadeando’ os nomes aos verbos, isto é, a um *logos* que liga e discorre enquanto o tempo transcorre” (p. 63).

12 RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005, p. 16 (grifo no original).

aquilo que está em jogo na política não comunal enquanto experiência da *polis*. Mas, se a representação das partes da comunidade foi tomada como um problema, ela também pode ser pensada enquanto *diferença*, ou seja, sob que condições pode ocorrer o representável.

A condenação platônica dos poetas efetivada na *República* adquire, com esse olhar, outra significação: não se trata somente de afastar da cidade aqueles que forjam fábulas imorais ou inverídicas, mas porque não é possível ficar fora da divisão dos espaços, como o faziam os poetas, uma vez que a questão da ficção é tomada, antes de mais nada, como uma questão de distribuição de lugares. Ora, a palavra poética (oral ou escrita) dificilmente pode ser controlada, pois é inviável saber aonde ela vai, a quem chega e como chega e — talvez este o fulcro do postulado platônico — que sentidos pode infundir sob tais interpretações sem controle. Algo análogo ocorre com o teatro, um espetáculo público e aberto que congrega toda a cidade, tornando impossível prever os sentidos que cada espectador vai ali perscrutar. É o motivo pelo qual, quer o teatro, quer a literatura — atividades dos poetas daqueles tempos — causam uma pane na divisão política proposta em *República*, pois alcançam a todos e não há como administrar essa partilha, os efeitos que pode propiciar e os corpos e posições afetados nos espaços da *polis*. A condenação dos poetas, segundo esse raciocínio, é antes política que estética, pois promoviam uma dupla subversão na ordem da cidade idealizada: se deslocavam por mais de um espaço e ocupações.¹³

13 Grifa Rancière: “ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça uma só coisa, aquela à qual sua ‘natureza’ o destina. Em certo sentido, isso diz tudo: a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer ‘outra’ coisa, fundada na ‘ausência de tempo’. Essa ‘impossibilidade’ faz parte da concepção incorporada da comunidade”. In: *A partilha do sensível*, cit., p. 64.

Ao contrapor outro paradigma a tais atividades artísticas desordenadas e desordenadoras, o autor de *República* invoca a boa forma dos coros lacedemônios, a coreografia nascida dos exercícios militares, quando toda a cidade cantava e dançava em conjunto, anterior à tomada da palavra pelos poetas e oradores. Tal coreia (de cunho aristocrático) opunha-se às formas democráticas do teatro e da poesia, mais próximas aos hábitos adquiridos com a prática das assembleias e afastadas das antigas instituições, por costume, mais controladas.

O que leva Rancière a rematar:

Platão destaca três maneiras a partir das quais práticas da palavra e do corpo propõem figuras de comunidade. Identifica a superfície dos signos mudos: superfícies que são, diz ele, como pinturas. E o espaço do movimento dos corpos, que se divide por sua vez em dois modelos antagônicos. De um lado, há o movimento dos simulacros da cena, oferecido às identificações do público. De outro, o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários.

A superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais.¹⁴

14 Idem, *ibidem*, p. 18 e 19.

O regime estético

As questões inerentes à sensibilidade não se mostram apartadas, para nosso autor, da própria instauração da política, devendo ser ela circunstanciada segundo as competências que demanda — quer no campo da produção de arte, quer no de sua fruição. Antes de pensar a arte, é indispensável pensar como e sob que condições é ela situada e produzida, o que faz deslizar a discussão para um estágio anterior ao nascimento da obra, bem como à própria instância conformadora da partilha das sensibilidades. O que fica em causa é a representação, nascida em grupos sociais distintos, novo objeto de interrogação sobre o que é coletivo, dentro da qual “essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha”.¹⁵ O vetor aponta direto para o alvo daquilo que pode ser coletivizado: o tido, o visto e o sentido por todos, e sob que condições emergem o *comum* e a *comunidade* nas sociedades ocidentais.¹⁶

15 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, cit., p. 15. Em outro lugar, Rancière fixou em modo mais decisivo seu entendimento sobre as correlações existentes entre um mito social (a igualdade) e a possível realidade comunitária dessa sociedade: “a comunidade dos iguais é sempre atualizável, embora com uma dupla condição. Em primeiro lugar, ela não é um fim a atingir, mas uma suposição que se apresenta desde o início e se reapresenta sem cessar. Toda a estratégia ou pedagogia da comunidade dos iguais não tem como impedi-la de cair no círculo da desrazão atuante, da desigualdade explicadora/explicada, que permanentemente se faz passar pelo curso lento dos futuros reconciliados. A segunda condição, totalmente similar à primeira, enuncia-se assim: a comunidade não poderia ganhar consistência sob a forma de instituição social. Ela depende do ato de sua verificação, que deve ser sempre reiniciado. Pode-se emancipar tantos indivíduos quantos se queira; nunca se emancipará uma sociedade. Se a igualdade é a lei da comunidade, a sociedade, por seu turno, pertence à desigualdade”. Ver *Margens do político*. Lisboa: Editora KKYM, 2014, p. 98.

16 Embora se constitua em noção central atravessando toda sua reflexão, o autor não especifica, claramente, o que entende por “sensível” ou “sensibilidade”. Onde se

O que leva Rancière a verificar, sob esse viés, as difrações resultantes entre um regime regulado pela representação e outro pelo pensamento estético. O primeiro possui sua matriz fincada nos procedimentos miméticos que, desde os gregos, organizaram a representação com base em quatro eixos: a nucleação da ficção, a geração ou disposição de um gênero que limita e organiza os recursos expressivos e métricos (em que o horaciano *ut pictura poesis* preside suas emanações), a observação do decoro que deve presidir as conveniências e ajustar os comportamentos pactuados e, por último, a atualidade, a primazia da palavra aqui e agora e sua performatividade dirigida à plateia. No período do Classicismo, a poética encontrava-se normatizada pela retórica, e os quatro eixos elencados constituíram interpretações ajustadas ao longo dos tempos sobre suas principais figuras: a *inventio*, a *dispositio*, o *decorum* e a *elocutio*. Efetivamente, de Platão a Batteux, de Castelvetro a Voltaire, o regime da representação guiara-se pela dicotômica teoria do reflexo, fazendo da oposição corpo/alma um duplo de todas as demais deflexões que albergou.

O regime estético, sob enfoque diverso, vai opor à retórica outro programa de entendimento, invertendo, na maior parte das vezes, aquelas disposições. O que era ficção e vivia o estatuto da separação ontológica, marcado, sobretudo, pela não contaminação entre os mundos, é subsumido pelo pensamento e pela linguagem, esse território ambíguo e enovelado sobre si mesmo que vela e desvela na mesma proporção daquilo que é e não é. Os antigos gêneros

aproxima desse esclarecimento, o sensível surge “dentro de uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não apenas entre a aparência e a realidade como, também, entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade”. In: RANCIÈRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011, p. 43.

estilísticos (épico, lírico e dramático) são turvados ou mesclados, e a poesia e o romance, máximas expressões vocabulares que dominaram o século XIX, vão se espriar em uma grade de formatos quase impossíveis de serem classificados, segundo a imaginação de autores mais propensos às peripécias de suas criaturas que ao decoro e à moralidade que a anterior retórica restringia e moldava. A escritura tornar-se-á o novo platô da palavra — assim como para as demais expressividades artísticas, notavelmente a música, a pintura e o teatro, artes que a ela devem a motivação e a imaginação, mas que se tornam independentes entre si. O ato, o gesto, a atitude das criaturas ficcionais presidirá seus destinos, em estreita correlação com seus autores, quase sempre decalques de vidas errantes reais e metafóricas deambulando de cidade em cidade, de estalagem em estalagem, sofrendo os percalços de guerras, viagens e revoluções que — como faz Stendhal com o herói de *O Vermelho e o Negro* — agarraram Shakespeare com uma das mãos e Racine com a outra, luminares que adquirem para o Romantismo o *status* de gênios.

Mas o regime estético, além de sublevar aqueles expedientes retóricos, toma a metáfora como impulso maior, deslocando a retórica *perspicuitas* ou inventividade para uma gleba até então pouco lavrada, adubada pelo desejo e pela paixão, pela hibridez e pelo transbordamento, adernando também, em seu período final, para o gótico e o soturno, o perverso e o desviante, deixando explícito que a imaginação é um produto corporal movido pela vontade e pela autoconsciência.

No cume do século XVIII, uma assemelhada dicotomia fundacional relativa ao dissenso antes verificado na Grécia Clássica volta a se instalar por ocasião da Revolução Francesa: não apenas os três estados foram igualados em suas condições de cidadãos, como também foi

desfeita a distinção entre os que governavam em nome de Deus e os governados em nome do rei, em benefício de uma assembleia geral que franqueou a palavra a todos em igual proporção, tanto aos homens de sentidos grosseiros quanto aos de sentidos refinados, os de inteligência ativa e os de sensibilidades passivas. O fundamento ontológico para essa universalização da sensibilidade decorre da analítica do belo como proposta por Kant, para quem o gosto foi estabelecido como mediador de um novo sentimento de humanidade, por meio de uma igualdade que não mais distinguia o refinamento das classes superiores em detrimento da simplória apreciação dos incultos. Não durou muito, entretantes, essa condição *em comum*, desfeita após a instalação do Terror e a reação termidoriana. Tal é, em seu centro, o dissenso romântico como surpreendido por Rancière que, frise-se, não se coaduna tampouco com a igualdade e a liberdade como figuram na declaração dos direitos do homem e do cidadão.

Vale a pena lembrar que também Rousseau se utilizara do argumento platônico para justificar sua condenação ao teatro e sua adesão à festa — popular e comunitária — na cidade de Genebra, tal como relata em sua *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*. Um passo significativo para o entendimento que o pré-romantismo, já nos alvares do século XIX, irá explorar em defesa do teatro enquanto instituição pedagógica e ideológica unificadora da comunidade nacional.

O regime estético clama não apenas por uma nova sensibilidade, como também, acima de tudo, por um novo *sensorium*¹⁷, não hierárquico e não regulado, obtido à custa dos impulsos libertos propiciados

17 O centro das sensações, notadamente a região do cérebro que seleciona e combina as impressões neurológicas transmitidas aos centros sensoriais específicos.

pelo jogo e adubados pela imaginação.¹⁸ Para ser sintético: atirado à deriva do desejo, aberto à multiplicidade de acepções e exposto às paixões vividas na intensidade incandescente das ações que movem os homens que permanecem fiéis a seus desígnios.

A partilha do sensível, como pensada segundo o regime estético, é menos uma incursão sobre a fenomenologia da arte e mais um exame político de sua distribuição, abrindo provocativos argumentos para se pensar o papel e a função que ela adquire para as sociedades. Pensar a estética com base no público, no comum, no espectador, ou mais amplamente fundando-se nos resultados de sua fruição, é trabalhar para solapar as clausuras, os pontos cegos e contrassentidos que, não raro, ainda revestem as consabidas cogitações estéticas. Agora, a arte apenas é — emanção de uma sensibilidade à espera de um regime de interpretação, objeto autônomo que nada representa além de si mesma, mas que tudo toca e atinge, demandando o *status* que lhe é imanente.

Seguindo essa diretiva, o filósofo reavalia movimentos artísticos de vários períodos e modos de confecção de arte, como o Arts and Crafts do fim do século XIX ou a Bauhaus dos anos de 1920, momentos em que a chamada arte aplicada derrubou barreiras entre as belas e as demais artes — e um intenso debate obrigou a uma reavaliação das concepções academicistas ainda impregnadas com o selo da poética tradicional e a nova realidade aberta com a industrialização, solapando-as. As ideias de Morris e Ruskin, por exemplo, contribuíram sobremaneira para auxiliar Walter Benjamin a pensar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica, obrigando os teóricos posteriores a torcer significados e incorporar novos desígnios para circunscrever aqueles domínios.

18 Ver, no próximo capítulo, uma explicitação quanto à natureza e às implicações desse jogo.

Tal descolamento tornar-se-á ainda mais perceptível com o advento da estética modernista, marcada por paradigmas bastante subjetivados como a miragem proustiana do livro calculado; a ideia mallarmeana do poema do espectador-poeta; a prática surrealista da obra exprimindo o inconsciente; atingindo até mesmo a ideia bressoniana de cinema como pensamento extraído dos corpos de seus modelos — todos eles exemplos de crise que, segundo Rancière, ilustram o estado atual das artes, crivado por aguda perda de historicidade. Tais disrupções e deflexões fizeram emergir outros platôs a serem pensados: os liames entre a arte e a *vita activa*, ou, dito de outro modo, as clivagens possíveis entre a arte, o teatro e a resistência.

A resistência

A noção de resistência não é nova, se fazendo notar desde os arroubos do *Sturm und Drang* até as escaramuças que acompanharam a Revolução Francesa e seus desdobramentos; apoiou as empresas que instituíram o realismo e vibrou na pena de Nietzsche; deu lastro aos naturalistas e tornou-se aguerrida nos primórdios da Revolução Russa, na República de Weimar, nas lutas antifranquista e antinazista, alimentando um sem número de integrantes ligados às vanguardas modernistas do começo do século XX. Resistência quanto aos padrões que se apresentaram, em cada quadrante e momento, como limites ou obstáculos: os ideais neoclássicos, a moral burguesa, o positivismo, o domínio das elites, o academicismo, as normas do mercado de arte, a avalanche de imagens da cultura de massas, até atingir, mais recentemente, as mídias e as estruturas financeiras, pedagógicas e culturais que sustentam a sociedade de controle e o capitalismo globalizado.

Mas de que resistência se fala? Existem ao menos duas posturas consagradas, aquela adventícia da própria arte e aquela implantada pelos artistas com ela envolvidos. Em um caso, em função do que é entendido como arte desde a analítica kantiana do belo, quando ocorre o deslocamento do sensível para fora do conceito e a submissão das afecções à busca de um *bem* de qualquer ordem, em função da intervenção do desejo; em outro, quando os artistas, porque guiados pela vetorização possível a esse desejo, passam a se orientar *contra* uma dada ordem de coisas, projetando nesse *bem* um conteúdo ideológico ou utópico, longe do utilitarismo e das relações de compra e venda: é quando resulta um *dissenso* em relação aos perceptos. Dissenso é o conflito entre o senso e o sentido (em francês, o mesmo termo *sens*), o que faz irromper a desconexão anfibológica dos discursos. Assim,

a experiência estética é a experiência de um sensível duplamente desconectado: desconectado com relação à lei do entendimento que submeteu a percepção sensível às suas categorias e com relação à lei do desejo que submete nossas afecções à busca de um bem. A forma apreendida pelo julgamento estético não é nem a de um objeto do conhecimento nem a de um objeto do desejo. É esse nem... nem..., que define a experiência do belo como experiência de uma resistência. O belo é o que resiste, ao mesmo tempo, à determinação conceitual e à atração dos bens consumíveis.¹⁹

Se houvera um acordo em torno da *poíesis*, até meados do século XVIII, inaugurado com a postura aristotélica de coisa comum entre uma natureza produtora e outra receptora — a *aísthesis* —, conformando aquilo que se consagrou jungir como inerente à *natureza humana*, com a analítica kantiana isso desmoronou: “se o belo é sem conceito

19 RANCIÈRE, Jacques. “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze: arte resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 126-140.

e se toda arte é a operação de ideias que transformam uma matéria, segue-se que o belo e a arte estão em uma relação de disjunção. Os fins que a arte se propõe estão em contradição com a finalidade sem fim que caracteriza a experiência do belo”.²⁰ Foi dado o passo, assim, para que nascesse o idealismo do *gênio* que o *Sturm und Drang* imortalizará enquanto ideal para o artista criador e que a pena de Hegel consagrará como ápice para o Espírito:

a obra de arte é uma inscrição material de uma diferença para consigo mesma do pensamento: começa pela vibração sublime do pensamento que busca inutilmente sua morada nas pedras da pirâmide, continua no enlace clássico da matéria e de um pensamento que só consegue se realizar nela ao preço da sua própria fraqueza: a religião grega sendo desprovida de interioridade pode, com efeito, exprimir-se idealmente na perfeição da estátua de um deus; enfim, a obra é a linha de fuga da flecha gótica que se estende na direção de um céu inacessível e anuncia, assim, o fim em que, o pensamento alcançando enfim sua morada, a arte terá cessado de ser um lugar do pensamento.²¹

Há aqui um jogo paradoxal entre o poder da cognição sensível e o da significação da obra de arte, quando pensado, nessa perspectiva idealista, como um “espírito do povo”, aquele outro que possibilitou a Hegel ver a estátua grega como resultado estético quando ela teria sido, em realidade, em seu tempo, tão somente um símbolo de devoção ritual, uma instância do sagrado. Não por outra razão também Apolo e Dioniso encarnarão, sob os auspícios de Nietzsche, os mais claros opostos daquele anterior dissenso. Não foi Hegel quem instituiu esse “povo” à sua condição comunitária, uma vez que em sua miragem cônica o Estado o organiza e o mantém escalonado em classes. Mas sim Schiller, ao operar a decisiva leitura política

20 Idem, *ibidem*, p. 131.

21 Idem, *ibidem*, p. 131-132.

daquela ruptura, na esteira dos alvoroços que tendiam ao comum nos tempos iniciais da Revolução Francesa: ao enfatizar o livre jogo estético propiciado pela arte e pela universalidade do juízo de gosto, definiu ele uma liberdade e uma igualdade sem precedentes. Postulou uma “nova arte de viver”, romântica, revolucionária e igualitária, em oposição àquela clássica, nobiliárquica e segregada, augurando uma nova humanidade por vir, uma nova comunidade possível entre sensibilidades *em comum* — cujos (co)respondentes dialógicos de sentido repousavam sobre uma paritária e simétrica *educação estética*.

Para muitos artistas isso possibilitou instituir, desde então, as bases programáticas para assentarem uma função social para a arte, bem como um programa de ação individual e coletiva que passou a orientar, desde os primórdios da modernidade, seus percursos e deslocamentos artísticos. Na esteira daquele “povo livre” schilleriano, já não havia mais divórcio quanto às experiências sensíveis em circulação comunitária, advindas fossem elas da política, da arte ou da religião: o que a arte prometia era um futuro no qual não mais estaria apartada das instâncias socioculturais e de crença: “a ‘resistência’ da arte promete um povo na medida em que promete sua própria abolição, a abolição da distância ou da inumanidade na arte”, sublinha Rancière, para rematar: “da Revolução Francesa à Revolução Soviética, a revolução estética significou essa auto realização e essa auto supressão da arte na construção de uma nova vida, na qual a arte, a política, a economia ou a cultura se fundiram em uma mesma e única forma de vida coletiva”.²²

22 Idem, *ibidem*, p. 135.

À direita ou à esquerda, os resultados dessa resistência mostraram-se, contudo, melancólicos, ao se observar o triunfo da burocracia e da disciplina stalinista sobre artistas que almejavam construir novos estilos e novas experiências de vida (caso soviético) ou foram esmagados pelo poderio econômico e pela ditadura do mercado, nas sociedades burocrático-burguesas capitalistas, que lhes facultou tão somente a estetização da vida e da mercadoria. A alternativa encontrada pela resistência, desde então, deslocou-se para as frestas, para as ranhuras do sistema, aqueles nichos enredados com o comum que possam permitir articulações de outra ordem.

Articulações essas, no caso do teatro, bastante assemelhadas àquelas que levaram Hans-Thies Lehmann, o teórico do teatro pós-dramático, a assinalar, no prefácio à *Escritura política do texto teatral*, a interlocução que efetivou com alguns pensadores franceses debruçados sobre essa seara, entre eles Jacques Rancière. *O desentendimento* ajudou Lehmann a pensar um novo teatro político e, no prefácio à sua obra, aludir:

No entendimento do autor, a escritura política não significa de imediato o mesmo que pensá-la. O político parece, para dar apenas um exemplo dessa diferença, exigir uma forma de pensar que não pode ser considerada radicalmente ligada ao material de uma linguagem no sentido da mudança teórico-linguística das ciências. Aprofundar-se sobre o material de uma linguagem própria, podendo tratar-se até de várias linguagens em uma só, deve buscar ultrapassar o pensamento político, se não se quiser reprimir o fato de que o político só pode ser pensado como o espaço de muitos (pessoas, grupos, “pluralidades”, classes, coletivos, línguas, “culturas”), que se juntam em determinados motivos do agir e do pensar, mas de forma não idêntica.²³

23 LEHMANN, Hans-Thies. “Prefácio”. In: *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. XXII.

Tal conclusão deve a nosso filósofo seu núcleo conceitual enquanto formulação. A disputa entre o sentido e os sentidos (*sens*) é alçada a primeiro plano, dando relevo à desigual partilha do sensível verificada hoje na cena, à falta de consenso entre os planos sociais e suas articulações de discursos. Sobretudo e principalmente ao não diferenciarem o político da política. Nos últimos anos, ao voltar-se para o teatro — com destaque para *O espectador emancipado* —, nosso filósofo aglutinará e redimensionará novamente muito de seus pressupostos antes examinados, especialmente em *O mestre ignorante* e em *O desentendimento*. Tomando a língua, a palavra — base sobre a qual se constroem os roteiros, os textos e as ações que instituem a cena — é ela reinvestida de novas potências.

Após examinar certas particularidades que delimitam a cena teatral no Ocidente, volta-se ele ao papel do espectador, habitualmente tomado como passivo ou inerte diante das imagens e dos simulacros que habitam os palcos. Foram muitas as iniciativas de homens e mulheres de teatro que almejavam abolir essa suposta passividade, havendo mesmo os que decretaram eliminar o espectador, integrando-o à cena, como nas ações situacionistas (um jogo coletivo de acontecimentos) ou no teatro fórum (instrumentalizados para representarem). Sobre tais propostas, postula o filósofo:

Nós não precisamos transformar espectadores em atores. Nós precisamos é reconhecer que cada espectador já é um ator em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história. Não precisamos transformar o ignorante em instruído ou, por mera vontade de subverter coisas, fazer do aluno ou da pessoa ignorante o mestre de seus mestres.²⁴

24 RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique, 2008, p. 23.

A emancipação, ao contrário — um inédito percurso para o ignorante e um outro exercício para aqueles que articulam a ressignificação política do presente —, requer outros enquadramentos, quer os que cercam a sociedade, quer os que cercam a cena. Nela, os atores devem desublimar seus corpos, voltando a partilhar o que existe em comum na assembleia que o enfrentamento sala/cena institui e apresenta, promovendo uma horizontalidade de interlocução. Ou seja,

o teatro deveria questionar o privilégio da presença viva e trazer o palco novamente para um nível de igualdade com o ato de contar uma história ou de escrever e ler um livro. Ele deveria ser a instituição de um novo estágio de igualdade, onde os diferentes tipos de espetáculo se traduziriam uns nos outros. Em todos estes espetáculos, na verdade, a questão deveria ser ligar o que uma pessoa sabe com o que ela não sabe; deveria se tratar, ao mesmo tempo, de atores que apresentam suas habilidades e espectadores que estão tentando encontrar o que aquelas habilidades poderiam produzir em um novo contexto, entre pessoas desconhecidas. (...) Ele demanda espectadores que são interpretadores ativos, que oferecem suas próprias traduções, que se apropriam da história para eles mesmos e que, finalmente, fazem a sua própria história a partir daquela. Uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores.²⁵

Se a política é um dissenso, sua prática implica em romper as cesuras que apartam os corpos, segregam os grupos, distanciam quem vê, quem ouve ou está lá ou aqui, desfazendo as barreiras de poder que

25 Idem, *ibidem*, p. 23. Talvez seja interessante notar, nesse passo, um contraponto à ideia de Deleuze sobre a tomada de consciência como “um dever no qual a pessoa se engaja”, em que o teatro age “operando alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto”. DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos e O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010, p. 64.

obstaculizam a emergência do comum.²⁶ Solapar distâncias, colocar a sensibilidade em circulação, romper hierarquias de estratificação social e de poder são alguns dos paradigmas que uma arte que se tome por política não pode deixar de considerar.

O inconsciente estético

Ao invocar o inconsciente, Rancière não intenta retomar Freud e suas especulações sobre obras de arte, menos ainda promover uma leitura psicanalítica do fundador da disciplina segundo os textos legados — mas, antes, perguntar “a que servem de prova e o que lhes permite servir de prova”. A questão está assim colocada: “parece haver sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser anódino”, uma vez que “tais materiais constituem testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante”.²⁷

É com essa visada que Rancière inaugura seu discurso, advertindo para a existência, naquela virada entre os séculos XIX e XX, de certa apreensão da questão do inconsciente quer na cultura, quer nas atividades de pensamento então em curso. Por outro lado, justifica sua própria definição do que seja a estética, não como disciplina ou ciência que se ocupa com a arte, mas como modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e procura dizer em que elas consistem enquanto coisas de pensamento.

26 Ver, no próximo capítulo, outros desdobramentos dessas implicações.

27 RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 10.

Após verificar as circunvoluções do mito de Édipo, desde que emergira na Grécia Antiga e sofrera acidentadas reviravoltas ao longo dos séculos XVII e XVIII, nosso autor aporta ao fim do século XIX para esclarecer que, por trás da eclosão da psicanálise, estão nomes como o jovem Nietzsche e Schopenhauer, bem como Zola e Maupassant, Ibsen e Strindberg, artistas que já haviam evidenciado, no plano estético, sintomas do inconsciente sob a pele de suas criaturas, adensando figuras com o selo do encoberto e do inefável: “a revolução silenciosa denominada estética abre espaço para a elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita”.²⁸

Na pena daqueles autores, a palavra surge como sintoma: vela e desvela, fala e se cala, dá à luz e esconde. E dois arquétipos resumem com acuidade tal desígnio da palavra opaca: o mineralogista e o antiquário. O primeiro é encarnado por Novalis, em cuja poesia tudo é rastro, vestígio ou fóssil, reverberações de uma natureza que apenas aparentemente é muda e morta; o segundo, por Balzac, em *A pele de onagro*, em que um antiquário faz a vez de emblema, ao registrar o extensivo trabalho de anotar e classificar itens e observar o acúmulo propiciado pelo consumo; bem como Cuvier, o poeta naturalista que reconstitui populações animais por meio de ossos, florestas e fósseis.

O que tais manifestações estéticas desnudam? Que não existe o insignificante, que os detalhes prosaicos, grandemente desprezados nas generalizações totalizantes, são signos de uma história, ao contrário da apreensão positivista dominante, que emerge por intermédio das grandes narrativas. Mas qual é o preço pela operação? Como fazer o banal entregar seu segredo, o vestígio fazer vislumbrar o corpo ou o fóssil verbalizar sua pretérita carnalidade? Recorrendo à invocação de

28 Idem, *ibidem*, p. 33.

mitos, fetiches ou fantasmas. “A casa ou o esgoto falam, trazem consigo rastros do verdadeiro, como farão o sonho e o ato falho — mas também a mercadoria marxiana —, desde que sejam primeiro transformados em elementos de uma mitologia ou de uma fantasmagoria”.²⁹

Isso coloca outras e mais complexas tarefas para o cartógrafo dessa produção artística, que deverá travestir-se de médico, sabendo decifrar sintomas, explorar anamneses, localizar doenças no âmago dessa sociedade que se quer sã e plena: perquirir a vontade — ou, mais propriamente, desvelar o desejo — que a impulsiona, a impele, a conduz a ser como é. Com base nessas diretivas, toda a história da arte pode ser revisitada e reavaliada, e, em seu escrito, Rancière aduz diversos momentos do passado para destacar onde estão os pontos-cegos. Dos sumérios à pós-modernidade, a arqueologia torna-se infundável; e, nesse caso, é o mesmo Freud quem pode socorrer metodologicamente tal investigação. Considerando dois postulados, retirados das diversas obras que consagrou a artistas e obras. O primeiro, quando considera poetas e romancistas preciosos aliados quanto à fixação do mundo psíquico das criaturas, pois sabem coisas que os cientistas (positivistas) ignoram. E o segundo, quando se aproxima de figuras por ele escolhidas, com relevo para duas poderosas encarnações: Michelangelo e Leonardo da Vinci, e dois fantasmas cheios de ressonâncias: Édipo e Hamlet.

Ao precisar tais malhas de relações, Rancière adverte que seu principal interesse “não é estabelecer uma etiologia sexual dos fenômenos da arte. É intervir na ideia do pensamento inconsciente que normatiza as produções do regime estético da arte, é pôr ordem na maneira como a arte e o pensamento da arte jogam com as relações do saber e do

29 Idem, *ibidem*, p. 38.

não-saber, do sentido e do sem-sentido, do *logos* e do *pathos*, do real e do fantástico”.³⁰ Para que tal visada se efetue, é preciso abandonar os problemas de “forma” das obras artísticas, para ocupar-se de seus “conteúdos” — suas intenções e expressividades manifestas e, ao mesmo tempo, ficar alerta para as ambiguidades inerentes às “fantasias” da mente.

No primeiro caso, porque Freud tendeu a recalcar a biografização da ficção, ao atribuir muito desses conteúdos às vidas de seus autores. Mas há outro viés para esse percurso, mais complexo, sutil e perspicaz: aquele que identifica os detalhes — mais propriamente os detalhes insignificantes. As marcas, as pegadas, os rastros, uma cor particularmente usada em modo reiterado, a direção do pincel, os efeitos de luz, o arranjo dos corpos ou a disposição dos objetos — uma miríade de pequenos enclaves ou manias que constituem, em última análise, as escolhas e preferências íntimas do criador. Para aqueles que almejam empregar mais amplamente o procedimento, é possível averiguar *Mitos, emblemas e sinais*, de Carlo Ginzburg, no qual o historiador italiano esmiúça o que chamou de “método Morelli”, a reconstituição de um processo indiciário acumulando rastros ou sinais. Ou obras de Didi-Huberman, nas quais este estudioso vale-se dos pequenos desvãos para reconstituir todo um discurso antes não percebido na história da arte — que, segundo ele, não é o discurso de uma biografia singular, mas uma oposição entre uma ordem figural e outra figurativa, entre um regime que é visual em relação a outro que é visível.

Em sua leitura do *Moisés*, de Michelangelo, Freud conclui que a escultura representa não o momento de fúria da personagem prestes a atirar as tábuas da lei contra a turba alvoroçada de idólatras (tal

30 Idem, *ibidem*, p. 51.

como flagra o relato bíblico que lhe serviu de tema), mas, mais precisamente, o instante de uma contenção, no qual Moisés domina a cólera e age racionalmente. Viés assemelhado pode ser flagrado no *Laocoonte*, de Winckelmann, no qual uma serenidade clássica convive com a dolorosa torção do corpo.

Na vereda do inconsciente freudiano, foram muitos os analistas que, com esse percurso, refizeram seus itinerários primitivos e os redimensionaram, à luz quer da admissão das particularidades da arte e seu inerente estatuto de forma instituída contraposta a um conteúdo, quer da reinterpretação dos rastros nela depositados. Estamos, no momento atual, diante do *aístheton* — o sensível —, aquilo que afeta não apenas a alma nua, como também a potência do Outro, abrindo caminho para uma oportuna reavaliação da noção de presença. Dimensão esta que, para as manifestações cênicas e performáticas, significa sempre um entrelaçamento entre soma e psique, carne e espírito, *logos* e *pathos*.

Em um mundo saturado de sentidos como o nosso, o retorno da presença é a promessa de que continuamos a desejar, nas dobras da malha e na instância da letra, uns restos de carne e de alma, de vida e de sensações em um além do já dito e já sabido.

Partilha do sensível, nova aprendizagem, volta ao comum, experiência horizontal e compartilhada, dissenso artístico, inconsciente estético, política da escrita, o destino das imagens — são alguns dos temas sobre os quais Jacques Rancière dedicou-se ao longo de sua vida e sua obra, entrelaçando fios que costuram o social e o cultural, o ético e o estético, o político e o humano. Ao voltar-se para a arte, para a instituição artística e seus primórdios ontológicos, ele busca reinventar aquilo que as dignifica e as torna essenciais, ainda hoje, agora.

10

A cena e o espectador em jogo

Lançada em 1988, uma obra de Bernard Dort serviu como farol e oráculo para o teatro que emergiu na década seguinte: *A representação emancipada*. O teórico e crítico francês nela desenvolveu vigorosos raciocínios analíticos que apontavam alguns inéditos rumos tomados pela cena ocidental, destacando, especialmente, os novos avatares que passaram a reger a própria noção de teatro. Vinte anos depois, surge *O espectador emancipado*, texto de Jacques Rancière dedicado ao exame das atuais condições propostas à recepção dos espetáculos.

Entre os dois escritos, inúmeros liames estruturais podem ser surpreendidos, embora Rancière não se reporte à obra de Dort para estabelecer suas considerações. Uma primeira observação desperta interesse: os dois títulos se valem da expressão “emancipação”, e, certamente, não se trata de coincidência ou espelhamento. O conceito de emancipação

íntegra, primariamente, o vocabulário político, referindo o regime que une — ou desune — uma metrópole e uma colônia, marcando aquele instante ou processo em que a segunda, além de promover sua independência política em relação à primeira, promove uma disrupção enquanto identidade e paradigmas estruturais, ou seja, passa a ser outra coisa em relação à metrópole. A emancipação envolve os padrões intelectuais e de autorreferência, evidenciando o teor do corte epistemológico efetivado. As duas obras, portanto, querem se posicionar na dupla condição de abordagens estéticas segundo um olhar político; ou, conforme outro entendimento, não desvincular as duas instâncias nas quais a cena teatral ocorre, dada sua arraigada aderência à vida social.

Como circunscrever, entretentes, o alcance dessa emancipação? Em *O inconsciente estético*, Rancière havia flagrado como a arte, em sua trajetória, promovera uma ruptura entre o pensado e o não pensado, entre o falado e o escrito. O grande paradigma que sustenta o primeiro estatuto da palavra é o *logos* grego, articulação transparente entre quem fala e o que fala. Na representação clássica, não havia intervalo entre uma coisa e outra: o *logos* era, a um só tempo, verdade enunciada e asseveração de conduta por parte de quem o articulava, criando um vínculo indissolúvel entre os dois regimes. Como adverte o autor, “essa ‘palavra viva’ é identificada à grande palavra que se faz ato: a palavra viva do orador que perturba e persuade, edifica e arrebatava as almas e os corpos. É também, concebida sobre seu modelo, a palavra do herói trágico que vai até o fim de suas vontades e paixões”.¹

Com a autonomia da arte, a palavra perdeu aquela transparência, dificultando sejam estabelecidos os limites entre o pensado e não

1 RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 34.

pensado, uma vez que agora se cala e se enovela. Escapando aos paradigmas hegemônicos, subvertendo o *logos*, ela torna-se opaca, resistente e dura, remetendo mais ao corpo que à inteligência: “a escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o ‘tudo fala’ de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil”.²

Nessa renovada paisagem de fenômenos socioestéticos, o artista tem seu registro alterado, deixando para trás a imagem clássica da conciliação, para aproximar-se da imagem moderna do expedicionário, do investigador, do catalogador. Se o mundo é uma extensa malha, o artista nele perquire possíveis caminhos e veredas, nem sempre alcançando o umbral de saída. Assim, segundo nos alerta Rancière,

o artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa.³

A cena teatral dos anos de 1980 costuma ser tomada como aquela aberta ao delírio imaginário dos grandes encenadores, que operaram um progressivo descolamento entre texto e imagem. Dort salienta como, ao longo do tempo, esse percurso veio sendo adubado pelo veloz desenvolvimento da encenação, de Wagner a Craig, ganhando nas primeiras décadas do século XX suas mais sólidas ferramentas de desenvolvimento, com os trabalhos de Antoine, Stanislávski, Meyerhold, Fuchs, Reinhardt, entre outros. De modo que, no auge

2 Idem, *ibidem*, p. 35.

3 Idem, *ibidem*, p. 36.

daquele movimento, a cena poderia ser tomada como o labirinto evocado por Rancière, um laboratório de investigação e um território para confrontos e disputas. Para Dort,

A representação foi sustentada por um conjunto, pensada como um sistema de signos (ou a reunião de muitos sistemas de signos) que podem ser inventariados. São tais análises que permitem, por certo, sentir de perto o fato teatral. [...] Elas restabeleceram, igualmente, um proveitoso conjunto de relações, reflexões mútuas entre a teoria e a prática. [...] Hoje constatamos uma emancipação progressiva dos elementos da representação e aí vemos uma mudança de sua estrutura: a renúncia à uma unidade orgânica prescrita *a priori* e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta sobre o espectador.⁴

Ou seja, estamos diante de uma cena que, mais que erigir uma significação dada ou já conhecida — um *logos* ordenador —, evoca, antes, seus procedimentos performativos, seu estado de metábole significativa enquanto fenômeno cênico, suas duplicidades enquanto discurso. Trata-se de:

uma competição que ali tem lugar, uma contradição que se explicita diante de nós, espectadores. A teatralidade, então, não é mais somente a “espessura de signos” de que falava Roland Barthes. Ela é também o deslocamento desses signos, suas conjunções impossíveis, seus confrontos diante do olhar do espectador dessa representação emancipada.⁵

Uma alforria que fomentou, nos termos antes enunciados por Rancière, seu direito à convivência de planos enunciativos, sua condição errática enquanto formato, sua possibilidade de despregar-se dos anteriores paradigmas concernentes à *mimesis* enquanto

4 DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Arles: Actes Sud, 1988, p. 177-178 (grifo do autor).

5 Idem, *ibidem*, p. 183.

fundamento de seu estatuto. E o faz com o alarido de uma sinfonia, uma nova arquitetônica discursiva que possa abrigar não apenas a pluralidade de seus agentes, como também, especialmente, a densidade das vozes performativas que a compõem. Nesses termos é ela evocada por Dort:

Assim se desenha uma nova concepção da representação. Ela não postula uma fusão ou uma união das artes. [...] Ela esboça a imagem de uma representação em colaboração, tendo em vista uma rivalidade, quanto mais eles [os signos] não contribuem, mas expõem suas diferenças, na edificação de um sentido em comum. Agora o espectador pode escolher, preencher os buracos ou colar os excessos de uma tal polifonia que não conhece mais uma dominante. É ele quem será a chave do arco da representação.⁶

“Encenar é corporificar signos” parece ser a nova fórmula surpreendida nessa cena que, deixando para trás as ideias de superposição, ajuntamento ou somatória de instâncias irreduzíveis, proclama sua polivalência expressiva — sua escritura cênica, sua combinatória plural —, um repertório de marcas a serem inventariadas e traduzidas pela plateia. Uma linguagem agonística, por certo, “que supõe um combate pelo sentido — combate no qual o espectador é, afinal de contas, o juiz”.⁷

Emancipada a cena, resta agora emancipar esse juiz-espectador. Até o teatro clássico, a cena ocidental — dos gregos até Diderot — estivera envolvida com a concretização de um *pathos*, seu formato enquanto *logos* cênico. O romantismo iniciou o processo dessa ruptura, que o realismo e o naturalismo levarão aos estertores. De modo que, até meados do século XX, a grande batalha cênica esteve organizada em

6 Idem, *ibidem*, p. 181.

7 Idem, *ibidem*, p. 182.

torno da ilusão. Siderado por ela, o espectador fora tomado como uma sua vítima: aplastado em sua cadeira, afundado na escuridão, entregue ao solilóquio de seus fantasmas, era ele um refém, um detido *ad judice*.

Tal situação não era exclusiva da cena teatral, mas uma condição verificável igualmente na configuração social ela mesma. Radiografada como uma sociedade de controle, as sociedades ocidentais conheceram um crescente mergulho na alienação imagética e naquilo que Marx denominara fetichismo da mercadoria, a inversão decorrente entre o valor de troca e o valor de uso dos produtos. A conjugação desses fatores produziu um estreitamento na apreensão da realidade, tornando o *quase* que separa a coisa de sua aparência praticamente inexistente. Em seu diversificado refinamento expressivo, a arte, auxiliada por meios técnicos e tecnológicos, alcançou alto grau de verismo e, daí, promoção à sua virtualidade.

De modo que uma equação estética passou a interligar verismo e ilusão, bem como distanciamento e desalienação, fazendo esses quatro termos/conceitos conhecerem diversos diagramas interativos que ora reforçam, ora enfraquecem cada um deles. É por essa razão que diversos teóricos e críticos destacaram a condição de passividade do espectador, clamando por outros recursos cênicos que pudessem ou libertá-lo dessa clausura ou fornecer-lhe os meios para tanto.

A partir dos anos de 1960, o espectador passou a ser um dos polos privilegiados da criação artística e, igualmente, das preocupações evidenciadas por críticos e analistas. Naquela década, duas alternativas então se apresentavam: a proposta brechtiana e a artaudiana. A primeira prometia levá-lo às benesses da sociedade socialista, na qual toda alienação seria desfeita e os homens

poderiam ser livres; a segunda lhe apontava os arcaicos caminhos da coletividade, os fraternos braços e abraços em comum que estavam na base dos rituais e das demais efusões emotivas assemelhadas. Ambas apontavam para uma comunidade — utópica ou real, não importa — tida como porto seguro para albergar o pobre espectador enclausurado.

Nessas duas alternativas em curso naquele momento, procedimentos pedagógicos foram mobilizados, com base em paradigmas sobejamente conhecidos:

no esquema pedagógico, o ignorante não é apenas aquele que não conhece aquilo que ele não conhece; mas também aquele que ignora como conhecer. O mestre não é apenas aquele que sabe precisamente o que permanece desconhecido para o ignorante; ele também sabe como fazer com que isto seja conhecível, a tal hora e em tal lugar, de acordo com tal protocolo.⁸

Esse era o formato de *logos* com que as alternativas se apresentavam, quer no Berliner Ensemble, quer no Living Theatre. Mas a emancipação, contudo, não supõe apenas a independência, retirar o espectador de sua cadei(r)a. “Emancipação é o processo de verificação da igualdade das inteligências”, grifa o filósofo, mas uma igualdade que necessita alcançar todas as suas instâncias:

o animal humano aprende tudo do mesmo modo que aprendeu a sua língua materna, como se aventurou pelas florestas das coisas e signos que o rodeiam para assumir seu lugar entre seus companheiros humanos — observando, comparando uma coisa com a outra, um signo com um fato, um signo com outro signo, e repetindo as experiências que ele encontrou por acaso.⁹

8 RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique, 2008, p. 16.

9 Idem, *ibidem*, p. 17.

A tradução é o grande trabalho poético performático em qualquer aprendizado. E trabalhar no rumo da emancipação do espectador não implica em retirá-lo da cadeira e fazê-lo tomar a cena ou se entregar a rituais efusivos, no lugar dos atores ou com eles. Ninguém vai ao teatro para assumir a cena — ao menos não espera ir —, mas para partilhar uma experiência de tradução em comum, o que demanda um intelecto ativo e uma sensibilidade desperta, com os quais o espectador pode “fazer seu poema com o poema que é feito diante dele”.¹⁰

É nesse ponto que aquela cena emancipada, surpreendida por Bernard Dort, criou as condições para a emancipação do espectador, flagrada por Jacques Rancière. Na primeira, a cena se dá a ver enquanto linguagem poética, no momento mesmo em que todos os seus signos constituintes estão em ebulição, em processo, no cume de sua cartografia performática; não enquanto estatuto de *logos*, mas efusão de *metábole* possível no mundo do pensamento estético. E quanto ao espectador, ao estar diante de tal cena, ele é convidado a organizar o sentido daqueles possíveis ali verificados, traduzindo os signos em evidência nos termos de suas próprias experiências e inteligência. É quando então, mesmo sentado, para ele se inicia o jogo. O dialógico jogo das traduções.

O jogo

Multifário, abundoso e passeante, o jogo se constitui em um dos mais intrincados e fascinantes conceitos em circulação no âmbito dos estudos da performance. Divertimento, representação, competição, partida, desafio, aposta, jogada, lance, destreza, manipulação,

10 Idem, *ibidem*, p. 18.

invenção, inconstância, zombaria, ludíbrio e manobra constituem apenas alguns de seus possíveis sinônimos e acepções dicionarizados, suas contrapartes de sentido na língua portuguesa, no que não difere muito das demais, em que ele também se espraia por territórios híbridos e polissêmicos.

Pode-se dizer que é um substantivo feliz. Foi escolhido por Johan Huizinga para designar um estrato de base verificável na vida e cultura humanas, responsável por uma multiplicidade de ações ou modos de ser que abarcam do humor à guerra, da vida à morte, da zombaria ao escárnio, da construção à desconstrução, pertencendo “por natureza à categoria do nômade, é de natureza um pouco vagabundo e parasita”.¹¹ A humanidade, efetivamente, além de *sapiens* e *faber*, é também *ludens* — e mais acertadamente tornou-se *sapiens* e *faber* exatamente porque, antes, fora *ludens*, uma vez que o jogo é uma componente somática estrutural anterior, verificável em todos os animais superiores do planeta.

Ao publicar seu clássico estudo sobre o assunto, em 1938, Huizinga grifou tratar-se do jogo como elemento *na* cultura e não *da* cultura, uma vez que ele acarreta a função estruturante no direito, na guerra, no conhecimento, na poesia, na política, em toda e qualquer intermediação das relações humanas que extrapolam, em seus sentidos menos prováveis, a disputa e o treino enquanto constituição original — ou seja, um componente fundamental do dialogismo. Em termos contemporâneos, aquilo albergado no grande guarda-chuva da performance, uma vez que o jogo é um de seus componentes fundantes. O pensador flamengo assim esclarece:

11 HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento na cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 165.

[...] todos os fatores básicos do jogo, tanto individuais quanto comunitários, encontram-se já presentes na vida animal — a saber, nas competições, exibições, representações, desafios, nos ornamentos e pavoneios, nos fingimentos e nas regras limitativas. É duplamente notável que os pássaros, filogeneticamente tão distantes dos seres humanos, possuam tantos elementos em comum com estes. Os faisões silvestres executam danças, os corvos realizam competições de voo, as aves do paraíso e outras ornamentam os ninhos, as aves canoras emitem suas melodias. Assim, as competições e exibições, enquanto divertimentos, não procedem da cultura, mas, pelo contrário, precedem-na.¹²

Autopoiesis — a produção de si mesmo — designa, no bojo da biologia da cognição, a capacidade autoconstrutora de todos os seres vivos, demarcando, nos termos da evolução criadora, a permanente transformação pela qual as espécies operam seu devir. Foram os biólogos Maturana e Varela quem enfatizaram ser os organismos vivos autopoieticos¹³, criadores que são de sua própria estrutura. Empregam, para tanto, uma lógica circular que evidencia uma permanente atividade interna-externa entre produtor e produto, conformando um sistema autorreferenciado. Ele é não linear, na medida em que há uma autonomia do sistema vivo que não depende de informações externas para se constituir. Simultaneamente e em consequência disso, um sistema autopoietico promove uma troca energética com o externo, de modo que organismo e meio estabelecem um contínuo acoplamento estrutural, uma permanente interação, muito além daquilo que, durante milênios, foi tomado como obra do “instinto” ou celebrado enquanto “adaptação”. No reino biológico, não existem diferenças estruturais entre uma ameba e um ser humano, a despeito de suas enormes disparidades quanto à complexidade orgânica e funcional.

12 Idem, p. 54.

13 MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Atena, 2007, p. 158-197.

Se, por um lado, o acoplamento estrutural constitui o centro dinâmico dos seres vivos, por outro, a vida depende do meio ambiente, tornando-os ao mesmo tempo autônomos e dependentes. Fato que, quando pensado nos limites da lógica linear, acarreta um paradoxo. A compreensão do fenômeno da vida só é inteligível, em suas múltiplas originalidades, de fato, mediante um pensamento complexo que abarque e elabore, ao mesmo tempo, quer a linearidade, quer a circularidade, admitindo suas relações dinâmicas. E se tais relações lembram uma máquina em operação, Maturana e Varela empregam a metáfora *máquina auto produtiva* para designar esse desempenho e conjunto de operações, uma vez que as outras simples máquinas produzem sempre algo diferente delas mesmas.

Aristóteles, *De anima* 419a10, fez uma afirmação que, durante séculos, instigou escolásticos e filósofos clássicos: “o ato de ver ocorre quando o capaz de perceber é afetado por algo; mas é impossível que o seja pela própria cor que é vista; resta então que o seja pelo intermediário”.¹⁴ O que é tal intermediário? O meio, certamente, aquele referido pelos biólogos chilenos como essencial ao desenvolvimento dos seres vivos; e sobre o qual Emanuele Coccia avança o entendimento, ao acrescentar: “entre nós e os objetos há um lugar *intermediário*, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon*. É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível com o qual, noite e dia, nutrem suas próprias almas”.¹⁵ Esse sensível, que não é nem a matéria nem a alma que sedia o psiquismo, lembra de perto os incorporais estoicos, uma “realidade” a meio caminho entre uma pulsão e uma sensação,

14 ARISTÓTELES. *De anima*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 84.

15 COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010, p. 19 (grifo do autor).

sede e origem dos fenômenos que, quer a filosofia, quer a psicologia, escrutinam há milênios. Ao olharmos em um espelho não nos vemos, mas apenas uma imagem projetada que, devolvida ao olho, cruza o intermediário e atinge nosso *sensorium*, criando o suporte para sua decodificação representada em nosso psiquismo.

Lacan foi dos únicos que, no século XX, aprofundou as implicações de tal fenômeno, ao atestar os efeitos dessa imagem para o bebê, capaz de desencadear, simultaneamente, tanto os “efeitos formadores” do “eu” como obter o “reconhecimento que é assinalado pela inspiradora mímica do *Aha-Erlebnis*, onde se exprime, para Kohler, a apercepção situacional, tempo essencial do ato de inteligência. Esse ato, com efeito, longe de se esgotar, como no caso do macaco, no controle — uma vez adquirido — da inanição da imagem, logo repercute, na criança, uma série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas mediações”.¹⁶ De modo que, ao assumir a imagem de si, o bebê brinca, tornando essa imagem lábil e indissociável daquilo que nesse momento se estrutura e se torna uma experiência — a erupção do “eu”.

Para o mundo do pensamento — e particularmente para a estética —, pensar segundo todos os argumentos antes elencados e organizados em torno do jogo acarreta inúmeros reposicionamentos, invertendo ou desdobrando ideias que, pelos arraigados hábitos, encontram dificuldades de apreensão. Em um famoso ensaio de 1972, pouco

16 LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 93. *Aha-Erlebniz* designa uma experiência fundamental, um maravilhamento ou espanto súbito, capaz de promover transformações fundadoras.

divulgado no Brasil, Gregory Bateson equacionou outras questões fundamentais nesses domínios, nos quais o jogo ocupa papel maior. Para ele, a brincadeira animal ocorre em torno da *diferença*. E qual é ela? Quando um jovem lobo brincando com seu colega o morde “de leve”, ele está indicando que poderia ser “de verdade”, mas que, naquele momento é apenas jogo — é essa a diferença: “são similares, porém não os mesmos do combate”.¹⁷ É preciso ficar claro que uma coisa e outra obedecem a um mesmo princípio de ação, são análogas, mas não coincidentes: assim, “o gesto de brincar é análogo porque aquilo que está em jogo não é o Mesmo”, salienta Brian Massumi, ao comentar essa passagem.¹⁸

Bateson está discutindo as implicações entre real e fantasia coexistentes na linguagem comunicativa, e salientando como, em seu processo evolutivo, um importante estágio é alcançado quando um organismo “gradualmente cessa de responder quase ‘automaticamente’ aos signos de humor do outro e se torna apto em reconhecer o signo como um signo: ou seja, reconhecer que os signos alheios e os seus próprios são apenas signos — nos quais é possível crer, descrer, falsificar, negar, ampliar, corrigir e assim por diante”.¹⁹ Essa complexa operação cognitiva implica em uma alta abstração, em que a fantasia se encarrega de fornecer um amplo espaço de circulação, um território dilatado em relação aos primitivos sentidos pouco flexíveis de espécimes menos hábeis. Tal labilidade, que ultrapassa a lógica causal, é ainda pouco compreendida pelas mentalidades positivistas; daí a referência ao Mesmo, destacada por

17 BATESON, Gregory. “A Theory of Play and Fantasy”. In: BIAL, Henry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2010, p. 141-151.

18 MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: Edições n-1, 2017, p. 15.

19 BATESON, G., cit., p. 143.

Massumi, indicando que tal apreensão deve ser tomada naquela mesma ordem prevista por Korzybski quanto à distinção efetivada entre *mapa* e *território*: uma coisa não é a outra, uma palavra nunca é a coisa que ela designa — “a palavra gato não nos arranha”, embora possa trazer embutido também um sentido de dor.²⁰

Voltando à brincadeira, Bateson recorda que a “ameaça” integra o jogo, mas é diferente dele. O punho fechado é diferente do soco, mas indica o que poderá ocorrer no futuro ou em seguida, e que entre mamíferos não humanos essa mesma ameaça é reconhecida e empregada. Bem como o comportamento histriônico e enganoso, análogos da mesma diferença antes assinalada entre mapa e território, demandando um espaço psíquico expandido que possa processar todas essas operações distintivas promovidas e contidas no fenômeno da linguagem. Dadas tais similaridades e correlações entre o jogo e o não jogo, Massumi conclui “que é com a diferença que se brinca”, pois se se tratasse do análogo do combate, essa brincadeira logo poderia se tornar uma verdadeira luta: “um gesto lúdico deve demonstrar, em sua *forma* de execução, o seguinte: ‘isto é um jogo’”.²¹

Ao enfatizarem a diferença *formal* existente entre os dois processos, tanto Bateson como Massumi grifam não se tratar tão somente de uma designação, mas de uma *encenação*, coisa que não deixa de resvalar para o paradoxal. Porque admite, no reino animal, algo que ultrapassa o instintual e se coloca como uma indução, ou seja, uma ação que tem o valor da ação análoga, mas sem sua força ou função normal, “isto não é uma mordida; isto não é uma luta; isto é um jogo; por meio dele estou me colocando num registro diferente

20 MASSUMI, B., cit., p. 15.

21 Idem, *ibidem* (grifo do autor).

de existência, que, no entanto, representa seu análogo suspenso”.²² Quer dizer, empregando um processo similar àquele que um atador produz em cena quando apresenta uma criatura não real, arrastando consigo a plateia para sua arena de jogo, esse círculo de força atávica que o performativo (aqui tomado como o histriônico por Bateson) manifesta como potente vetor *acontecimental*.

E, quanto ao aludido e espinhoso problema de *forma* que reveste tal execução, Susanne Langer oferece uma pista para sua compreensão deveras iluminada: “as formas artísticas têm um conteúdo, muito especial, a saber, seu *importe*. [...] São símbolos para a articulação do sentimento e transmitem o padrão fugidio, no entanto familiar, da sciência. E, enquanto formas essencialmente simbólicas, residem numa dimensão diferente da dos objetos físicos enquanto tais. [...] Nisso reside a ‘estranheza’ ou ‘alteridade’ que caracteriza um objeto artístico”.²³ O elemento significativo dessa formulação destaca, de um lado, o valor (na acepção de qualidade, força ou intensidade) subsumido no *importe* que aquela forma carrega consigo; e, de outro, a percepção que induz, a mobilização sensível junto ao outro que faz desencadear. Fatores que, sob outras palavras, também são verificáveis nos raciocínios de Bateson, quando ele destaca o *valor* da ação análoga e sua condição de registro, enquanto informação *sentida*. De modo que o jogo, entre suas potências, é capaz de desencadear intensidades e alavancar processos sensíveis e cognitivos, instaurando outros planos de acontecíveis nas relações entre organismos vivos — assim como ocorre entre o palco e a plateia quando entregues ao jogo, à partilha e ao intercâmbio em comum daquele intermediário que habilita a tradução entre signos — e, a partir dele, a emancipação.

22 Idem, *ibidem*.

23 LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 54.

CENAS DE GUERRA



Pommerat: potência e presença

Há aqueles que almejam o real em cena, há aqueles que almejam a realidade. Entre uns e outros está Joël Pommerat, um surpreendente criador que desestabilizou a cena francesa e internacional com suas criações híbridas, difíceis e opacas: pois nelas tanto o real como a realidade insistem em promover alianças. A realidade é aquilo em que acreditamos, somando certezas advindas da consciência e da experiência emotiva, nossa particular inflexão enquanto percepção deste ou daquele modo de existência na espessura que construímos como mundo. O real, em outra direção, é o que nos engolfa desde o trauma, se imiscui entre o imaginário e o inconsciente, lugar que nos situa e confrange, aquilo com que lutamos por não suportarmos a dor, a angústia ou as vicissitudes que desencadeia. A vida humana deambula, entre um ponto e outro, à deriva.

O termo técnico que ajuda a situar as criações de Pommerat é intertextualidade, apenas um vocábulo de ocasião que permite conceituar toda a imponderável, lancinante e enevoadada malha de conexões humanas que ele entretece. Nomear essa coisa, contudo, pouco resolve, uma vez que a desinteligência subjacente entre o real e a realidade continua lá, pulsando e mexendo. É preciso uma dobra, um voltar-se para dentro, para surpreender onde eles se engatam e se completam ou se refratam e se expelem, uma vez que somente em uma apreciação inteiramente desumanizada dor e prazer constituem antinomias.

Como fizeram os maiores de todos os tempos, é o núcleo familiar o celeiro por excelência vasculhado pelo teatro de Joël Pommerat, arguta observação de como a vida passa de um ao outro, de como o real se arma e se esboroa, de como a realidade convulsiona as existências e deposita — pó ou limbo — sua pátina sobre os corpos. Se nada há de mais profundo que a pele, como atestara Valéry, um corpo sem órgãos é uma miragem poderosa para designar, como insiste Deleuze, tal platô cênico, tal pulsação contínua em busca de territorialização. Pais e filhos, irmãos e avós, tias e primos, a antropologia estrutural que define as contiguidades parentais criadas pelo *homo sapiens* impõe regras e administra desejos, limita sonhos e expande esperanças, prognostica utopias e acoberta crimes, júbilos e transgressões vividos em modo denso e difícil, uma vez que a dor e o prazer estão aqui mais claramente discerníveis em sua dupla articulação pulsante de nervo exposto.¹ Sim, o teatro de Pommerat é nervoso, é pulsional, vibra e grita

1 Evoco aqui proposições desenvolvidas por Lévi-Strauss relativas ao parentesco nas culturas que analisou, bem como certos raciocínios desenvolvidos pela antropologia mais recente. Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

continuamente fagulhas dessas intensidades que não cessam de exigir presença.²

Autor e encenador de seus escritos, esse artista articula uma poética bastante peculiar: seus textos são redigidos no palco com uma caneta de luz sobre os corpos de seus atores. Reunida a equipe de trabalho, todos avançam sobre o platô sem nenhum material outro senão uma breve ou intuída ideia do que fazer. Pommerat sugere situações considerando aqueles corpos, tira ou retira palavras, acresce ou suprime passagens, à medida que o elenco fala de si, de suas relações, de seus desejos e fantasmas. Mesmo após a estreia, o texto pode continuar mudando, em uma voragem que institui a presença como a mais significativa massa plástica que ele modela para forjar sua narrativa. A rigor, os espetáculos nunca estão prontos, e várias remontagens o indicam: são retomadas efetivadas de tempos em tempos, nas ocasiões em que os temas possam ser ainda uma vez desdobrados ou reexaminados.

Seu grupo se denomina “Louis Brouillard”³, expressão que alude à enevoadada paisagem que recobre suas criações mas que também ironiza aquele outro coletivo fundado por Ariane Mnouchkine, que almeja ser solar em sua plenitude, em um inequívoco traço intertextual marcando sua pia batismal.

2 A acepção de presença é um tema central para o desconstrucionismo. Para rebater a primazia hermenêutica de Heidegger, nomes como Derrida, Lyotard e, sobretudo, Jean-Luc Nancy desenvolveram outra abordagem, que privilegia a potência da emanção frente ao sentido: “a presença não vem sem apagar a presença que a representação gostaria de designar (os seus fundamentos, a sua origem, o seu tema)”, razão pela qual ela é um nascimento, “a chegada que apaga a si mesma e devolve a si mesma”. Fechando foco sobre os fenômenos estéticos, a “intensidade” salta como força maior enquanto índice de uma presença. Para desdobramentos, ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

3 Algo como “Louis Brumoso ou Enevoadado”, turvo sujeito entre o sol e a terra.

Em *Je Temble 1*, o encenador tomou fragmentos de Shakespeare, Racine, Tchékhov, Maeterlinck, além de trechos de filmes de Fellini, entregando-os aos atores. A criação foi ganhando corpo à medida que, pouco a pouco, o coletivo alternava nos papéis, as falas eram substituídas umas pelas outras, a sequência de cenas conhecia alterações de ordem e intensidade, as palavras evaporavam cada vez mais e os atores se reduziam à pura pulsação presencial. O processo é conduzido por esmerada pesquisa de iluminação incidindo sobre cada ator, criando verdadeiros quadros esculpidos no espaço. E as sonoridades — música externa, amplificação de efeitos fônicos, desdobramentos de ruídos, sonoridades viscerais ou desarmônicas — se intrometem todo o tempo nesse discurso, fazendo coro às palavras entreouvidas. Conformam-se, assim, células de tensão, intervaladas por *blackouts* ou transições de escurecimento, marcando a descontinuidade diegética, a fragmentação das tensões. Não há fábula, não há enredo, criam-se situações, levemente dramáticas, mas abafadas pelo nevoeiro da intertextualidade. Eu tremo em sua intensidade. As cenas pulsam, obrigam o espectador a formular hipóteses e estabelecer conexões, a saltar para dentro do vivido de cada criatura cênica, ou a abandonar-se ao impacto motivado por esse fluxo de associações. Eu tremo como em um sonho, parece dizer o palco para a escuta da plateia.

Esta Criança, encenada no Brasil em 2012 por Marcio Abreu e que introduziu Pommerat entre nós, apresenta diversas parcerias de parentela sem relações entre si. Duas mães procurando um filho no necrotério, uma mãe e sua filha adolescente rebelde, um pai em desacordo com uma criança de cinco anos são algumas das situações examinadas, fazendo o real agudamente se embrenhar na realidade, embora alguns graus afastados entre si. Há semelhança entre eles, mas não coincidência. Essa mãe aqui chora por aquele filho lá, mas o

texto poderia, perfeitamente, ser de outra cena na qual a atriz vive a filha. Tal intercâmbio é a intertextualidade em marcha: matrizes são comutadas entre si, como filhos colhem o DNA dos pais, marcando os sucessivos mitemas da antropologia estrutural. Ou pós-estrutural.

Outro nome possível para esse processo é palimpsesto: escoimar um texto do antigo pergaminho para nele inscrever um outro, sem que as marcas antigas cheguem a ser totalmente suprimidas e revelem, a um olhar menos desatento, as inscrições subjacentes. Há sangue circulando nesses vasos comunicantes. Desejos são lidos no canto das bocas, suores empapam roupas em comum, fraldas usadas emitem seu odor pelos séculos, mamadeiras frias circulam de mão em mão entre gerações. Os elos, as células repetidas, os cabelos com a mesma caída do avô. Não apenas sobrenomes garantem essa hereditariedade, bem como prenomes de tios, de cunhados, de longínquas tataravós perdidas no antanho, ecoando a força desses pergaminhos familiares enrolados nos armários da memória do clã. A Tábua da Lei.

Joël Pommerat desenvolveu no Teatro Bouffes du Nord, em 2012, a convite de Peter Brook, um projeto de criação denominado *Cercles/Fictions*, no qual empregou, pela primeira vez, a cena circular, em detrimento da frontalidade à italiana. O horizonte foi obrigado a recurvar-se, o escorpião a encontrar outra morada. Contando com a ativa participação de seu velho colaborador Eric Soyer, cenógrafo e iluminador que com ele desenha as cenas desde o início, o encenador criou um dispositivo insólito: toda a iluminação foi centralizada em um aparato cônico invertido que, acompanhando a circularidade do local, sobre ele projetava luz a pino. Se antes as paisagens se perdiam pelas coxias ou sugeriam alargamentos de espaços metafóricos escorrendo pela ribalta, agora o lugar concêntrico da arquitetura demandava outras associações, conformando elos de uma corrente se enganchando um a um.

O espetáculo evoca os anos de 1369, 1900, 1914, 2002, 2005, 2007, 2009 e 2010, enredando oito narrativas que nada possuem em comum entre si, da Idade Média aos tempos atuais, nas quais figuram desde um cruzado até uma mulher que recebe um vendedor da Bíblia do Sucesso, uma família se digladiando nos tempos da Primeira Guerra Mundial e jovens drogados em uma floresta. O tempo corre e retorna nesse platô, as criaturas se armam e se desarmam, as histórias se interrompem e voltam, ao sabor de elos de luz que se abrem e fecham, maltratando o elenco com sua inclemência ou apenas delineando, com um fio de luz na escuridão, a silhueta de uma efígie mística. Isolados por *blackouts* ou longos *fade-in* e *fade-out* granulando os fragmentos de cena, cabe ao espectador deixar-se enredar nesses elos, também ele fisgado pela cadeia de ficções.

Presença

Qualidade de uma existência, a presença é o que resplende quando se respira, tornando quente o ar ao redor. O ator nela chega após intenso labor físico, ao colocar sua usina corporal em marcha, triturar nervos, esmagar sensações, fundir em seiva músculos esgotados pelo esforço. O estado de arte não admite descanso nem repouso, requisitando atenção absoluta e concentração máxima — o ator é um atleta afetivo, já atestara Artaud, ao imaginar o que poderia ser um teatro da crueldade. A condição de presença dos atores é um alvo no teatro de Joël Pommerat.

A intertextualidade cênica que ele articula possui longa tradição entre ancestrais. Pode ser recuada até a obra de arte total pensada por Wagner, a técnica das marionetes de Craig, o grotesco cultivado pelos bufões de Decroux, mas é com Tadeusz Kantor que encontra

sua mais solidária manifestação: o teatro da morte — no qual a cricotagem não é uma performance, mas o máximo esgar de um rosto transido pelas tensões e um corpo sacolejando ao ritmo surdo de suas pulsões, sempre no limite, vislumbrado a um passo da catástrofe.⁴ Há uma teatralidade de fundo sobre a qual se projeta a cena, em um forte contraste entre o objeto e o vivo, o efetivo e sua reverberação. Luz, som, maquiagem, vestuário, elementos cenográficos e outros são mobilizados enquanto coralidade discursiva, vozes autônomas circulando pela cena, uma polifonia de acepções que visa constranger o ator para fazê-lo entregar seu sumo, sua presença, sua alma que exala não uma verdade nascida do natural, mas da imaginação. Por isso esses distintos discursos são críveis, mas também estranhos, distanciados, em paisagem. O teatro de paisagem é um platô passível de ser percebido entre outros, cuja cartografia, como as demais, é apenas estrutura.⁵ Há Brecht nesse mapa, mas não o consagrado pela história do distanciamento, e sim aquele destilado pela poesia: um lirismo brechtiano, *sa va sans dire*.

4 Tadeusz Kantor fundou seu grupo teatral, Cricot 2, em 1955, em Varsóvia, como continuidade de um elenco anterior à guerra, em que a teatralidade dos atores era explorada em modo intenso, quase circense, afetada, enredada nas surpresas dos choques promovidos pela injúria e pela zombaria. Em 1975, publicou um longo manifesto, denominado *Teatro da Morte*, no qual defendeu uma cena povoada por desmaterializações, fantasmas e recordações, em conexão com manequins, objetos e estranhas sonoridades. “Cricotagem” foi o nome atribuído a seu modo de apresentação cênica, feito desse permanente jogo entre realidades possíveis. “Catástrofe” designa uma ruína ou um abalo fatídico que altera a ordem das coisas, podendo ser natural ou desencadeada pelo homem. No teatro, refere, desde a tragédia grega, o fim lancinante e doloroso a que o protagonista é submetido em consequência de seus atos.

5 Existem correlações entre o teatro de Pommerat e aquele pensado por Gertrud Stein, a quem é atribuída a criação de um “teatro de paisagem”, que vem a ser o amplo destaque dedicado às palavras poéticas, quase materiais em cena. A esse propósito, ela declarou: “O objetivo da arte é viver no presente real o completo presente real e expressar completamente aquele completo presente real.”

Trata-se de um lirismo ácido, de pegada expressionista, construído sobre paroxismos. Ele contamina toda a arquitetônica de *Cinderela* (*Cendrillon*), uma criação de Pommerat com o Teatro Nacional da Bélgica, na qual as fadas que ali pousam não são as dos contos. Sandra, a criança que vê a mãe morrer entre gemidos e hemoptise, é por ela coagida a sempre lhe prestar neurótica reverência. Albergada pela tia, ela é tratada como uma empregada da casa. O rei oferece um baile, a que Sandra tem acesso apenas através de uma fresta do jardim; mas é por meio dela que conhece o príncipe, um nada glamoroso sujeito que desafia a convicção de que todo sonho deve ser belo, e que com ela divide uma caixa de vidro com medicamentos, síntese da proveta que encerra aquelas duas vidas apenas em projeto, apenas em potência. Se antes Pommerat já havia perscrutado Pinóquio e Chapeuzinho Vermelho, outras criaturas tidas como infantis, agora ele se volta para esse outro conto maravilhoso reescrito com a letra perversa da imaginação catastrófica.

A família continua em cena, como nas criações anteriores, mas os laços que atam esses seres mutuamente dependentes e autofagicamente excludentes se estreitam cada vez mais. Apertam. Sufocam. Fustigam. Em cena, tudo beira à perfeição: a cenografia, a iluminação, os adereços, a trilha sonora, o desempenho dos atores. Com meticuloso bisturi, o encenador disseca, camada por camada, a intertextualidade de sua criação, uma espécie de lição de anatomia aplicada à metáfora dos sentimentos e das sensações, músculos pouco irrigados que envelopam esqueletos malformados, seres estiolados em sua marcha para a morte. A imaginação da catástrofe aqui produziu uma cena potente, uma teatralidade superlativa vetorizada pela performatividade.

Ça Ira

Quase todo mundo sabe que, ao investir contra a Bastilha, o povo de Paris cantava a Marselhesa, canção nascida no Sul e levada ao Norte pelos ventos da fúria revolucionária que assolou o ano de 1789. Poucos se recordam, contudo, que na calada das noites que antecederam o ataque a Versailles, o populacho faminto e sem pão, a quem Maria Antonieta recomendara comer brioques, distraía a fome murmurando entre dentes outra canção: *Ça ira*.

O ódio que nasce de estômagos vazios é poderoso. Faz mover montanhas, derruba paliçadas, destrói tropas inimigas com a voracidade própria aos predadores de dentes afiados. Nesse espetáculo de Pommerat, a política é não apenas tema, como a própria estrutura das cenas, um novo apelo à intertextualidade em grau apurado. Construído com base em vozes — dissonantes, excludentes, inconciliáveis —, são muitas as razões contrapostas e escandidas pelos atores em movimento coral. A única personagem nominada é Luís XVI, e as demais criaturas invocam, todo o tempo, discursos verídicos de conhecidos protagonistas do episódio histórico, assim como falas anônimas de franceses atuais, tornando a escuta complexa para um emaranhado de proposições sem convergência.

Razões do passado ressurgem a propósito de problemas atuais, soluções de agora são invocadas para situar antigas contradições, em uma alternância de espelhos que parece querer dizer que a política anda e retorna, que os conflitos humanos conhecem semelhanças estruturais inesgotáveis, que cada passo para frente requer uma reflexão sobre o já antes vivido. As cenas se interrompem, voltam a seguir, cada uma acrescentando novos dados àquilo que se pensa saber ou revelando ângulos surpreendentes sobre o que se desconhece como conhecido. É isso o dissenso.

Sob o nome de multidão, alguns teóricos recentes quiseram reencontrar a força originária do povo sublevado de outrora, alguma coisa entre o proletariado revolucionário marxista quando embebido por uma potência spinozista transcendente.⁶ *Ça ira* parece responder negativamente a esse apelo. Não é a multidão que está em cena, mas o anônimo. O ódio que esse anônimo vocifera possui um rosto e um fiapo de identidade, não é a massa amorfa que se dilui no incógnito. O anônimo deleuziano é um devir que se transforma em outro anônimo, coro de vozes despossuídas cujas sentenças se perdem, se completam, se esbarram, se encontram e se somam, criando um *continuum* de proposições e raciocínios. Pommerat parece politicamente mais inclinado a essa segunda alternativa, de cunho anarquista, de contestação a um poder centralizador ou a um partido organizador.

Recupera, por esse viés, duas referências cênicas poderosas ao longo do século XX: a empreendida por Peter Weiss em *Marat/Sade*, em 1966, e aquela levada à cena pelo Théâtre du Soleil, três anos após, conhecida pelo emblemático título de *1789*. No primeiro espetáculo, uma metáfora sagaz instala em um manicômio duas personagens-símbolo em um diálogo relativo às razões de Estado frente ao indivíduo e à massa. No segundo, o povo de Paris, a multidão, contava, segundo sua óptica, os fatos históricos em clima de teatro de feira e deboche. Um ficava no palco, como quadro, fiel à diretiva brechtiana de análise histórica embebida pela razão crítica; o outro

6 A conceituação de multidão, proposta por Antônio Negri, afirma: “A multidão é um conceito de classe. [...] Multidão é o conceito de uma potência. Somente analisando a cooperação podemos, com efeito, descobrir que o todo de singularidades produz além da medida. Esta potência não deseja apenas se expandir, mas, acima de tudo, quer se corporificar: a carne da multidão quer se consubstanciar no corpo do *General Intellect*”. NEGRI, Antônio. “Pour une definition ontologique de la multitude”. *Multitudes*, Paris, n. 9, p. 36-48, maio/jun. 2004.

se espalhava em meio à plateia, sublevando a dramaturgia por meio da criação coletiva, apostando na potência da contaminação sensorial sobre o público. Quer pela reflexão, quer pela sensibilidade, ambos restaram como modelos de um teatro político inovador e potente que almejava engolfar o espectador e fazê-lo mover-se.

Mas *Ça ira* não segue nem um nem outro, fiel aos novos tempos que a França vive dentro do concerto do capitalismo internacional: os atentados do Estado Islâmico efetuados em novembro de 2015 surpreenderam a montagem em apresentações em Paris. Para Joël Pommerat, “não se trata de teatro político, mas de uma peça onde o assunto é a política”. A encenação é aberta, aposta na política enquanto invenção de uma convivência, e não como administração de um poder, rente à conceituação desenvolvida por Jacques Rancière ao pensar a democracia.⁷

Transformando a plateia em assembleia, a encenação às vezes recorre aos microfones, induzindo ao clássico formato documentário de discursos públicos se entrecrocando, polifonia da qual se espera encontrar um centro, materializar uma presença. Tão instável quanto a própria política, essa dimensão tênue e mutante, febril e apaixonada, que requer atenção e cuidado, jogo de poder erigido entre a inteligência e as potências do corpo.

7 Em uma entrevista, Pommerat declarou: “... o que é viver junto? Que relação pode-se estabelecer entre o homem e a sociedade? Como se organizar para sobreviver, para criar o comum, para se defender, para construir uma sociedade mais justa? São as questões que atravessam o espetáculo, mais do que as respostas”. Tais ideias coincidem com aquelas desenvolvidas por Jacques Rancière em *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

Kassandra

A função do mito é dar forma a uma linguagem. *Os homens primeiramente sentem sem se aperceberem, a seguir apercebem-se com o espírito perturbado e comovido, e, finalmente, refletem com mente pura* — afirma uma das dignidades de Giambattista Vico (1668-1744) na *Scienza Nuova*, um dos mais acirrados libelos contra o cartesianismo imperante naqueles tempos. Ou seja, a primeira percepção humana é como sentimento, como poesia, em que se alternam tanto percepções sublinhadas quanto imagens díspares, arquétipos da cultura humana; em seguida intervém a emoção, colorindo com gestos e movimentos corpóreos o sentido do discurso, um processo de subjetivação que pode levar, finalmente, aquele sentido a aceder à inteligência e a reconhecer os enquadramentos próprios à racionalidade.

Cassandra ilustra bem esse percurso. Mais bela filha de Príamo e Hécuba, ela foi cortejada por Apolo, que, diante de sua beleza, presenteou-a com o dom da premonição. Mas, ainda assim, a jovem não se entregou, o que motivou Apolo a destituí-la da capacidade de persuasão: ela continuaria a ter visões, mas dificilmente a levariam a sério. É com esse talhe que conhecemos a personagem nos poemas homéricos, bem como por meio da dramaturgia de Ésquilo e Eurípides. Foi ela quem advertiu seus compatriotas a não abrirem os portões de Troia àquele cavalo suspeito surgido no campo de batalha deserto, certa de que ele trazia a destruição. Mas ninguém a ouviu, ela não conseguiu convencer ninguém. Em *Troianas*, após Taltíbio vir buscá-la para servir como escrava de Agamêmnon, Cassandra entra na tenda e inicia um frenético ritual de núpcias, dançando como uma bacante, exteriorizando em gestos lascivos o que o futuro lhe reservava: servir como concubina ao vitorioso general.

Às portas do palácio de Argos, Clitemnestra aguarda com honrarias o esposo a tantos anos ausente do lar. Novamente, Cassandra tem uma premonição e adverte, tanto o rei como seu séquito, de que uma cena de horror vai se desenrolar no interior do edifício, mas ninguém, uma vez mais, lhe dá crédito. Antevendo sua própria morte, ela acompanha o amante, e ambos, naquela mesma noite, são estraçalhados pelo impiedoso machado da rainha.

A tragédia de Cassandra talvez tenha sido a de nunca ter acedido à razão, como aponta o epigrama de Vico, permanecendo apenas no plano da linguagem poética e das violentas emoções que a acometem. Tolhida em sua capacidade persuasiva, a personagem foi condenada a nunca se fazer entender, a nunca ultrapassar a privilegiada condição de suas visões para transformá-las em experiência possível de ser compartilhada com seus semelhantes.

Em Florianópolis, há algum tempo, Cassandra reapareceu. Embrulhada em um casaco de oncinha, longas botas negras de verniz, vendendo cigarros na porta de uma boate mais que suspeita do centro da cidade, cujo nome, Bokarra, sugere a potencialidade oral como poderoso aditivo libidinal para um contato que, em seu interior, certamente atingirá os píncaros. Milena Moraes ressuscitou a criatura de seu sono mítico e fê-la afirmar-se entre os humanos, para, mais uma vez, destilar suas premonições. No interior do ambiente, espelhado de alto a baixo refletindo a decoração à base de preto, vermelho e dourado, Cassandra retira seu casaco e revela um escultural corpo moldado no mais refinado estilo sado-masô, capaz de incendiar a imaginação do mais introvertido dentre os espectadores. Ela fala inglês. Por intermédio desse idioma que não é o seu (nem o nosso), o dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco idealizou sua *Kassandra* como uma migrante: ela veio de algum lugar desconhecido para esse outro que ninguém sabe exatamente onde é. E tenta explicar, em palavras toscas e pobres, em um idioma certamente aprendido assistindo a filmes na sessão da tarde ou a desenhos animados de madrugada na TV a cabo, a verdadeira história de sua vida.¹

O mito é sempre um roubo de linguagem, e temos aqui, pelas artes desse dramaturgo cisplatino, mais um sequestro perpetrado frente ao arsenal de figuras disponíveis no panteão grego. Atualizada, inserida na economia voraz de um capitalismo globalizado e atravessado pela cultura das mídias, Kassandra tem como missão

1 O dramaturgo uruguaio Sergio Blanco é bem conhecido na América Latina e em outros países. Ele é um dos diretores da Contemporary Performing Arts Company, COMLOT, e já recebeu alguns dos principais prêmios em seu país, como o Prêmio Nacional do Drama do Uruguai, Cidade de Montevideú, do Fundo Nacional de Teatro, e o Prêmio Florencio Sánchez de Melhor Dramaturgo. Em Cuba, recebeu o prêmio Casa de las Americas. Em 2017, foi nomeado, em Londres, como o melhor autor do West End Award Off, pela criação de *Thebes Land*.

advertir a todos que a mentira imperou durante milênios, mas que agora chegou o momento de revelar toda a verdade, a horrível verdade de seu passado. Ela nasceu menino, mas seu irmão Heitor a transformou em sua fêmea, de modo que ela resolveu assumir de vez essa condição: é uma travesti. Nunca foi louca nem histérica, como os poetas afirmaram, tentando fazer dela uma figura menor nas tramas trágicas. Muito menos é profetiza ou pítia de algum culto: sempre disse a verdade, embora, muitas vezes, ela soasse como um pesadelo ou uma lenda de horror. E se ela está ali, naquele momento, é para esclarecer a todos sobre os fatos ligados à guerra em seu país.

Esse breve sumário nos permite perceber perfeitamente o roubo antes referido. Essa Kassandra não é aquela Cassandra, mas um outro mito forjado à sua imagem e semelhança, embora todos os sinais pareçam estar invertidos em relação àquilo que acreditávamos conhecer. E assim, nos damos conta de que o mito anterior também ele foi roubado, como é próprio à natureza dessa matéria fictícia, dessa massa de palavras que, graças aos efeitos poéticos, engolimos sem perceber as contradições. Os mitos se entredevoram, roubam-se uns aos outros e regurgitam novos mitos, aptos a caminharem pelas próprias pernas.

Ao invés de repulsa por Agamêmnon, essa Kassandra se entrega de boa vontade, especialmente após constatar que o general verdadeiramente sente prazer com o coito anal. Quanto aos demais personagens masculinos à sua volta, Kassandra não tem nenhum pejo em confessar que se entregou a todos, e pode, desse modo, comentar em detalhes as características anátomo-sexuais de cada um. E quanto à Clitemnestra, ela detalha longamente sobre sua morte, a machadadas, sobre seu corpo esquartejado pelas mãos da enfurecida rainha. Se no teatro antigo a morte nunca entrava em cena, o sangue era apenas citado e a plateia era mantida afastada da violência, em

Kassandra, essa censura é denunciada: a sórdida rainha arrancou seus testículos e os jogou aos cães do palácio. A verdadeira tragédia da criatura encontra aqui seu ápice.

Mas ela se declara otimista e crê, firmemente, que um dia vai poder voltar para casa, assim como Scarlet O'Hara também retornou à sua amada Tara. Seu ídolo é Bugs Bunny, o conhecido coelho Pernalonga, pendurado em um enorme chaveiro que ela mostra aos espectadores. No texto de Sergio Blanco, a cena final gira em torno de uma leitura de cartas na qual a protagonista antevê o desastre com um táxi no qual embarcará. No espetáculo de Milena Moraes e Renato Turnes, esse fim foi alterado com grandes resultados: usando uma máscara de coelho, ela lê, em grego, trechos das páginas de Eurípides, em um exercício metateatral de grande efeito. Em seguida, ao som de inebriante partitura musical technopop, entrega-se à *pole dance* enquanto as luzes faíscam. Um novo mito acaba de nascer.

Iniciei citando Vico para um contraponto: à racionalidade crítica cartesiana, o filósofo italiano invoca os poderes da poesia, esse engenho que disciplina e dirige os procedimentos inventivos, ou seja, a arte. *Kassandra* é um desses obscuros objetos de desejo que assim circunscrevemos. Ela desestabiliza, um por um, os raciocínios organizados e as certezas acumuladas, fazendo o pião girar ao contrário em seu jogo poético astuto e, ao mesmo tempo, de enorme simplicidade. Por ser fato poético, o mito presta-se às divagações, às associações, aos intercursos, tornando abertas suas significações e permitindo que sua rede colha seres, objetos e coisas de natureza muito distintas entre si.

Em *Kassandra*, há um contraponto deveras provocativo: se almeja ser uma Scarlet O'Hara, identifica-se com Pernalonga e o toque de seu celular é uma

música do ABBA — produtos de consumo em seu mais reluzente estado e famigerada condição —, ela recita, contrita e patética, os versos originais de Eurípides, língua originária cujos significados nos escapam, mas cuja poderosa sonoridade ainda ecoa pelos tempos e nos atinge na atualidade, em seu estranho e poderoso formato. O inglês arruinado e simplório ao longo de toda a exposição acaba tornando-se, após a estranheza inicial, uma língua como outra qualquer, capaz de encantamento e prazer, fastio e descoberta, um produto de estranhamento tão poderoso quanto mais se aproxima de sua condição frágil, quase infantil, de um ser humano no limite de sua existência. Assim, o espetáculo é uma miscelânea de seres, objetos e coisas, unificado pela rede poética dos sons, gestos, luzes, o impecável figurino e, sobretudo, a performance da atriz, poderosa encarnação de uma potência.

Milena Moraes, idealizadora do projeto, foi às últimas consequências para torná-lo inteiramente pleno, a começar pela escolha do local, em si mesmo uma ousada iniciativa que desloca valores e sentimentos entre o público, até o design geral da produção, que evoca em não poucos aspectos a subcultura de *bondage*, o fetichismo erótico de couro e cordas, as transgressões próprias a esse universo.

Na ocasião em que a montagem estava em cartaz, era realizada em Florianópolis a Maratona Cultural, uma intensiva programação que preenchia espaços na cidade, fossem teatros, praças e ruas, com a finalidade de dar visibilidade aos artistas locais. Organizada pela prefeitura da cidade, a Maratona era financiada com verbas do Estado. Em sua última edição, o espetáculo *Kassandra* foi convidado e, dessa maneira, figurou no programa do evento, nos cartazes e em outros meios de divulgação. Porém, como uma bomba, circulou a notícia de que a apresentação não poderia ocorrer, sem que se soubesse exatamente nem como nem porquê.

No processo administrativo que circulava entre as mesas dos órgãos públicos, foi adicionado um parecer da assessoria jurídica da Casa Civil do Governador, declarando que o local de apresentação do espetáculo não era público, o que inviabilizava o repasse de verba por parte do Governo, pedindo, assim, sua suspensão da programação. Os organizadores da Maratona Cultural tentaram, com a produção do espetáculo, uma mudança de local, como modo de salvá-lo. Foi em vão. Os artistas se recusaram ao arranjo, justificando que a montagem havia sido criada na boate Bokarra e somente ali poderia existir. Ou o local ficava mantido ou ela se retiraria da programação.

Novos comentários, novas suposições, até a véspera do evento se iniciar e oficialmente os organizadores anunciarem que *Kassandra* não mais integraria o cardápio da mostra. Em protesto, diversos outros espetáculos e shows musicais se recusaram a integrar a programação, e o evento foi um fiasco. E, nas atrações que ainda restaram, o público compareceu usando máscaras de coelho, em direta alusão à *Kassandra*, uma vez que Pernalonga é um de seus símbolos.

Tal sequência de episódios parece reforçar o poder do mito. Como modo de explicitar um dos fundamentos do pensamento selvagem, Lévi-Strauss se refere ao jogo com os mortos, realizado em diversas culturas quando elas necessitam remeter as almas dos defuntos a seu lugar de origem, livrando assim os vivos de com elas compartilharem o mesmo espaço.² Gilbert Durand, por outro lado, denomina como regime noturno a tendência de certos acontecimentos ligados ao imaginário se manifestarem, por meio de eventos rituais

2 LÉVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto”. In: *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989, p. 48. Para outras implicações e desdobramentos, ver, do mesmo autor, *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

assemelhados e com a finalidade de promoverem uma regeneração sociocultural.³ É a esse jogo e a esse regime que os acontecimentos em torno de *Kassandra* parecem evocar.

Os artistas que criaram o espetáculo operaram como *bricoleurs*, guiando-se pelas suas intuições, e não por um calculado plano de promover uma afronta contra a moral da cidade. Ao optarem pela boate Bokarra como espaço cênico, deixaram fluir suas energias integrativas de coesão social, incorporando aquele imóvel tido por maldito à alta cultura da cidade. E conseguiram, uma vez que o massivo público que acompanhou sua trajetória é o mais claro índice dessa adesão. Especialmente de mulheres, uma vez que elas, em dias normais de funcionamento da casa, são impedidas de entrar. Ou seja, por intermédio de um evento artístico, o estigma foi, ao menos parcialmente, aplacado. Uma das peculiaridades da bricolagem é transitar, exatamente, entre ordens sociais distintas e separações prévias, desfazendo limites e ultrapassando interditos, sendo esse caráter transgressivo sua marca mais poderosa. Na ordem simbólica que rege sua organização interna enquanto obra de arte, *Kassandra* desconhece as fronteiras entre o teatro e a performance, o show e o ritual, em uma mais que profana aventura pelo desconhecido.

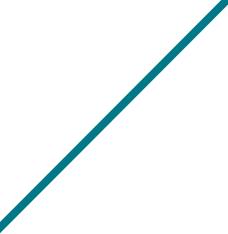
Espetáculo jungido no limiar, transita de lá para cá com desenvoltura, apoiando-se exatamente em uma elevada concepção de jogo, seja da língua incerta que emprega, seja da condição de transgênero da criatura, seja do espaço que habita, fazendo do permanente movimento entre tais ordens um de seus mais atraentes sustentáculos. Momentos farsescos, hilariantes, dramáticos e sérios são perfis ali comutáveis,

3 DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

álibis expressivos que permitem a Milena Moraes exibir-se em unificados propósitos: evocar Kassandra, um mito extraviado, sua instável condição humana e fragilidade interior oculta, ainda que em exuberante embalagem. *Kassandra* é uma remanescente daquela renascentista cultura integrada entre interior e exterior preconizada por Vico, hoje ressuscitada na pele dessas criaturas que migram e resistem, apesar de tudo, à ordem totalitária.

A censura branca sofrida pelo espetáculo revela o quanto a ordem simbólica da cidade foi abalada, uma vez que — soube-se depois — a proibição partiu diretamente do governador, inconformado em ver o logotipo do Bokarra impresso em um cartaz oficial de seu governo, o que significava, em sua apequenada lógica política, a legitimação desta casa noturna no âmbito da *polis*. De modo que, no jogo de confrontos entre os mortos e os vivos contemporâneos, levou vantagem o terceiro excluído, o tabu mal digerido e mal assimilado que envolve a casa. E se Kassandra foi mais uma vez remetida para a solidão dos mortos, para a invisibilidade dos que não podem circular entre os vivos, as máscaras de coelho que pulularam durante a Maratona Cultural constituíram um sinal inequívoco de que sua intensidade não foi apagada, sua memória não foi esquecida.

Estamos diante do retorno do recalcado, da similaridade induzida pelo regime noturno, do eterno girar da roda da fortuna inerente ao imaginário. Raimundo Colombo, o governador, desconhece o poder do submerso, de tudo o que não morre, mas vibra, como *mana* indestrutível, no coração das pessoas. Também esse foi o erro trágico de Pentheus, o soberano que desafiou Dioniso, devorado pelas bacantes. O governador não teve sua cabeça decepada, mas certamente saiu mordido do episódio. Os poetas da cidade viraram-lhe as costas e só as urnas sabem o poder dessa gente em época de eleição.



Cabras, um espaço para o devir

Sétimo trabalho da companhia paulista Balagan, *Cabras, cabeças que voam, cabeças que rolam* se inscreve na vereda por ela antes trilhada de procurar uma poética estreitamente vinculada com o tema proposto, reinventando um percurso de criação cujo destino é tocar algo inaugural e antes não referido.

Maria Thais, a encenadora, defende com garra o comando do grupo, superando as naturais dificuldades de todo o processo — não apenas criativo, mas também de sobrevivência, administração e luta contra condições adversas à criação artística entre nós. O elenco tem variado ao longo da trajetória da Balagan, fundada em 1999, e isso se reflete nas criações. *Cabras* conta com uma equipe renovada, mas que se mostra coesa e afinada com as propostas criativas do *ensemble*.

Tomando por núcleo disparador a palavra-valise *cabra* — polimorfa e metafórica —, a encenação transita por apurada polifonia. Há um território de base onde se manifesta o sertão brasileiro e suas singulares contradições socioculturais, mas, como rizomas, os demais sentidos se imiscuem e se desdobram nessa partitura textual criada por Luís Alberto de Abreu, que não esconde sua intimidade com as poéticas de Guimarães Rosa e de João Cabral de Melo Neto, autores maiores da língua, mestres em conduzir as sonoridades expressivas para fraseados peculiares e muito próprios. Trata-se de uma superfície com a qual a cabra e os cabras convivem em aliança, tão somente vozes berrando agruras ao léu.

Transbordamento

Os eixos criativos da realização são Guerra, Festa e Fé, e cada participante do coletivo, incluindo os músicos, o cenógrafo, o iluminador e seus demais integrantes, puderam, ao longo do percurso, elaborar essa tríade sob variados pontos de vista. Foram criadas quatro versões cênicas, cada uma delas etapas de depuração quanto ao produto final, oportunidades de incluir também o público no rol dos criadores, uma vez que sugestões e observações por ele indicadas foram incorporadas. Esse dialogismo processual buscou, sobretudo, estreitar e absorver em modo não pessoalizado as alternativas poéticas descortinadas.

O material textual resultou da alquimia que Luís de Abreu e Maria Thais efetivaram sobre essa massa de proposições. Que, naquelas alturas, já se mostrava indefectivelmente impostada enquanto cena. Cenas-guia ou cenas-mônadas, posto que os serviços dramáticos foram dispensados em benefício das costuras épicas, evocativas, desenhadas como mosaico de qualidades próprias. Ao fim desse processo, as cenas se imbricam, se superpõem, exercem a função de contraponto, se dão à vista em sua

natureza híbrida de fechadas e abertas. Isso não cria dificuldades para a sequência, mas elas possuem a natureza épica do romance, e não a intersubjetividade do drama. A Guerra pode passar à Festa ou à Fé sem que lacunas se ofereçam aos trânsitos. No fundo e afinal, as três dimensões são diferentemente nomeadas apenas para singularizar suas facetas, uma vez que nascem e crescem, em sua unidade íntima, segundo uma mesma realidade: o espaço.

É o espaço, de fato, o unificador do espetáculo. Cada uma das quatro versões em processo foi realizada sob diferentes condições topográficas, dialogando e aproveitando cada uma das geografias disponíveis. No Centro Cultural São Paulo, onde *Cabras* finalmente estreou para o grande público, uma imensa parede de concreto armado delimita o fundo da cena, um brutalismo originário que não fere, mas, ao contrário, complementa o paisagismo alucinado dos horizontes sertanejos. Verde, róseo, alaranjado, vermelho, púrpura ou amarelo, esse paredão hostil se estiola e se dobra às incursões luminosas, propondo metáforas pelo avesso do avesso em que antes só existia o duro concreto de nossas esquinas.

Cabeças voam, afinal. É apostando nesse desígnio múltiplo que o espetáculo se oferece às percepções, tomando o transe como trânsito: uma via de acesso. Rodando como um pião, as cenas e personagens vão se sucedendo como *flashes*, instantâneos colhidos pelo cine-olho que cada um pode articular em relação àquelas paisagens reais e imaginárias. Fiel ao espírito criativo de Eisenstein, Maria Thais emprega a montagem como recurso discursivo potente, fazendo das dobras e dos desdobramentos entre elas uma coleção que almeja afetar o espectador. Não se trata de narrar, como nas velhas fábulas, um enredo qualquer, um percurso dramático acalentado pelo sonho ou a pela fantasia, mas, em outra direção, de chocar o espectador com novos ângulos de realidade, novos prismas difratados do real, ele, ainda e sempre, o guia da realização. Não há aqui o luar do sertão,

a romântica aventura do espírito que edulcora com eflúvios a gratificação do gozo, mas, bem ao contrário, a aguda reverência à pedra, a singular metonímia com que Cabral esculpe seus significados:

Só me recordo de Azulão me lavando, com capricho e areia, em mina d'água e o roxo de que sou feito ficou mais escuro. Mancha de sangue entranha em madeira, não adianta arear (cena 3).

Annésico

“O devir é o que literalmente se evade, foge, escapando tanto à *mímesis*, ou seja, a imitação e a reprodução [...] quanto à ‘memesis’, ou seja, a memória e a história. O devir é amnésico, pré-histórico, anicônico e estéril; ele é a diferença na prática”, postula Eduardo Viveiros de Castro¹, indicando uma das possíveis razões pelas quais, no âmbito desse espetáculo, as cabeças voam. Devires são não singularizáveis quer à ordem simbólica, quer à serial, o que faz com que a cena não comporte ser reduzida a uma narrativa, a algum tipo de modo dramático absoluto ou forma ideal, senão à custa de achatamentos do fato cênico em sua própria gênese. É da natureza da cena a contiguidade, a superposição, a montagem. Pensada como diferença, ela recusa toda predicação ontológica que muitos insistem em nela perceber ou cultivar. Território de devires contínuos, ela é pré-histórica e, como acima afirma nosso antropólogo, também amnésica. A diferença antes aludida, portanto, não é o que falta, mas o que transborda.²

1 CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 183.

2 Sugiro a leitura, mais acima, do texto “Teatro, o ato e o fato estético”, para uma verificação desse conjunto de injunções. Se o fato teatral é uma combinatória (e não uma somatória) de elementos diversos, ele segue o princípio da bricolagem, do ajuntamento, da contiguidade, em busca de uma intensidade que almeja desencadear a *aísthesis* na plateia.

É o que foge, se evade pelo imaginário e pela intensidade, conformando novos agenciamentos nos quais antes nada havia ou estava. A contiguidade entre uma roupa e um chapéu, entre um ator e um cajado, entre uma figura e um fundo sem correlações imediatas estabelece uma Gestalt que nenhuma outra psicologia apreende em sua inteireza e pujança, e Maria Thais a sabe explorar em seu espetáculo com grande habilidade. Antimimético, *Cabras* se estrutura pela cena, não pelo texto, obedecendo a uma pulsação que apenas a atuação postula, administra e oferece como *puzzle* de prováveis ou possíveis. Entre o animal (cabra) e o homem (cabra) não há meio termo nem condescendência: um é o outro, na dimensão anicônica.

É isso o devir. E, conforme explicitam os autores de *Mil Platôs*, ele não é nem uma metáfora nem uma correspondência de relações, nem uma imitação nem uma evolução — pois “o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real”.³ Enfim, o devir é da ordem da aliança.

Esse é o vetor de forças pelo qual as cabeças podem voar, mas também podem rolar, seja sob a instigação da festa, da fé ou da guerra, três ancoradouros emblemáticos permanentemente em conjunção no espetáculo.

Realidade múltipla

Muitos supõem que a realidade seja fruto de interconexões causais, obedecendo a alguma espécie de plano. Esquecem que nela estão

3 DELEUZE; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, 2012, p. 12. v. 4.

imbricadas a linguagem e o desejo: eu falo dela porque minha vontade me orienta nessa direção. Crer que algo exista — nesse caso, a realidade — é uma condição para nosso desejo se manifestar, pois de outro modo ele nunca seria conhecido. Uma equação que toma por base o subtexto é fundamental de ser distinguida nesse processo, pois a crença e o desejo nunca são associações, mas inferências de um sobre a outra.⁴

Rompe-se, desse modo, o círculo serial ou sequencial que escalona a guerra, a fé e a festa, uma vez que, entre os três planos de realidade, quer o desejo, quer a linguagem estão profundamente imbricados enquanto malha de pré-supostos possíveis os interligando, conferindo ao produto cênico o trânsito entre paragens.

Isso vale quer para o espetáculo, quer para o espectador, uma vez que é preciso deixar-se contaminar pela cena, a ela aderir para que devires possam ser colocados em marcha. No programa é relatado que, ao realizarem a pesquisa de campo no alto sertão, muitos dos entrevistados não sabiam explicar o porquê do ódio dividindo parentes, motivo das muitas mortes por vingança naquele universo que pode ser tomado como pré-capitalista, no qual a posse é ainda objeto de disputas. Ali, uma inextricável aliança une festa, fé e guerra entre a população, apoiada em uma particularíssima partitura de crenças e desejos. As mulheres, por exemplo, sabem que vão parir filhos que serão mortos, nas emboscadas ou nos desafios, mas nem por isso deixam de se arrastar pelo desejo de concebê-los. Há aqui uma inferência bastante peculiar: se um Albuquerque morre, também um Azevedo precisa seguir o mesmo destino. É a lei da guerra. Mas também é a analógica que engendra a fé e a festa, uma

4 É o que propõe DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 14.

vez que todos frequentam a mesma igreja e as mesmas festividades, tornando os encontros e confrontos entre inimigos inevitáveis, buscados, inscritos na ordem dos modos de ser e existir que ajuntam uns e outros. A vingança possui uma ética específica e a-histórica: vige desde tempos imemoriais, alimenta-se de cada ação praticada no dia a dia: “puxasse ou não o gatilho, a sorte estava lançada. Nos olhares cruzados, selava-se o destino”.⁵

Motivo pelo qual o sertanejo enovela guerra, fé e festa como um *continuun* acional imbricado, avizinado e adjacente. A suspensão temporária do ódio dá ensejo ao gozo, íntimo e contrito quando se trata da crença, corpóreo e vibrátil quando se dança e canta a alegria da existência. Por intermédio desses fluxos, a vida sertaneja escorre, se embrenha no solo e constrói seu emaranhado de contiguidades, sua malha de conexões que conformam seu platô.

Em *Cabras, cabeças que voam, cabeças que rolam* esse território vibrátil torna-se corporificado por meio do trabalho dos atores. Eles são capazes não apenas de se alternarem entre personagens/coisas/objetos distintos e inimigos, como também de viver as ambiguidades e complementariedades entre humano e animal, terra e pedra, céu e inferno, dando curso às inferências do espectador. Razão maior, quero crer, para que o espetáculo cale em modo bastante pessoal sobre a plateia, permitindo a cada um ali absorver ângulos bastante particulares. Em uma era de homogenia artística, a realização aposta na singularidade de uma invenção.

5 *CABRAS, cabeças que voam, cabeças que rolam*. Programa do espetáculo, 2016, p. 18.

Longe dos olhos, perto do coração

Um mar imenso separa um combatente de sua casa, afastado há anos desde que a guerra teve início. Sua solidão e angústia o levam a pegar um pouco de barro e a confeccionar uma pequena estatueta de mulher, posteriormente depositada com as demais em coleção, a quem ele acaricia, conversa e reitera seu amor, procurando desse modo aplacar uma ausência, ilusoriamente convicto de que o barro é carne humana, capaz de ouvi-lo e sentir.

Esse general se chama Menelau, a mulher Helena, e a cena faz parte da *Iliada*, um dos marcos fundacionais da arte ocidental. Em uma cena atual, o soldado estaria no Iraque, a namorada no Texas, e eles utilizariam um *messenger* para estabelecer contato. Mas tanto na vastidão da Grécia Arcaica como nos confins do império contemporâneo, as distâncias são reais, as carências e faltas efetivas, e todos sabem que lançam mão de paliativos para tentar superar um hiato irreversível: a ausência do outro.

Ausência que se quer preenchida pela presença, falta que se quer suprida pela aproximação. Parece ser essa a conjugação mais elementar sobre a fissura que acompanha os humanos desde os primórdios, fendendo em partes aquilo que deveria estar unido. Ausência e presença constituem as duas instâncias que nos acompanham pela história, estão na base de todos os retornos — mesmo os eternos —, expondo como chaga uma ferida que não fecha, forçada ou deliberada, gritando sua dor. Vamos reencontrar sempre essas instâncias em todas as formas de representação, esses expedientes vicários encontrados ao longo dos tempos para substituir o irremediável, suplementar o impossível, virtualmente conduzidos por uma ânsia que se quer aplacar.

Estar presente é estar aqui, colado a mim, no limite do toque de minha mão, à vista de meus olhos e — supremo deleite — para meu gozo. Nas ausências, a memória, as recordações, as substituições tentam suprimir as faltas e, muito provavelmente, foram essas operações do espírito desenvolvidas exatamente para isso: condenados que estamos às perdas e separações, às contínuas ausências trazidas pela morte, inventamos expedientes que anelam, ainda que por meio de recursos precários, tornar presente o ausente.¹

Tais trânsitos anímicos são de especial relevância para o teatro. A cena foi, em suas origens, um modo de fazer presente o que se tornara ausente, ou ocorrido em um tempo mítico e separado, não acessível

1 Vejamos como Heidegger examina a questão: “A presença é um ente em que, sendo, está em jogo seu próprio ser. Na constituição de ser do compreender, o ‘estar em jogo’ evidenciou-se como o ser que se projeta para o poder-ser mais próprio. Esse poder-ser é o em virtude de, onde a presença é sempre como ela é. Em seu ser, a presença já sempre se conjugou com uma possibilidade de si mesma.” HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis-RJ; São Paulo: Editora Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 258.

senão por intermédio da presentificação de que a cena é a viatura. A saga de Dioniso era anualmente dada à vista nos cultos de mistério que o honravam, mas exclusivamente para um coletivo de devotos e iniciados; deuses e heróis trágicos, posteriormente, é que vieram povoar a cena, como emulações do primeiro, nos concursos da *polis*, configurando uma galeria mítica de figuras já distantes que, agora, pelos sortilégios da representatividade, foram tornadas atuais e podiam estar, em outro ciclo, vivas no presente e para todos.

Memórias, recordações e substituições constituem afetos fundamentais para uma pessoa cindida, funcionando, para o equilíbrio do humano, como contraparte indispensável de seu ser-no-mundo. Na atual fase da globalização, contudo, um complexo baralhamento de instâncias turva essa apreensão em seus verdadeiros contornos. Se claro está o caráter substitutivo inerente à estatueta de barro de Menelau, não se pode dizer o mesmo quanto à namorada via *webcam* do soldado, uma vez que ela está ali, efetivamente, chorando e mandando beijos, ainda que do outro lado do mundo, em fuso horário diverso, usando roupas de outra estação e suas lágrimas, ao escorrem na tela do monitor, tenham de fato rolado pelo menos dois minutos antes, retidas pelo trânsito de dados na nuvem. Mas tanto a estatueta em sua matéria bruta como o *messenger* em seu aparente realismo são presenças equívocas, tão somente virtuais: uma é barro, a outra um conglomerado de pixels dispostos no silício. Mas correspondem, no tempo e no espaço, aos meios disponíveis, naquela e nessa época, para aplacar a ausência, possibilitar o contato e restaurar o afeto permanentemente cobrado pela pulsão libidinal.

Nessa emaranhada disputa de possíveis, nessa contenda entre forças reais e imaginárias, as questões abertas em torno da presença nas representações evocam situações muito amplas, que abrangem desde

as dicotomias platônicas em torno da Verdade e da Aparência e se estendem até as atuais interrogações implicadas no código genético: o que o filho guardará de semelhança com o pai? Tal complexidade pode ser explorada em uma variedade de tipologias envolvendo não apenas os sistemas de conhecimento — a filosofia, a biologia, a antropologia, a semiótica, a psicanálise, entre outros —, como também, mais incisivamente, as distintas disposições comportamentais de diferentes culturas frente a tais fenômenos, adensando a quantidade de respostas perante situações assemelhadas. Para ser mais direto: como reagir e que atitude tomar em relação à representação da presença (e, igualmente, da ausência, sua irreversível contraparte)? Interpretá-la ou senti-la?

A primeira operação caracteriza as culturas fundeadas no signo, que enxergam o mundo como uma exterioridade absoluta em relação à consciência e, por essa razão, instituem uma separação entre a coisa e o eu. Mas, quando o signo não dá conta de atribuir sentido ao ato ou ao sentimento que o acompanha, prefere calar-se. À segunda, ao contrário, não importa tanto o significado do fenômeno, mas sua intensidade — a dor, o amor, a culpa, o remorso, a solidariedade, seja qual for o afeto mobilizado — que a presença ou a ausência infundem. Existenciais e carnisais, tais culturas exprimem, sem mediações muito sutis, as turbulências e metamorfoses do corpo, sobrepondo-as a qualquer situação.

Tendo por base essas distintas configurações de respostas, é possível elaborar uma mais ampla tipologia de culturas — mais idealizada que efetiva —, e aqui aduzida tão somente para permitir exemplos e contrastes. Vejamos um pequeno quadro de suas emanações mais salientes para explorar as diferenças e semelhanças que exibem em relação à presença.

a) a autorreferência maior em uma cultura de sentido é o pensamento, expresso pela consciência, enquanto a mesma dimensão, em uma cultura de presença, é ocupada pelo corpo;

b) se há privilégio do pensamento na primeira, ela divide homem e mundo como duas instâncias irreduzíveis uma à outra, em que a ele cabe o papel ontológico central e ao mundo, singularmente tomado como coisa, um papel acessório. Assim, subjetividade e sujeito tornam-se as instâncias centrais administrando esse universo de sentidos, fazendo o eu cintilar a todo instante, um imperador reinando sobre as coisas. Na cultura de presença, ao revés, os indivíduos integram uma cosmologia (foram criados por uma força exterior) e não se percebem como excêntricos ao mundo, mas com ele manifestam solidariedade. Na primeira, as coisas detêm uma coisidade que lhes é imanente e tomada por brutal, selvagem ou natural, em tudo diferente do eu. Na segunda, as coisas, os seres do mundo, os eventos vivem malhas e interconexões, constituem uma multiplicidade qualitativa, e suas realidades se confundem ou partilham a existência humana, sem cesuras, indiscerníveis. O que explica porque os indianos reverenciam bovinos, enquanto os ocidentais os matam em espetáculos de touradas.

c) o conhecimento só é considerado legítimo se for produzido por um ato de pensamento inscrito em uma dada ordem hermenêutica que o autentique, avalia o primeiro modelo cultural. Enquanto é a revelação — seja epifânica ou pré-cosmológica — a fonte confiável do saber nas culturas de presença, nas quais signos e sinais são tomados como contínuas metamorfoses, o que as torna porosas àquilo considerado irracional pelas culturas do primeiro grupo.

d) com base nessa bifurcação de posicionamentos, abrem-se as distinções relativas à avaliação dos signos. Para a cultura de sentido, o signo segue a distinção clássica: o significante é sua parte material e o significado, a parte espiritual; o que torna a primeira quase sempre desprezível ou relutantemente tolerada em benefício da segunda, esta sim a dourada emanção do saber, pois decorre do pensamento e da interpretação. Isso abre caminho para as grandes abstrações e substantivações daquilo que é tão somente matéria ou, no melhor dos casos, conjuntos de materiais ajuntados para conformar conceitos (o mercado, a arte, a saúde, a lavoura, o urbanismo etc.), agora banhados por alguma predicação que lhes injete transcendência, velando suas efetivas naturezas enquanto coisas. Em uma cultura de presença, contudo, os signos já vêm carregados de emanções cósmicas, e suas diferenciações são unicamente instrumentais e ocasionais. O *I Ching* conforma hexagramas em um número finito, à medida que é consultado, em função das forças celestes em trânsito naquele momento. O signo, assim, já está inteiro concebido antes, cabendo ao demandante apenas circunscrevê-lo às suas especificidades de momento, quando das invocações.

e) por meio desta última operação, os seres humanos não apenas existem dentro de uma dada ordem, maior e perene, como também se comprazem em nela se sentirem integrados, o que lhes retira a angústia diante da ausência, exatamente pela continuada afirmação da presença. Romper tal ordem ou lhe perturbar o ritmo são operações a serem evitadas, mesmo quando não intencionais, o que habilita tais transgressões como sérios desvios que exigem purgação ou penalização. Nas culturas de sentido, em outra direção, os indivíduos são impelidos a transgredir e ultrapassar limites, tomando esses atos como contínuas invenções e/ou inovações de presença em relação à ausência, havendo mesmo amplo incentivo às mudanças e transformações do mundo para melhor ajustá-lo às necessidades

humanas. Esse é o homem de ação. Cujos empreendimentos são tanto mais valorizados quanto acompanhados de um raciocínio que os embasa, circunscrevendo o maior número possível de variáveis e, complementarmente, de efeitos a serem controlados em suas ações transformativas. Tal atitude está na base daquilo que é chamado “planejamento” e ampara toda a abstração da pesquisa científica. Em sociedades de presença, os homens, quando necessitam alterar alguma coisa do mundo ou demandam por uma ação específica, costumam se valer da magia — ela que tem o poder de tornar presentes coisas ausentes ou ausentes coisas presentes. A magia nunca é apresentada ou tomada como uma invenção, sendo inscrita, antes, no rol dos conhecimentos legados pela tradição, a poucos acessíveis e fruto de receitas secretas ou poderosas poções elaboradas em um além. É o corpo, contudo, do xamã ou do demandante, o local preferencial para as práticas mágicas. Fechar o corpo é defendê-lo dos perigos, dançar em círculos um modo de espantar maus agouros presentes.

f) quando a ordem cósmica se manifesta no plano humano das culturas de presença, é o espaço a dimensão mais intensa e imediatamente percebida e vivida, mais intensamente conotada. Certos lugares, ambientes ou sítios devem ser evitados ou são interditados, enquanto outros se afiguram benéficos, apropriados ou servem de proteção. Nas culturas de sentido é o tempo que desfruta essa primazia, uma vez que uma equação paralógica ajunta tempo e consciência, aquilo que resulta da experiência. A história, nessa acepção, é um típico saber ligado ao tempo, bem como a metafísica, quando interroga o ser em suas infinitas ocorrências na duração. Aqui, transformar o mundo é uma operação mais vivamente surpreendida no tempo do que no espaço, sendo uma carreira de executivo, por exemplo, mais bem dimensionada por meio de seu tempo nessa ou naquela função, ou seja, sua presença aqui ou ali, nos espaços que ocupou.

g) um divergente modo de operar faz bifurcar os dois tipos de cultura em relação à violência e à política. Nas culturas de presença, são os corpos as fontes de força e escudos empregados nas lutas e disputas pelo mando. Em guerras e batalhas, os confrontos homem-a-homem tendem a ganhar preponderância quanto à defesa ou ao ataque de espaços controlados ou a serem conquistados. Nas culturas de sentido, tal violência dos corpos é administrada e sublimada, deslocada para um lugar vazio, mas significativo: o poder. Os sistemas políticos representativos efetuam uma síntese, mas igualmente uma escamoteação da violência original, sob a forma de um imponderável contrato social. Assim, quanto mais essa sociedade se quer dirigida pelo sentido, mais legislativa se torna, esmiuçando com limites os lugares interditos aos indivíduos. O contraponto a esse poder são os corpos; daí as ocupações, as marchas e passeatas, as greves, os braços cruzados, as praças ocupadas que continuamente juntam corpos para transgredir a legislação e reintroduzem a presença violenta em culturas que desejariam vê-la bem longe, dissolvida na regra polida dos sufrágios e comitês de representantes. Na cidade de Platão, eram os guardiões-filósofos os encarregados de dirigi-la e administrá-la, determinando quem, como e quais espaços poderiam ser ocupados. Nos nossos tempos também não faltam tais vínculos entre poder e saber, lembrando, ainda uma vez, que aquele que sabe deve ser o dirigente, porque detém a competência do sentido.

h) nesse tipo de cultura, o evento está preponderantemente associado à inovação e seu valor enquanto surpresa e descoberta. O que explica feiras, congressos, festivais, encontros e assemelhados como ocasiões de novidades, oportunidades alvissareiras e inéditas revelações se descortinando, bem ao contrário das culturas de presença, nas quais tais ocorrências reiteram a perenidade de

seculares saberes, hábitos e costumes, outras oportunidades para comemorar o já sabido, renovar os votos.²

Tais disposições antagônicas afetam sobremaneira as distinções quanto à arte e ao caráter por ela assumido nas duas tipologias de culturas aqui postas em destaque, notadamente naquilo que se refere à ficção. A ficção é uma decorrência do sentido, uma operação da consciência, pois estrutura-se inteiramente sobre a representação, sobre a re-apresentação. Para que ocorra, torna indispensável articular uma função de jogo e outra de reflexividade por parte daquele que a produz ou desfruta, sendo esta primeira condição a capacidade de desdobramento, de trânsito entre o presente e o ausente. É a razão pela qual sua fórmula clássica é o “era uma vez” (situando o tempo) e o “num reino distante” (situando o espaço), duas invocações da ausência. A ficção mobiliza forte capacidade de trânsito entre essas condições virtuais, retiradas do inefável, ou que já não mais existem, e as contemporâneas, os pretéritos, os presentes e, em vários casos, os futuros, para tanto apelando para a capacidade de jogo e imaginação. Reinvestindo, assim, a condição de presença mediante uma situação toda ela liminar, posta em um intervalo.

Esse mesmo procedimento está na base da mais difundida e arraigada crença da civilização ocidental: o cristianismo. Sua teologia trabalha diversas vezes sobre o princípio do velar e do desvelar, do estar e do desaparecer. Cristo desfruta de dupla natureza, é deus e homem. Sua origem divina e presença na Terra foi previamente anunciada em vários rincões, mas apenas uns três reis magos deram crédito à

2 A tipologia aqui esboçada está sugerida em Hans-Ulrich Gumbrecht, mas segui apenas seus pontos indicados, modificando exemplos e argumentos. Ver GUMBRECHT, Hans-Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

notícia. Após a adolescência, ele desapareceu, para reaparecer adulto, agora imbuído de poderes antes nunca manifestos. Após sua morte, é enterrado, mas desaparece do túmulo três dias após, deixando seus poucos seguidores perplexos com sua ausência, mas infinitamente mais convictos de sua santa presença nos céus. Quadros e esculturas medievais fixaram esse instante, perpassado de excepcionalidade, no momento em que os olhares se dirigem para um caixão vazio.³

Tais aparecimentos e desaparecimentos instituem sua epifania. Eles exigiram dos cristãos primitivos o alargamento de suas percepções, contribuindo enormemente para estabilizar entre as populações a comutação necessária à ficção. Até que fosse instituído, já ao fim da Baixa Idade Média, o ritual da missa, no qual uma poderosa invocação desse intercâmbio especular entre ausência e presença vai auferir seus definitivos contornos: a comunhão. Nela, come-se o corpo da divindade e bebe-se seu sangue, tornando-o outra vez presente. Deixemos em suspenso a matriz antropofágica sustentando tal passagem (o que nos reenviaria para as questões antes referidas quanto ao controle da violência), para ficarmos tão somente em seus aspectos eucarísticos. Considerado o ápice ritual de culto ao mito, representa o instante em que a divindade, de natureza celestial e presente em um além, novamente se corporifica presente no plano terrestre, distribuído a todos e a cada um em instante sincrético de reunificação.

São contínuos, pela insistência, os apelos ao velar e ao desvelar, ao surgir e ao desaparecer, ao estar e ao não estar — à sua condição de presente/ausente, dando destaque ao fenômeno da re-apresentação de um corpo/espírito. Estamos diante de uma teologia, é o que se

3 Ver, a propósito, a percuciente análise de DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 40.

pode afirmar, que ensejou e difundiu largamente o jogo mental que sustenta a ficção. Ficção que, em seus modelos clássicos a nós retransmitidos, tem seus primórdios no século XVII, época que, não fortuitamente, assistiu também ao nascimento das bases culturais que engendraram as modernas sociedades ocidentais, fortemente estribadas na instância do sentido.⁴

Os grandes arquétipos de narradores invocados por Walter Benjamin são o camponês sedentário e o marinheiro viajante, dois tipos que acumulam episódios e, especialmente, sentem prazer em dividir suas aventuras — bem como acrescentar, revirar, dispor, subverter, subtrair ou multiplicar seus incidentes —, dando asas à imaginação, os feitos próprios ou de outros. É por meio do expediente inventivo, portanto, que sustentam suas narrações, desafiam o sentido, o invertem ou modulam, acrescentando sombra onde havia certeza, dúvida onde havia crença, probabilidade onde havia ordem, reintroduzindo a presença — ainda que vicária — onde, efetivamente, só existe ausência.

A conclusão é para-doxal? Talvez. O paradoxo, bem como outras operações de raciocínio e de linguagem que lhe são conexas, apenas se dá a ver quando vigora a onto-logia, esse agudo limite que rege o universo do sentido.

4 “A partir do século XVII, todo o domínio do signo se distribui entre o certo e o provável: isso quer dizer que não seria mais possível haver signo desconhecido, marca muda. Mas, sim, que só há signo a partir do momento em que se acha *conhecida* a possibilidade de uma relação de substituição entre dois elementos já *conhecidos*. O signo não espera silenciosamente a vinda daquele que pode conhecê-lo: ele só se constitui por um ato de conhecimento. É aqui que o saber rompe seu velho parentesco com a *divinatio*”, conforme sustenta FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 74.

Referências bibliográficas

Para facilitar consultas, os títulos que aparecem nas notas de rodapé se encontram aqui listados em ordem alfabética:

ABENSOUR, Gérard. *Meyerhold, ou a invenção da encenação*. Trad. Jacó Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ABRAMOVIC, Marina. “Além del cuerpo”. Entrevista a Tobi Maier. *Exit Express*. Madrid, #47, noviembre 2009.

ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída e Idalina A. da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia; Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Trad. Joana d’Ávila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

ARISTOTE. *La Poétique*. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallo. Paris: Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. M. Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: LPM Editores, 1983.

_____. *Linguagem e vida*. Trad. Jacó Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

- BADIOU, Alain. *La clameur de l'être*. Paris: Hachette, 1997.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BATESON, Gregory. "A Theory of Play and Fantasy". In: BIAL, Henry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2010.
- BELL, Elizabeth. *Theories of performance*. London: Sage Publications, 2008.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico". Trad. Flávio Köthe. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- BESSEL, Richard. *Alemanha, 1945: da guerra à paz*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia. das Letras, 2010.
- BIAL, Henry. *The performance studies reader*. London: Routledge, 2008.
- BOISSON, Bénédicte; FOLCO, Alice; MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- BRAGA, Paula. *Oiticica, singularidade multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRECHT, Bertolt. "Sobre o caráter formalista na crítica do realismo". In: BARRENTO, João (Org. e Trad.). *Realismo, materialismo, utopia: uma polêmica – 1935-1940*. Lisboa: Editora Moraes, 1978.
- BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Trad. Fernando P. Figueiredo e José E. Pimentel F. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica e Neville D'Almeida: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2014.
- BÜRGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Trad. Jorge Garcia. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- BURKE, Peter. *Variiedades de história cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas*. Trad. Helena C. Meneghello. São Paulo: Studio Nobel, 2013.
- CANGIULLO, F. “Detonazione”. In: MARINETTI, F.T., SETTEMELI, E., CORRA, B. *Teatro Futurista Sintético*. Piacenza: Casa Editrice Ghelfi Costantino, 1921.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London/New York: Routledge, 2004.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “Cosmococa – programa in progress: heterotopia de guerra”. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CASSIN, Bárbara. *Se Parmênides*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio T. Barbeitas. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. M. Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2006.
- _____. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2004. 2 v.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres, Viena*. Trad. Hildegard Feist, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Trad. Bruno Fleiter. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare*. Trad. Edmir Missio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. trad. Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.
- COLE, Toby; CHINOY, Helen Krich. *Directors on directing: a source book of modern theatre*. London: Peter Owen; Vision Press, 1964.
- CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro e Cena*. Trad. Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *Da arte do teatro*. Trad. Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, s.d.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DAVIS, Tracy C.; POSTLEWAIT, Thomas (Org.). "Introduction". In: *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La Casa Husher, 1988.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. *A ilha deserta (textos e entrevistas)*. Trad. Luiz B. L. Orlandi et alii. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. "Post scriptum sobre as sociedades de controle". Trad. Peter Pál Pelbart. In: *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 221.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado et alii. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos e O esgotado*. Trad. Fátima Saadi et alii. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. "Devir intenso, devir animal, devir imperceptível". Trad. Ana Lúcia de Oliveira et alii. In: *Mil Platôs*. São Paulo, Editora 34, 1997. v. 4.

_____. *Mil Platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

_____. *Mil Platôs*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. M. Beatriz Nizza Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora Unesp; Itaú Cultural, 2009.

DORT, Bernard. “Condição sociológica da encenação teatral”. In: *O Teatro e sua realidade*. Trad. e Org. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *La représentation émancipée: le temps du théâtre*. Arles: Actes Sud, 1988. v.2.

DRYDEN, John. “An Essay of Dramatic Poesie”. In: *European Theories of the Drama* (Barrett H. Clark edition). New York: Crown Publishers, 1973.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, Trad. Alice Kyoko et alii. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. M. Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FAVARETTO, Celso. “Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica”. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. In: CAMPOS, Haroldo de (Org. e Trad.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo, Cultrix, 1977.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

_____. *Além dos limites*. Trad. Jacó Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The show and the gaze of theatre: a european perspective*. Trad. Jo Riley. Iowa: Iowa Press, 2010.

_____. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martin e David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIED, Michael. "Art and Objecthood". In: BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1968.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GEERTZ, Clifford. "Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social". In: *O Saber Local*. Trad. Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Ed., 2008.

_____. *Negara – el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Trad. Albert Roca Álvarez. Barcelona: Paidós, 2000.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity: self and society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. M. Célia Santos Raposo. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUÉNOUN, Denis. "Raison du drame". In: *Actions et acteurs*. Paris: Belin, 2005.

_____. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2014.

HAVELOCK, Eric. A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo; Rio de Janeiro: Unesp; Paz e Terra, 1996.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia S. C. Schuback. Petrópolis-RJ; São Paulo: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2008.

HUGO, Victor. *O Grotesco e o Sublime* (Prefácio de Cromwell). São Paulo: Perspectiva, s.d.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento na cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.

ISER, Wolfgang. *How to do theory*. Victoria: Blackwell Publishing, 2007.

JACKSON, Shannon. *Professing performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

JACQUES, Paola B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Editora Rioarte, 2001.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.

JIMENEZ, Sergio (Org.). *El Evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.

KANT, Immanuel. "Prolegômenos". Trad. Tania M. Bernkopf et alii. In: *Os Pensadores II*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KAPROW, Allan. "O legado de Jackson Pollock". In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (Org. e Trad.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LACAN, Jacques. "O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica". Trad. Vera Ribeiro. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Taurus, 1993. 3 v.
- LUKÁCS, György. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. “Trata-se do realismo”. In: *Realismo, materialismo, utopia: uma polêmica 1935-1940*, BARRENTO, João (Org. e Trad.). Lisboa: Editora Moraes, 1978.
- LYOTARD, François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- MACIEL, Kátia. “O cinema tem que virar instrumento”. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAETERLINCK, Maurice. “O tesouro dos humildes”. In: BORIE, Monique et alii. (Org.e Trad.). *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MANNONI, Octave. “A Ilusão Cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário”. In: *O Sujeito, o corpo e a letra: ensaios de escrita psicanalítica*. Porto: Arcádia, 1977.
- MARTINS, Carlos Estevam. “História do CPC”. In: *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós-CEAC, 1980.
- MARX, Karl. *Grundrisse*. Trad. Mario Duayer. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. Trad. Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: Edições n-1, 2017.
- MATESCO, Viviane. “O corpo na arte contemporânea brasileira”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

MATURANA, Humberto et alii. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Humanitas; Ufmg, 2014.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Trad. Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2007.

MOSTAÇO, Edélcio (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis; Jaraguá do Sul, Design Editora, 2010.

_____. *Soma e Sub-tração*. São Paulo: Edusp, 2015.

NAGLER, A. M. *A source book in theatrical history*. New York: Dover Publications, 1959.

NEGRI, Antônio. “Pour une definition ontologique de la multitude”. *Multitudes*, Paris, n. 9, mai/jun. 2002.

OITICICA, Hélio. “Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. et alii. “Declaração de princípios básicos da vanguarda – janeiro de 1967”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. “Uma arte sem medo”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2010.

_____. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. “Um mito vadio”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2010.

_____. “Projeto Cães de Caça e pintura nuclear”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2010.

_____. *Conglomerado Newyorkaises*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2013.

OITICICA FILHO, César. “EncontrHos”. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2010.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. M. Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. *Estética: Teoria della formatività*. Milano: Ugo Mursia Editore, 1974.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *The intercultural performance reader*. London/New York: Routledge, 1996.

_____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes, São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Dicionário da Performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEDROSA, Mário. “Ciência e arte, vasos comunicantes”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

_____. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Ángel Petrecca et alii. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

_____. *Margens do político*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: Editora KKYM, 2014.

_____. “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROSE, Nicolas. “Como se deve fazer a história do eu”. In: *Educação & Realidade*, 26 (1), 2001, p. 33-57.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978.

RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and soviet theatre: Tradition and the Avant-Garde*. London: Thames and Hudson Co., 1988.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Poética do drama moderno – de Ibsen a Koltès*. Trad. Newton Cunha et alii. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London/New York: Routledge, 2007.

_____. *Performance theory*. London/New York, Routledge, 2006.

_____. “Introduction”. In: *Environmental theatre (an expanded edition)*. New York: Applause, 1994.

_____. “Victor Turner’s Last Adventure”. Prefácio In: TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1982.

SERRANO, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislávski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2004.

SPINOZA. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Trad. Porfirio Miranda Marshall. Cuba-La Habana Vieja: Editorial Arte y Literatura, 1985.

SÜSSEKIND, Pedro. “Prefácio”. In: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada*, filosofia da sensação. Trad. Antonio A. S. Zuin; Fábio A. Durão; Francisco C. Fontanella e Mário Frungillo. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

TURNER, Edith. "Rites of Communitas". SALAMONE, Frank A. (Org.). *Encyclopedia of Religious, Rites, Rituals, and Festivals*. Religion and Society Series. New York: Routledge, 2004. Apud BELL, Elizabeth. *Theories of Performance*. Los Angeles: Sage Publications, 2008.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Trad. Nanci C. de Castro e Ricardo A. Rosenbush. Petrópolis-RJ: Vozes, 1974.

_____. *From the ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Trad. Paulo Gabriel H. da R. Pinto, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

_____. *Dramas, Campos e Metáforas*. Trad. Fabiano Morais, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões et alii. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski: vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Trad. Alda Baltar e M. Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora UnB, 1998.

VILLEGAS, Juan. *História multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 2005.

VIRNO, Paolo. *Cuando el verbo se hace carne: lenguaje y naturaleza humana*. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Editorial Cactus; Tinta Limón Ediciones, 2004.

WATSON, Jack; McKERNIE, Grant. *A cultural history of theatre*. New York: Longman, 1992.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo, Lisboa: Europa América, 1976.

WILSON, Edwin; GOLDFARB, Alvin. *Living theatre: a history of theatre*. New York: McGraw-Hill, 2004.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Trad. Flávia Blancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

YEATS, William Butler. "The reform of theatre". In: CLARK, Barrett H. (Org.). *European Theories of the Drama*. New York: Crown Publishers, 1973.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

Origem dos textos

Em sua maioria, o material aqui reunido foi redigido visando ao ambiente acadêmico (artigos, capítulos, congressos), a cujos editores e organizadores agradeço vivamente. Todos os escritos, todavia, passaram por modificações de redação, seja para ajustes ou atualizações:

Três publicações surgiram na revista Sala Preta (ECA-USP). *Emancipação, a cena e o espectador em jogo*. v.13, p. 200-215, 2013; *Conceitos operativos nos estudos da performance*, v.2, p. 5-10, 2012 e *Peter Szondi e o circuito*, v.16, n. 1, p. 133-147, 2016, este bastante alterado.

“Teatro e história cultural”. *Baleia na Rede*. Marília: UNESP, v. 9, p. 1-14, 2013.

“Teatro, o ato e o fato estético”. *Conceição/Conception*. São Paulo: UNICAMP, v. 1, p. 30-41, 2012.

“Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação”. *Urdimento*. Florianópolis: UDESC, v. 1, p. 1-19, 2010, aqui em versão muito ampliada.

“Gilles” foi escrito para um seminário do PPGAV, da Udesc, e, a seguir, publicado em *Ô Catarina!*, Fundação Catarinense de Cultura, n. 88, set. 2017, aqui acompanhado do inédito CsO.

“Pommerat, entre potência e jogo” foi escrito para o catálogo *Cartografias da 3ª MITsp*, 2016.

“Kassandra” apareceu inicialmente em *Repertório*. Bahia: PPGAC-UFBA, n. 22, p. 28-32, 2014-1; e, em versão condensada em inglês, na revista eletrônica *The Theatre Times*, out. 2017.

“Cabras, cabeças que voam, cabeças que rolam” foi escrito para a revista eletrônica *Questão de Crítica*, out. 2015.

“Longe dos olhos, perto do coração”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Rio Grande do Sul: UFRGS, v.1, p. 301-311, 2011; e uma versão em espanhol, a seguir, foi publicada em *Telondefondo*, Buenos Aires, v.1, p. 217, 2012.

Dois capítulos para publicações coletivas foram aqui retomados:

“Hélio Oiticica e o *quasi* teatro ambiental”, em PARANHOS, Kátia (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 123-156.

“Fazendo cena: a performatividade”, em MOSTAÇO, Edélcio; BAUMGÄRTEL, Stephan; OROFINO, Isabel; COLLAÇO, Vera (Org.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 15-47, aqui com várias alterações e vários desdobramentos.

“Stanislávski, o encenador” e “Performar o espaço” foram palestras, inéditas em publicações.

Os textos sobre Craig e sobre o Jogo são inéditos.

Sobre o autor

Edélcio Mostaço é professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina, Udesc. Pesquisador do CNPq. Coursou Crítica e Direção Teatral na ECA-USP. Exerceu a crítica teatral, ao longo dos anos de 1980, em diversos jornais e periódicos de São Paulo. Seu livro *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* (1982) tornou-se referência nos estudos sobre o teatro brasileiro. No início deste século, obteve seu doutoramento pela ECA-USP e transferiu-se para Florianópolis. Autor de inúmeros artigos e capítulos em publicações acadêmicas, publicou, entre outros títulos, *Nelson Rodrigues, a transgressão* (1996); *Sobre performatividade* (Org.) (2009); *Para uma história cultural do teatro* (Org.) (2010); *Soma e Sub-tração* (2015) e uma nova edição revista de *Teatro e Política* (2016).

Há aqui um pensamento sobre a ontologia do teatro. Não é o caso de falar da natureza do teatro, tendo em vista que o próprio autor chama atenção para o fato de que o teatro não é natural. Mas é possível dizer que este conjunto de textos trata das propriedades do teatro: de que estamos falando, quando falamos de teatro? Qual é o campo epistemológico em que nos movemos? Que objeto é este?

Na defesa do espetáculo como foco do pensamento para uma história cultural do teatro, o autor oferece uma arqueologia do textocentrismo, assim como uma apresentação atenciosa do advento da encenação e das vanguardas históricas como fatores da virada epistemológica na direção do espetáculo.

Dentre os diversos questionamentos de paradigmas que apresenta, está a reflexão sobre o tônus romântico da dicotomia entre criação e técnica. Pensando a arte como fazer/expressar/conhecer, com base no conceito de *poiesis*, ele nos fala do objeto, do modo e da finalidade do fazer teatral, colocando em jogo o conceito de *mimesis* e sua dimensão de performance.

São reflexões que nos oferecem caminhos possíveis para emancipações – do espetáculo, da historiografia, da teoria, dos gêneros, das categorias, dos artistas, dos discursos, dos espectadores. *Incursões e Excursões – a cena no regime estético* nos faz olhar fixamente para o teatro e ver seu processo incessante de emancipação de si mesmo.

Daniele Ávila Small