

Denis Guénoun

TRADUÇÃO Fátima Saadi

A EXIBIÇÃO DAS
Uma ideia PALAVRAS
(política) do teatro

teatro do pequenoGesto

2ª EDIÇÃO | 2024

Denis Guénoun

TRADUÇÃO Fátima Saadi

teatro do pequenoGesto

2ª EDIÇÃO | 2024

A EXIBIÇÃO DAS PALAVRAS

Uma ideia
(política) do teatro¹

¹ Publicado originalmente em 1992, na série “Intervention philosophique”, dirigida por mim, nas Éditions de l’Aube, Paris, a convite de Marion Hennebert e Jean Viard. A publicação dessa coleção foi interrompida em 1996. Em 1998, este ensaio abriu o volume *L’Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, editado pela Circé em sua série “penser le théâtre”.

FICHA TÉCNICA

Copyright © Denis Guénoun 1992

Título original: *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre.*

CONSELHO EDITORIAL

Ana Kfour
Angela Leite Lopes
Antonio Guedes
Edécio Mostaço
Silvana Garcia
Walter Lima Torres Neto

EDITORA RESPONSÁVEL

Fátima Saadi

TRADUÇÃO

Fátima Saadi

REVISÃO TÉCNICA

Walter Lima Torres Neto

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Mayara Závoli

ISBN 978-65-89727-09-5

Edições Virtuais Teatro do Pequeno Gesto

www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Lumos Assessoria Editorial

G927 Guénoun, Denis.

A exibição das palavras : uma ideia (política) do teatro / Denis Guénoun ; tradução Fátima Saadi. — 2. ed. — Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, 2024.

61 p. ; 21 cm.

“Título original: *L'Exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre*”

ISBN 978-65-89727-09-5

1. Teatro - Aspectos políticos. 2. Teatro e Estado.
3. Estética teatral. 4. Teatro - História e crítica.
I. Saadi, Fátima. II. Título.

CDD23: 792.223

SUMÁRIO

05

APRESENTAÇÃO

07

CAPÍTULO I

31

CAPÍTULO II

55

QUATRO OBJEÇÕES

APRESENTAÇÃO

A ideia da coleção *Folhetim/Ensaios*, criada pelo Teatro do Pequeno Gesto em 2003, surgiu do desejo de publicar *A exibição das palavras – uma ideia (política) do teatro*, que lançou no Brasil a obra do dramaturgo, encenador, filósofo e escritor Denis Guénoun. Efetivamente, o texto foi editado no primeiro volume da série e a revista *Folhetim* veiculou alguns dos ensaios curtos do autor em seus números 8, 10 e 19.

A exibição das palavras foi um grande sucesso, por sua abordagem histórico-filosófica do fenômeno teatral, e a edição em papel logo se esgotou. Decidimos então republicar o texto nas Edições Virtuais Pequeno Gesto, em versão revista, tornando-o, assim, acessível a uma nova geração de leitores interessados na reflexão sobre as artes e, em especial, sobre o teatro.

Agradecemos, mais uma vez, a Denis Guénoun, a generosa cessão dos direitos de publicação deste ensaio.

Boa leitura!



Para Robert Abirached



CAPÍTULO

O teatro requer uma reunião de espectadores. Outras artes também: a música, a dança. Já outras não: literatura, pintura, escultura.¹ Não supomos que elas possam dispensar o público: claro que não. Mas seu público não precisa necessariamente estar reunido num lugar e num momento comuns para que a obra chegue até ele: mármore, quadro, livro podem esperar um visitante ou um leitor que virá, sozinho, quando quiser. Objeção: o teatro pode ser lido. Mas a leitura não é o que o constitui. Ele não é – apenas – literatura dialogada. O teatro requer um público, coletivo, efetivamente reunido. É o modo, determinado, de sua apresentação.

Essa reunião é convocada publicamente. Podemos citar exemplos em contrário: teatro em família, privado. Mas, ainda assim, trata-se de exceções, de antífrases – utilização de um termo por uma espécie de passagem ao seu oposto, como pode acontecer com qualquer definição: um automóvel se desloca sozinho e, contudo, pode acontecer de ele ter que ser empurrado. O teatro é público: a mesma palavra serve para designar a assembleia dos espectadores.

(A palavra: público. Mas também a palavra: teatro. Lembremos que, no lugar grego de onde nos vem o termo, “teatro” – *theatron* – não designa a cena – que é referida pelo termo *skênê* –, mas sim as arquibancadas onde se senta o povo. Isso mudará: mais tarde, a palavra passará a denominar, realmente, a área de atuação, o francês

1 Consideramos, aqui, para efeitos do raciocínio que estamos desenvolvendo, cada uma dessas artes antes de sua reprodução mecanizada ter se tornado possível.

clássico via os atores “*sur le théâtre*”.* E esse deslocamento de um espaço a outro é signo de uma história. Para nós, “teatro” designa, por extensão, o prédio em seu conjunto. Mas, no começo, o teatro era o lugar do público, do público reunido.)

Formulemos aqui uma tese: a convocação, de forma pública, e a realização de uma reunião, seja qual for seu objeto, é um ato político. Pela reunião em si (que, sendo uma assembleia, contém todos os germes, desenvolvidos ou não, do político), e por sua publicidade (“público” designa, antes de mais nada, segundo o dicionário Robert, o que concerne ao povo tomado em seu conjunto, à coletividade social e política, ao Estado). É uma tese: discutível, assumida, que aqui expomos.

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja interligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o instaura. O que é político no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo simples fato de os indivíduos terem se reunido, terem se aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem.

* *Théâtre*, aqui, significa palco. (N. da T.)



Embora fundamental, essa determinação é facilmente esquecida. É espantoso como o pensamento do teatro se preocupa pouco com ela: pensamento cuja história poderia ser contada como o desenvolvimento de um esquecimento da representação – do fato, do acontecimento da representação – em proveito da atenção dispensada ao representado, ao conteúdo.

Veremos que essa evolução – amnésia, cegueira, censura, como preferirem – duplica uma linha da própria história do teatro: deslocamento do centro, do coração, do lugar dessa arte – a plateia vai sendo mergulhada na penumbra, o palco vai sendo iluminado.



O ato, político, de convocar uma representação pode chamar o público para a rua ou para o interior de um edifício – raramente para um descampado. Na rua, é um ajuntamento: é política a escolha do lugar (afastado ou central, cidade ou vilarejo), da hora (dia, noite, momento de lazer ou horário de trabalho), bem como da composição e da forma da assembleia. Cada uma dessas características traduz uma relação muito precisa com a organização da cidade e formula uma espécie de discurso em relação a ela – consciente, deliberado, explícito ou não, o que, neste momento, não vem ao caso. São posições assumidas publicamente – e instaladas fisicamente – no espaço do político.

Num edifício sobrevive ainda alguma coisa dessas determinações. A localização do prédio (subúrbio ou centro da cidade?), sua forma e o sistema de suas funções internas, com tudo o que ele pressupõe no tocante a escolha de horário, duração e desenrolar das representações: são essas as primeiras marcas da política. A instância política que ordena o teatro é, em primeiro lugar, a arquitetura. Isso não significa que o que é apresentado no teatro seja desprovido de significação política, de projeção. Simplesmente o que se apresenta é previamente ordenado² pela arquitetura – literalmente colocado em cena por ela. A arquitetura, como se sabe, é arqui-política: arte instituída pela política e que talvez, em contrapartida, a institua. Pensar o teatro a partir de descrições do que acontece em cena, ignorando o que a existência, a forma, o lugar, o volume dessa cena devem a uma construção – que não é universal e não é óbvia – é pensar o teatro esquecendo a política que o ordena – a prescrição, a convocação política que o põe em cena.



Ora, uma viagem ao reino da arquitetura teatral (viagem no tempo assim como no espaço) nos impõe uma constatação: a imensa maioria dos teatros foi construída segundo um desenho circular.

Não vamos nos deter nesse ponto, não é nosso tema aqui. Basta lembrar que, mesmo levando em conta apenas os teatros ocidentais, as três arquiteturas que marcaram sua história – a greco-romana, a

² Prescrito, dirigido, solicitado – formulado como uma ordem.

elisabetana e a assim chamada “à italiana” – produziram volumes redondos. Por quê?³

Antes de mais nada porque, ao que parece, o círculo é uma boa disposição para ver e ouvir. Os teatros refazem a organização espontânea da aglomeração, fixando-a: qualquer pessoa que já tenha armado um tablado num lugar de circulação pública sabe que os curiosos se dispõem espontaneamente num arco de círculo perfeito – se o espaço não apresentar nenhum obstáculo, claro.

Essa explicação não basta: dada a evolução dos espetáculos, os teatros de planta circular não oferecem mais, hoje em dia, a melhor visibilidade. Todas as tentativas de construir salas de frontalidade

3 Precisemos um pouco mais, tendo em mente o leitor que pensaria apenas nos “teatros de arena”, áreas circulares que se prestaram às mais diversas experimentações. Esse leitor poderia se espantar com a nossa tese, na medida em que os teatros de arena são muito raros. A rotundidade à qual nos referimos aqui designa, por exemplo, o anfiteatro antigo, construído sobre um arco de círculo; o cilindro perfeito do teatro elisabetano – a célebre maquete do Globe – no qual galerias se encontram com o espaço cênico ficando alguns espectadores instalados quase no fundo do palco; ou ainda a maioria de nossos teatros ditos “à italiana” (embora eles sejam, com frequência, bastardos), cuja circularidade é assumida, sobretudo, pelos balcões que chegam até a beira do arco de prosscênio (e, na plateia, pelos assentos que, frequentemente, são dispostos em linhas curvas muito abertas).

O que estamos chamando de teatro circular pode ser definido também de modo negativo: é um teatro cujos muros laterais não são vistos, porque estão escondidos pelos espectadores. Numa sala retangular, as fileiras de poltronas vão dar, à esquerda e à direita, em altas paredes lisas ou decoradas. Ao contrário, nas salas que chamamos de arredondadas, abstraídas todas as diferenças, nos lados só vemos o público (nos balcões ou nas arquibancadas do anfiteatro), cujos assentos mais laterais praticamente encostam no palco.

rígida (salas em forma de retângulo, nas quais cada espectador está de frente para o palco), resultam em lugares onde todo mundo tem a oportunidade de ver bem, mas, em contrapartida, criam teatros detestáveis, frios, para dizer o mínimo. Qual a razão, então, para a preeminência do circular?

Será que é o caso de pensar que nossos dois sentidos estão em contradição? – é que, nas salas totalmente frontais, os espectadores do fundo veem melhor do que os das extremidades laterais dos balcões (nos nossos velhos teatros, lugares considerados quase cegos), mas, em compensação, escutam de forma muito pior.⁴ É verdade. No entanto, existem salas retangulares com uma acústica excelente que sofrem, contudo, do que chamaremos provisoriamente de frieza – ausência desta misteriosa “boa relação” entre o palco e a plateia, à qual todos os atores se referem, sem jamais conseguirem defini-la a não ser por uma espécie de sensação, enigmática, porém incontestável.



Mas o que importa não está aí. Nós o procuraremos – como o leitor pode imaginar – na origem política da representação teatral.

⁴ Simplesmente porque estão longe. Em duas salas de igual lotação, os espectadores menos bem localizados estão nas extremidades laterais dos balcões (e, portanto, numa relação de visão execrável, mas muitíssimo próximos do palco): é o caso do teatro circular. Ou, então, estão relegados às fileiras do fundo (na hipótese frontal) e, portanto, de frente, mas longe demais. O preço das entradas reflete, habitualmente, essa hierarquia.

Partindo de uma observação ingênua: o círculo é a disposição que permite que o público se veja.

Num grupo, para que cada um veja todos os demais, é preciso estar em círculo. O círculo não é a organização que tem como preocupação prioritária possibilitar que as pessoas ouçam (é possível escutar alguém que está atrás de nós), mas é a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se.

Ora, o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. O público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É uma reunião voluntária, fundada sobre uma partilha. É, ao menos como esperança, como sonho – uma comunidade.

Logo após a Segunda Guerra, tentou-se, na França, construir teatros onde o público todo veria bem. Havia nisso uma preocupação que chamavam de democrática e que se definiria com mais exatidão como igualitária. Às vezes, desejava-se também, por razões de modernismo tanto quanto de economia, apresentar num único lugar teatro e cinema. O fracasso foi completo. Teatro e cinema não reúnem o público de modo análogo. O cinema autoriza uma relação individual do espectador com a tela. Em determinados períodos de sua história, ele inclusive favorece essa relação: assim, faz uns vinte anos, proliferaram as pequenas salas, cujo conceito de

conforto consiste em que cada espectador possa afundar na poltrona e esquecer o que está em volta.⁵ A forma retangular se presta bastante bem a isso: ela privilegia a melhor visão possível de cada poltrona diante da imagem. Ela não impede, mas também não encoraja, a comunicação entre os espectadores. É possível ver um filme sozinho numa sala de cinema e tirar disso grande prazer.

No teatro, jamais é possível o prazer solitário. Se a plateia está deserta, a representação fica prejudicada. O público quer a percepção de seu estar-ali coletivamente. Ele quer se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento, sua reunião. Os espectadores querem se ver uns aos outros.⁶

Daí a necessidade de teatros circulares.⁷

5 Essa relação é possível no cinema e é, hoje em dia, dominante. Mas não é obrigatória: não entra na definição do cinema. No início do século XX, os “teatros-cinematográficos” se aproximavam mais da aglomeração popular, da feira e da festa. E há quem queira atualmente devolver ao espetáculo do filme essa dimensão perdida (mais coletiva, mais divertida) para combater o fechamento das salas de projeção.

6 Essa exigência aparece também em outros lugares que não o teatro. Num estádio, por exemplo. Esse é um ponto que o teatro e o esporte têm em comum. Exercício: procurar – em outro âmbito – a diferença.

7 Não estamos afirmando que no teatro cada espectador vê e reconhece todos os demais. A arquitetura teatral é complexa e resulta de necessidades conflitantes. O círculo é sua base, mas de forma diversificada. O que estamos querendo dizer é que, se a forma em arcos se impôs na maioria dos casos, é preciso buscar a razão primeira para esse fato na adequação do círculo ao reconhecimento comunitário. A partir daí, o círculo se manifesta ou se desvanece, triunfa ou recua, se completa ou se fragmenta.



Em quê essa necessidade é política?

Vamos esquecer por um momento o teatro. O círculo permite a um grupo que ele se reconheça. Portanto, que ele se fale: o círculo é a forma das assembleias – pelo menos das assembleias livres. Que pressupõem uma comunidade consciente de si mesma e capaz de decidir seu destino. O anfiteatro exprime esta ideia da Cidade: reúne o povo todo, ou os seus representantes. Mas, num ou nou- tro caso, sua rotundidade designa a própria comunidade, sua uni- dade, sua autonomia. Ela é a condição da deliberação, bem como sua figura: o esquema próprio do coletivo na democracia.

Ao contrário, uma assembleia reunida em fileiras retas favorece para cada participante a visão do espetáculo que se desenrola na tribuna: como numa sala de aula de antigamente, pouco preo- cupada em despertar no auditório a consciência comunitária: o sentimento era, na verdade, de temor. A precedência é atribuída à relação direta, de autoridade, entre professor e alunos. A dispo- sição frontal, em fileiras retas e paralelas, quer combater, deses- truturar a consciência de pertencer a um grupo que delibera sobre sua história. Ela desarticula a comunidade, submete-a: ela se parece com a formação de soldados no pátio do quartel para a revista. Vemos um Parlamento disposto em fileiras retilíneas, ali- nhadas diante da tribuna? – é a imagem, infalível, de um regime autoritário. O mesmo ocorre no nível do simbólico com congres- sos e colóquios de todos os tipos: seu autoritarismo cresce na razão

inversa da sua circularidade.⁸

Voltemos aos teatros. A arquitetura circular que os pré-dispõe deixa, portanto, entrever uma relação fundamental para a afirmação que aqui fizemos (relação complexa, que será preciso abordar sem reducionismos, mas relação, ainda assim): uma afinidade de origem entre teatro e democracia.



Não se trata de afirmar que o teatro é a democracia, nem o contrário. Essa aproximação concerne às formas: ela aponta uma semelhança entre a forma originária de um teatro e a forma da assembleia democrática. Pelo menos no sentido em que esta palavra está sendo entendida aqui: assembleia que delibera – e, portanto, decide – a respeito de sua história. O que diz essa semelhança?

Diz que a democracia quer exprimir a Cidade como comunidade, e que é a questão da comunidade (o desejo, a nostalgia, a vontade de comunidade, como veremos) que se mobiliza na convocação de um grupo como público de teatro. Tentaremos a seguir compreender por que essa é a questão trabalhada aí. Como, nós já sabemos: na forma da assembleia do público, na disposição

8 Seria preciso acrescentar algo sobre as formas mistas: como a das assembleias monárquicas, nas quais, de início ao menos, as ordens estão frente a frente, em grupos compactos. O que a cidade vê de si mesma, nesse caso, é sua divisão, sua estrutura. Ela se representa a seus próprios olhos, não como reunião de indivíduos, mas como composição de Corpos.

circular que lhe permite reconhecer-se.

E isso nos leva, sem dúvida, a dar um pouco mais de consistência à nossa determinação do alcance político do teatro (do fato, do acontecimento, da representação teatral, antes de qualquer exame de seu conteúdo ou de seu desenrolar-se). Como dissemos, a convocação dos espectadores é, efetivamente, um ato público – que se processa no espaço da organização da cidade. E nunca é indiferente, independente da forma do Estado e do seu regime, que seja convocada, publicamente, uma reunião na qual se agita o desejo da comunidade. Esse desejo será aí mobilizado talvez timidamente, de modo velado ou medroso. Ele será, talvez, objeto de coerções ou desvios. Mas ele será ali mobilizado – ou então não se estará no teatro. E a provocação, pública, de uma reunião desse tipo não pode ser indiferente ao Estado. Nos dois casos: se ela lhe sorri ou se ele se põe em alerta por causa dela.



A circularidade do teatro é uma pré-disposição política. Esse enunciado pede dois complementos.

Observemos a maquete do Globe: é um cilindro quase perfeito. Olhemos também a planta de um autêntico teatro à italiana: a plateia é quase circular, a ponto de se encontrar com o palco. O que ocorria também, ao que parece, com os primeiros teatros gregos – em madeira –, até onde sabemos. Em todos esses casos, o espaço do público se fecha pelos lados na direção do lugar dos atores. E

é possível formular isso de outro modo, por um ligeiro deslocamento do olhar: os atores fazem parte do círculo, são seu complemento, seu fechamento, eles agem no ponto em que a rotundidade se perfaz.

A pureza do desenho não é o que mais interessa nessa observação, mas sua consequência imediata é: os atores são membros da comunidade reunida, o palco está na plateia. O que se põe em jogo no palco não é heterogêneo ao que se mobiliza no público. O palco é ocupado por uma fração da comunidade, que aí se encontra – originariamente – em consequência de uma espécie de delegação, ou, se preferirem (segundo a dupla ressonância da palavra que nos remete a afinidade e a política): por eleição.

(Dizendo isso, não pretendemos afirmar que o ator é membro da comunidade por proveniência, por origem. Não: ele entra na assembleia pelo ato – político – da representação. Acontece com frequência, desde o início do teatro, que o ator seja um estrangeiro, que viaje. Isso não o exclui da comunidade reunida. Pelo contrário. O momento de teatro é o convite da cidade a essa narrativa e a esse narrador, estrangeiros.)



Outra consequência: a História do teatro parece feita de uma sucessão, de uma alternância de episódios inversos. Em certas épocas, vê-se o círculo surgir, fechar-se em sua forma completa. Depois vêm tempos – mais longos – em que ele parece atacado, fracionado, achatado.

Primeiro, fracionado. O palco se opõe ao resto do círculo. Ele se eleva, se separa: se institui. O limite entre ele e a plateia, corredor provisório e cômodo, não funciona mais como aproximação, mas como barra, barreira.

Em seguida, achatado. O palco separado quer se estender: em largura, em profundidade. Os lados veem menos bem. O arco de círculo em que a plateia se transformou (desde que ela foi amputada de um fragmento) se abre irresistivelmente. A curva se atenua. O teatro se torna pouco a pouco frontal. Face a face, frente a frente: espaços que se afrontam.

Esse relato, sob a forma que lhe demos aqui, é, evidentemente, um romance das origens. A sucessão não é factual nem tampouco linear. Não obstante, a história do teatro conhece, na verdade, momentos de irrupção bruta, de invenção intensa, quando a arte parece se regenerar: o momento grego, claro, o momento elisabetano, o momento italiano. Poderíamos apontar também uma espécie de momento revolucionário na Europa dos anos vinte do século XX. São tempos nos quais o político da representação (no sentido em que nos aproximamos dele aqui – como mobilização de um desejo comunitário e proclamação pública da vivacidade desse desejo) se afirma sem prudência, frequentemente com alegria. E são momentos em que o círculo se forma outra vez.

Depois vêm os retornos à ordem: o círculo se abre, o corte em relação ao palco se enrijece.

Mas, a partir dessa análise, é preciso deduzir o seguinte: mesmo nas piores épocas de achatamento do teatro, esse processo não avança até seu limite máximo. Ele não pode reduzir a representação ao frente a frente total entre um palco autoritário e uma comunidade desfeita. Se isso ocorresse, o teatro, nesse ponto, se desvaneceria. E enquanto o teatro subsistir, por mais enfraquecido que esteja, resta algo da comunidade desejada, do reconhecimento, do compartilhar. E, portanto, do círculo.



A abertura dos arcos do círculo – o achatamento do teatro – não é a única testemunha dessa espécie de repressão da representação em proveito do representado, desse esquecimento, dessa censura do político originário. Outro exemplo: o emprego da luz e da sombra.

Nas épocas fortes do teatro (segundo a acepção, política, que acabamos de esboçar) a assembleia dos espectadores é visível. Portanto: iluminada. Às vezes a representação acontece ao ar livre, e à luz do dia – como entre os gregos. Mesmo à noite o teatro de rua recebe as luzes da cidade. As plateias são iluminadas: focos, lâmpadas – e o Globe Theater não tem teto. Só em determinados períodos e em contextos definidos os espectadores são mergulhados na obscuridade. O efeito – político – é conhecido: a plateia esquece de si mesma em proveito do palco, como se pode esquecer o próprio corpo durante um sonho. A plateia se ausenta, parece que só o palco existe – o que não é verdade, porque o público pode ouvir seus próprios ruídos e silêncios. Mas ele não se vê. Ele está imaginariamente excluído da

representação, apesar de ser seu fundamento primeiro.

Esse obscurecimento não pode aniquilar o fato político da representação – obscurece a experiência que ela tem de si mesma. A representação permanece um ato político, mas ela sabe – vê – isso com menos nitidez. Assim como o recalque de um desejo não o destrói nem suprime seu papel (só disfarça sua forma), o fato de mergulhar a sala na penumbra não dissolve o público: isso seria ausentar o teatro. O recalque do político é político também. Aqui, ele tem o efeito de cobrir com um véu a comunidade mobilizada dos indivíduos reunidos e só deixar aparecer dela a pequena parte, intensamente iluminada, que emerge sobre o palco: frequentemente, aliás, floresce a ideia do teatro como subespécie da magia.



E, para finalizar os comentários a respeito da rotundidade, menciono uma última característica dessa história – e das mais singulares: o destino da *orchestra*.

A disposição do público em arquibancadas circulares tem como consequência liberar um espaço no chão, também circular, entre as primeiras fileiras e o palco. Isso não é arbitrário nem forçado: basta observar um *clown* ou um cantor na rua e veremos a plateia, espontaneamente organizada num círculo, deixar que se forme um grande espaço vazio diante do cantor, do mímico. Também aí os espectadores mais próximos estão nas laterais. Nós nos habituamos com o fato de que nos teatros esse espaço seja ocupado por

poltronas. Mas isso é uma transformação recente.

Os gregos usam esse lugar num soberano equilíbrio entre coerência e invenção, nele inscrevendo as evoluções do coro. Até onde se sabe, o coro é um grupo pouco numeroso (em comparação com esse grande espaço) cuja atividade difere claramente da dos atores: o coro canta e dança. Daí que os integrantes do coro constituem, segundo reza a tradição, o elemento mais atraente, mais popular, da representação. Sobretudo – aí está a invenção – não são “profissionais” da prática teatral. Ao contrário dos atores, que representam sobre o palco, os coreutas são pessoas do povo: contratados por um período muito limitado, apenas para participar da festa, só agem, na representação, segundo esse caráter provisório. Eles vêm, diretamente, da assembleia do público.

O ator também, como afirmamos. Mas não segundo o mesmo regime. O ator entra na assembleia habilitado pela representação. Sua existência – como membro de uma profissão, de uma confraria – testemunha uma evolução originária que distingue o narrador de seu público. Nas tragédias gregas, com frequência, o ator principal é o próprio poeta. Sua função em cena deveria ser objeto de uma análise – política – profunda: porque ele figura, com frequência, o rei ou o detentor do poder, ou seu mensageiro, seu porta-voz, seu intérprete. A palavra poética enunciada no palco é interpretação dos signos do político, isso quando a própria interpretação não é, ela própria, política, isto é, interior ao discurso político. Mas não nos antecipemos a respeito desse ponto. O palco figura a autoridade, o poder. Ele fala, ficticiamente, em seu nome. E o ator que ali

está já se distingue da plateia, como o poder se distingue no âmbito da cidade. Simplesmente, o ato da representação, e a disposição circular que o organiza, integra essa autoridade e seu discurso à comunidade reunida, colocando-a como um fragmento – destacado – de seu círculo e não como uma irrupção externa, influência celeste ou intervenção divina. O palco está no teatro como o Olimpo na Grécia, elevado, mas circunscrito. É assim que a Grécia representa para si mesma, nesta circunstância ao menos, o exterior: não como alteridade de essência, mas como fragmento alterado de si. O palco é a figura – arquitetural e poética – de uma exterioridade assim colocada no interior da assembleia. Ele é o signo comunitário do estranho.

Já o coro emana do povo, diretamente. Seus membros são uma parte da comunidade cidadã, provisoriamente encarregada de cantar e dançar. O público o vê, e assim vê a si mesmo por delegação, figuração, metonímia. O coro é exatamente uma representação do público – no sentido político e mimético do termo. Não resistiremos a uma pequena antecipação do que virá em seguida – relativamente ao conteúdo, ao representado do teatro. Porque é preciso observar, sem delongas, que essa delegação do coro pela comunidade tem sua inscrição legível no texto. O coro representa – na narrativa – o povo. Ele é a figura dos cidadãos reunidos diante do Rei – que está no palco – e os cidadãos interrogam, exigem esclarecimentos, pedem-lhe contas, solicitam respostas. A tragédia conta as respostas do Rei ao povo – sua responsabilidade. Essa é a invenção grega do Teatro: a projeção na área central, liberada no chão pela constituição circular das arquibancadas, de um grupo de cantores e dançarinos

saídos do povo por delegação direta e que o povo vê como vê a si próprio, aos pés da autoridade, que o domina, interpelando-a de baixo, perguntando-lhe pela palavra e pelo sentido.

Esse lugar no chão, circular, colocado entre o público e o palco, se chama *orchestra*. A palavra vem de um verbo grego que significa dançar: é o lugar onde se vê o coro que dança. Por que a dança? Por que é ela que define esse espaço? Por que ela deixa seu rastro (imperceptível, esquecido) na etimologia da orquestra? Se respondêssemos isso agora, anteciparíamos mais do que o necessário.



Por ora basta mencionar o destino que terá essa superfície surpreendente. Seu vazio será pouco a pouco preenchido – por dois tipos de afluência.

Primeiro, pelo público: as poltronas da orquestra. A ocupação desse espaço por assentos é tardia. Nos teatros elisabetanos, e também em outros tipos de teatro até o século XIX, o público fica em pé nesse espaço: área de circulação, em geral muito animada e barulhenta. Os atores reclamam da indisciplina do “*parterre*”.* Território do público menos favorecido do ponto de vista financeiro

* O termo significa também “andar térreo”. Em português não temos, no vocabulário teatral, uma palavra para traduzir *parterre*, espaço destinado a espectadores que assistiam, de pé, à representação, e que se distinguiu dos balcões, camarotes e galerias. De modo geral e aproximativo, é traduzido por “plateia”. (N. da T.)

– ao contrário do que acontecerá depois, quando nesse espaço serão fixadas as poltronas frontais.

O outro ocupante que virá se instalar aí depois da desapareição do coro é o grupo dos músicos (que por isso recebe a denominação de orquestra). Por muito tempo a orquestra conservará os vestígios de sua origem: conjunto proveniente do povo. Nas cidades pequenas, por exemplo, a orquestra reúne músicos do lugar – enquanto os cantores, no palco, são, com frequência, viajantes vindos da capital ou do estrangeiro. A cooperação entre eles evoca os ofícios religiosos nos quais o coral – o coro – é composto por paroquianos, enquanto o oficiante empresta sua voz ao discurso, todo-poderoso, do Outro.



Por que afirmar, então, que o ator está em cena por delegação, por eleição? Quanto ao coro, pode ser, porque ele se origina diretamente do povo. Mas o ator? Que é um estrangeiro, de passagem...

Vamos recorrer novamente a uma ficção sobre as origens. O público se junta – no salão de festas de uma cidadezinha. O espaço está vazio, o chão nu. Na véspera, aconteceu ali um baile, as cadeiras estão empilhadas, encostadas na parede. Alguém arma um tablado – dois praticáveis que estavam desmontados num canto. As cadeiras são arrumadas em círculo. Todos se sentam. O presidente da associação agradece ao prefeito, aos bombeiros. Depois convida o ator a subir ao palco improvisado. O ator sobe. Talvez seja um morador da cidade, conhecido da maioria dos presentes – mas é

o menos provável. Talvez seja um viajante que chegou naquela manhã mesmo. Pedem-lhe que suba: é o grupo, pela voz de seu representante, que o chama, atribuindo-lhe o lugar do recitante, do criador de histórias. A constituição originária do teatro corresponde a esse romance. O ator só está no palco porque foi convidado, por eleição da assembleia – mesmo que ele seja o visitante de um único dia.



Seria preciso ainda pensar sobre o estranho elo que liga a autoridade com o exterior, com o outro, para que a comunidade chame com tanta frequência um estrangeiro para assumir o papel (usar a máscara, pronunciar as palavras) daquele que detém o poder.



O que concluir de tudo isso? O teatro acontece num espaço politicamente pré-disposto. Por quê? Que espécie de afinidade (do teatro com o político) esse parentesco de lugares exprime?

Antes de mais nada, o teatro reúne um público que tem, ou acredita ter, capacidade de decisão política. Entre os gregos, o público é a cidade toda. Todos os cidadãos são convocados. O Estado os ajuda, concede-lhes um anti-imposto, uma subvenção pela presença obrigatória. Todo o povo, potencialmente, se vê nas arquibancadas – as mesmas que a assembleia política usa, estruturas de madeira, provisórias, desmontáveis, remontadas para a festa. A atração do

momento é tão grande que a cidade fica deserta: os bandidos, diz Aristófanes, se esbaldam nas casas abandonadas. É, pois, a própria política, a pólis reunida, que constitui o espaço do fato teatral. É a instância do poder político – apto à decisão política – que assiste à representação.

A observação vale também para o teatro de Corte. A Corte reunida no teatro é aquela que, por sua proximidade com o Rei, sua influência sobre ele, exerce (ou imagina exercer) autoridade sobre a vida pública. Ela inclui a família, os ministros, os conselheiros, as camarilhas. O próprio Rei pode estar presente. As plateias modernas ainda corroboram essa constatação. As gerações que se batem por um teatro de rua são as que acreditam que é a Rua que faz a decisão política (lugar insurrecional, lugar da Revolução). O público burguês do teatro de bulevar quer controlar as rédeas da cidade. A assembleia de notáveis que lota certas salas de província se vê dirigindo a vida pública local. E os professores, os funcionários de médio escalão, ou os amadores que apoiam o teatro de Arte se veem como sujeitos ativos da democracia liberal moderna. Mesmo a afluência de um público “operário” – em geral composto de quadros ou líderes de associações ou sindicatos – que fez o sucesso de um certo teatro dito popular depois da Segunda Guerra, na França, não pode ser compreendida sem a esperança, a vontade de participação nas decisões políticas por parte desses setores de uma sociedade em fase de forte sindicalização.

(Pode-se deduzir daí o seguinte, que vale para a contemporaneidade: se a correlação está correta, não nos espantaremos com a

baixa frequência aos teatros neste período de despreço pelo político. A abstenção afeta simultaneamente os dois espaços. O teatro não poderia ser reabilitado a não ser numa época de democracia reavivada porque um público só vem ao teatro quando acredita, sabe ou quer ser politicamente ativo.)

O círculo permite a todas essas assembleias convencidas de sua própria habilitação política que elas se reconheçam. Nas arquibancadas, a cidade grega se reencontra e se vê.⁹ Nos teatros à italiana, o público burguês gosta de se exhibir. Os camarotes são propícios a isso, a plateia de pé pode aplaudir um recém-chegado ilustre que se instale num deles. Certos camarotes limitam com a cena – a visão é péssima, mas quem está ali está em evidência. No teatro da corte, o Rei se mostra: às vezes ele até dança. A nobreza praticamente se “derrama” sobre a cena, toma assento no palco, ao lado da ação.¹⁰ No teatro se exhibe uma ideia (uma vista) da cidade reunida. É por isso que ele é um teatro do mundo: a Cidade se vê como análoga ao cosmo – e o teatro figura sua unidade esférica – o Globo.

9 Coletivamente, claro, levando-se em conta a dimensão e o número. No que diz respeito ao tamanho, pensamos nos nossos modernos estádios – nos quais o reconhecimento também desempenha seu papel, mas com outras regras, as de um combate simulado, em torno do qual os habitantes das cidades experimentam o brutal desejo de afirmar seu pertencimento – encontrando, às vezes, sob o jogo, como que uma guerra real.

10 No teatro de Corte, a disposição não tende necessariamente à circularidade. É que, como a sociedade é extremamente hierarquizada, se o Rei está visível, no palco ou no centro da plateia, vê-se da Cidade tudo o que é preciso ver – como na tribuna de um parlamento stalinista.



O teatro acontece no espaço do político. Num lugar marcado, ocupado, pré-disposto pela aptidão (real ou fictícia) para a deliberação e a decisão políticas.

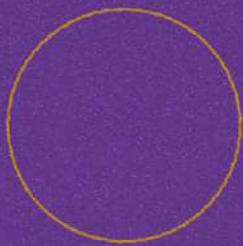
Pode-se dizer que o teatro faz política? Não, não exatamente. O teatro acontece no espaço político, mas faz com que aí aconteça algo diferente daquilo que a política faria acontecer. Há teatro no lugar da política (dentro de seu espaço, mas também em seu lugar – como uma usurpação). A representação teatral consiste em produzir, na área assim preparada, determinada – uma outra palavra, outros signos, outros adventos de sentido.



Alcançamos o limite deste primeiro percurso, – conclusão provisória, hipótese: o teatro acontece no espaço do político e produz aí outra coisa (diferente da política).

O quê?

CAPÍTULO II



Já observamos várias vezes que o desenvolvimento acima diz respeito à representação: antes de qualquer exame do que aí se mostra ou se enuncia, antes do representado. É preciso tratar disso agora e perguntar para que atividade o público se reúne nesse teatro, por qual atração comum – visto que outras reuniões, de aspecto semelhante, acontecem em outros lugares: no concerto, no estádio, na missa. Uma plateia se reúne no teatro – para fazer o quê?

Para ver. – Ver e ouvir, assistir, sentir? Claro, porém mais essencialmente ainda: para ver. Teatro provém do verbo grego que significa: olhar. E se, na arquitetura antiga, o termo designa o lugar do público (mais do que a cena ou a *orchestra*), é primeiro por essa raiz: o teatro (as arquibancadas) é o lugar de onde se vê.

Uma expressão corrente, a respeito de um espetáculo bem-sucedido ou de um ator talentoso, diz que ele faz ouvir o texto. Apontaremos aqui um abuso de linguagem. Fazer ouvir um texto é fazer dele uma leitura, em voz alta. Uma leitura, mesmo pública, não é teatro, é uma atividade que mantém com o teatro laços profundos e complexos – voltaremos a isso – mas é infra, extra ou proto-teatral, como preferirem: não é exatamente teatral.

Como compreender então que certas leituras produzam uma impressão de teatro (e às vezes de um teatro que poderia servir de exemplo a muitas representações – pela inteligência, pelo prazer e até, poderíamos dizer, pela teatralidade)? É que aí se dá a ver alguma coisa que talvez seja eminentemente teatral. Imaginemos

a audição pública de uma gravação:¹ isso, sim, se destina apenas ao ouvido. Nesse caso, qualquer vestígio de teatro está proscrito. Uma leitura pública produz efeitos de teatro porque o leitor – que deve fazer ouvir o texto – é visto. O teatro germina nessa visão.

O teatro só germina quando alguma coisa é proposta à visão. No entanto, o ato de mostrar não é suficiente: há atos semelhantes (no estádio, na missa) que também dão a ver e não são teatro no sentido estrito. Isso também não equivale a dizer que o teatro se limita a mostrar – o dar a ver não esgota sua natureza, ele não mostra qualquer coisa, indiferentemente. Mas o visível é essencial para que o teatro se forme. É o âmago, o coração de seu advento.



(Então é impossível o teatro para cegos? Não. Ele existe. É aquele que, num sentido extremo, os faz ver.)



Um público se reúne. É para ver. Questão subsequente: o que é que ele vem olhar? O que é que o teatro lhe mostra?

Vamos proceder passo a passo, por aproximações – cada vez mais

¹ Destinada, por exemplo, a fazer ouvir a voz de alguém que já morreu. Ou a apresentar, num teatro, um trabalho sonoro, com as caixas de som no palco (não é ficção, já assisti a uma sessão desse tipo).

restritivas, se tudo der certo. Observemos o caso mais frequente (antes de chegar às situações-limite, aos confins, às margens). Geralmente, o que é levado à cena é um texto. Um texto é uma sequência de palavras. As palavras são elementos de linguagem. E a linguagem não é da ordem do visível.

Trata-se aqui de apontar para dois planos da reflexão. Inicialmente, o fato empírico de que a linguagem se estabelece primeiro na palavra e, portanto, sensorialmente, no elemento da escuta. As palavras pertencem originariamente ao universo sonoro. Elas não são vistas. O que o teatro quer, o que ele produz, aquilo para que trabalha é o colocar à vista, é o ato de mostrar as palavras – que estão, por natureza, no elemento do invisível. O teatro quer exhibir o invisível, dá-lo a ver.

O leitor pode ficar tranquilo: sabemos que há o escrito. E que o escrito é precisamente a transcrição visual da linguagem. Acreditamos inclusive ter compreendido que essa transcrição atravessa inicialmente a palavra, marca sua origem e não lhe atribui o espaço de nenhuma sonoridade pura, pré-escritural, anterior à efetuação de seus traços. Mas a escrita produz signos determinados – gráficos, até mesmo pictóricos – e queremos afirmar o seguinte: não é essa a visibilidade que o teatro busca. O teatro não trabalha no tornar-visível das palavras expondo ao olhar números e letras. Uma encenação não é a apresentação diante do público de grandes configurações gráficas. Essa diferença é profunda, essencial. Ela tem relação, antes de mais nada, com o fato de que a visualidade do teatro não é a da pintura. Um quadro, colocado no palco, não é

teatral. Ali uma belíssima obra pictórica passaria quase despercebida. Os bons cenários pintados, considerados em si, são, em geral, pinturas medíocres. E os bons pintores-cenógrafos sabem tirar partido dessa diferença. O dar a ver que a pintura propicia e o que o teatro exige são coisas heterogêneas. Por aí, o teatro se afasta daquilo que, na escrita, participa do pictórico – e, portanto, dessa forma de dar a ver as palavras.

Mas a escrita não é apenas uma região da pintura. Ela produz uma visualidade que atravessa e ultrapassa o espaço da obra pintada – ou desenhada. Ela é um arquissistema de traços ao mesmo tempo abstratos e físicos, cuja teoria não vamos (re)produzir aqui, visto que não é esse o nosso objetivo. Assinalaremos apenas que o recurso ao visível, que age na escrita, tem relação com a ausência da palavra: a retirada do locutor, a falta de sua presença efetiva, o afastamento ou a in-disposição do falante para pronunciar esse texto no lugar e no tempo para os quais a escrita o leva. O teatro não dá a ver os vestígios, os depósitos, os substitutos de uma palavra ausente. O teatro quer o corpo e a voz. Ele exige a própria palavra, no ato que a profere. E ele quer vê-la.

(O que não acarreta, intui-se, que o teatro não tenha relação alguma com a escrita – acontecimento visível de uma pura presença imediata. Claro que não.)



Nesse sentido, portanto, a linguagem não está no elemento visível.

É o primeiro plano de reflexão: as palavras são in-visíveis porque se enunciam em sonoridades. Isso diz respeito à materialidade delas, ao seu corpo – à ordem dos significantes, grosseiramente falando.

Mas as palavras participam também do não visível por intermédio de seu significado. Efetivamente, o significado é da ordem da intelectualidade – do inteligível e, como tal, distinto do sensível, do qual o visível é parte. Tentaremos nos precaver contra os efeitos de deslizamento: primeiro porque os conteúdos da inteligibilidade podem muito bem incluir significados cujos referentes são coisas visíveis, significados que tratam do visível, que o pensam. É o que acontece com a palavra “vermelho”, cujo significado não é, em si, vermelho, nem muito menos visível (da mesma forma que o conceito de cachorro não late).

Além do mais, nas tópicas tradicionais do sentido, o intelecto recorre a uma metáfora do olhar para designar seu próprio estatuto: o pensamento como visão do espírito. Mas isso, ao menos numa primeira aproximação, nada mais é do que uma figura de estilo. E, mesmo se, no fundo, é difícil imaginar um conceito do inteligível totalmente livre da metáfora do visual, somos levados a respeitar a distinção – sob pena de misturarmos tudo. Aceitaremos, pois, para efeitos operacionais, que as palavras, também por seu significado (e, portanto, na medida em que abrem caminho para o inteligível), participam de um elemento fundamentalmente não-sensível: portanto, não-visual.

As palavras são sons e sentidos: duplamente “i-mostráveis”. E o teatro quer dá-las a ver.

Porque o teatro, no que lhe diz respeito, não usa o visual como uma metáfora – como faz o pensamento, que pretende ver, mas apenas com o olho analógico do logos. Como o teatro, a teoria esconde uma referência ao ver em seu núcleo etimológico. Mas, nesse ponto, o parentesco permanece longínquo: o que o teatro quer é o visível em si, em sua efetividade sensorial. É ver verdadeiramente. É fazer advir diante das arquibancadas algo de realmente, fisicamente apresentado, a ponto de, como veremos, a efetividade da apresentação se tornar pouco a pouco sinônimo do próprio teatro. O teatro quer o corpo, as coisas, exibidos sob seus olhos. O visível como sensação. O estético.

E esse corpo, que ele quer olhar, perscrutar, essa matéria visível, da qual ele quer fazer seu objeto de teatro – é o corpo, a matéria das palavras, que por essência são impróprias à vista, i-mostráveis (porque são feitas de sons e de ideias). O teatro quer ver o invisível: e é esta singular impossibilidade que ele consagra, ao menos nos últimos vinte e cinco séculos na Europa – mas, sem dúvida, também antes e em outros lugares – todo o engenho de seus artistas: atores, pintores, figurinistas, cenógrafos, músicos,² bailarinos, maestros, artesãos – toda a arte de sua encenação.

² A música de teatro não é simplesmente música. É música ordenada segundo a arte de mostrar, de fazer ver. Poderíamos observar a seu respeito o mesmo que observamos sobre a pintura: a força de uma partitura musical não a torna automaticamente teatral (e vice-versa).

Qual é a utilidade dessa afirmação? Puro prazer do paradoxo? Queremos atribuir ao teatro uma espécie de utopismo, uma disposição vagamente prometeica, que o condenaria a sempre tentar o impossível? Não, nada disso. Esta determinação do teatro – dar a ver uma matéria de palavras – leva a olhar precisamente a atividade que ali se desenvolve e pode, inclusive, lançar alguma luz sobre o encontro entre os atores e o público que vem assistir a eles.

O que o teatro faz, portanto, é produzir algo visível a partir de palavras. É esse, exatamente, o conteúdo da encenação. A encenação é uma arte – ou um *savoir-faire* – ligado a dois âmbitos: o linguístico e o visual. E essa arte se desdobra no espaço delimitado por esses dois domínios, ele é a arte da passagem de um ao outro, da inter-relação entre o textual e o corpo extenso. Se o teatro perder uma dessas duas amarras, ele se desfaz, nega a própria essência. Já se disse a respeito da leitura: o teatro sem visibilidade não é teatro, é apêndice do escrito, protuberância do literário. E essa tentação o habita sempre: teatro que não passaria de literatura dramática, proferição de palavras. Teatro sem corpo: fechado, reabsorvido pela pura vocalidade – mas vocalidade mutilada, deficiente, porque o alcance da voz não se reduz a suas produções sonoras, ela não se esgota na escuta: o ator que fala, que profere, que “lança” sua voz é também um ator que se oferece à vista, na exposição de seu esforço físico, da ação corporal de sua boca, de seu pescoço, do enraizamento do sopro que afeta seu corpo inteiro. Isso também o teatro mostra

– aos olhos. Reduzido ao som e ao sentido, ele seria desencarnado, descarnado, privado de todos os seus atrativos físicos – mesmo dos da carne visível do som e do sentido.

Mas o teatro pode também perder a outra amarra e se reduzir ao visual, à pura mostraçãõ. Chamaremos de espetáculo a atividade cênica que produz o visível pelo visível, sem dar a ver sua proveniência a partir do in-visível do texto e das palavras. O espetáculo é o corpo do teatro à solta.³ É o que uma certa teologia chama de a carne: não o corpo oposto ao espírito, mas o corpo privado de espírito, o corpo desabitado, o corpo vazio.⁴ Portanto, não a matéria, mas a matéria órfã de sua relação fundadora com o sentido. O espetáculo é o visual sem o texto invisível que o chama. E como esse texto – mesmo no espetáculo – está desde sempre ali, o espetáculo é o efeito de cena que se pretende sem palavra, sem linguagem originária, sem escrito fundador. Não é o corpo, mas a ideologia do corporal: o efeito de ilusão que vela e recobre a proveniência do teatral na linguagem e no i-mostrável das palavras.

Dupla tentação, portanto, em que o teatro é solicitado a se renegar duas vezes: como literatura ou como espetáculo. É entre os dois que o teatro, propriamente, se mantém: entre as palavras invisíveis e a extensão da cena, na impropriedade radical que desnatura

3 Guy Debord teria escrito: separado.

4 Evacuação que não devolve o corpo à sua essência primeira (matéria separada): ela o priva, ao contrário, de uma parte de seu ser – a linguagem originária que o inscreve e o chama. O espetáculo é o corpo do teatro afásico, descerebrado.

o texto exibindo-o, engana o olho oferecendo-lhe palavras e dá a ver, incansavelmente, o impróprio dessa exibição.



A essência do teatro é o pôr/em/cena. Tese provocante – posso até ouvir o grito das ligas da virtude. Especifiquemos. O que quer dizer essa afirmação brutal? É uma injúria aos atores, aos autores, uma negação da sua preeminência? Claro que não, é exatamente o contrário, se lermos corretamente. É a colocação de sua fundamental – e simétrica – necessidade no princípio do ato de teatro.

Primeiro o autor. Para que o teatro seja posto/em/cena, é preciso que ele seja o pôr em cena de alguma coisa. Podemos afirmar sem ambiguidade: o teatro é a vinda à cena de um texto originário, de uma matéria de palavras. Não é direção de cena, organização de cores e formas, pura disposição do visível: isso é questão de espetáculo, teatro nenhum se produz assim. O pôr/em/cena é a arte de colocar diante dos olhos a linguagem, o verbal, o textual. O teatro só é fiel à sua essência na medida em que coloca a anterioridade de um texto, distinto do ato da representação e cuja representação é a passagem ao visível. O teatral, sendo propriamente essa vinda (a encenação, o pôr na cena), não pode dispensar o texto primeiro, anterior, distinto dele e dotado de uma existência autônoma. Nisso ele difere do cinema, cujo texto inicial é um instrumento comprometido com a produção do filme. É o filme que aparece como obra, enquanto no teatro é a escrita. O texto de cinema não tem autonomia – por isso sua relação com a publicação é mais incerta e em sua

definição não entra a aptidão para servir a várias realizações sucessivas, enquanto o texto de teatro se coloca, de saída, como distinto de qualquer das realizações que lhe darão corpo. Ele pode ser levado à cena várias vezes, em diversos países, em diversas épocas, com atores e diretores diferentes. É por isso que ele faz parte do *corpus* literário: ele existe, em sua autonomia, como texto e como livro.

Nesse sentido, o texto de teatro é necessariamente escrito: não porque a encenação vise a reproduzir seu caráter escritural, mas porque ele se distingue do ato de suas enunciações sucessivas, porque a escrita o coloca numa necessária autonomia em relação às vozes que vão proferi-lo.⁵

O texto é um escrito, um escrito literário, livresco. O autor é um

⁵ Há exceções notórias: as obras de Bob Wilson ou Tadeusz Kantor, por exemplo. Já referimos acima que toda caracterização pode ser desmentida pelo efeito de sua própria passagem ao limite. Segundo Hegel: “Não é caracterizando uma espécie por uma definição qualquer que chegaremos ao conceito dessa espécie. [...] Definindo, por exemplo, o animal por sua livre mobilidade, por seu poder de deslocamento, percebemos logo que a ostra e muitos outros animais não cabem nessa definição; definindo-os pela sensibilidade, percebemos que a mimosa, que não é um animal, possui, no entanto, essa sensibilidade.” Efeito da relatividade de todas as coisas, rebeldes ao conceito? Seria sumário demais. No caso que estamos abordando, trata-se antes de um trabalho do próprio conceito: a teatralidade desses dois inventores atua exatamente como confrontação polêmica com a essência do teatro (vista como saída da linguagem para fora de si mesma). O teatro, como qualquer arte, é assombrado pelo desejo de colocar à prova seu limite, pelo sonho do transbordamento de si – e o sonho é produtivo. Kantor ou Wilson tensionam, até o ponto da ruptura, o elo paradoxal entre o corpo e a visibilidade da língua – a estranheza do texto ao visível, o estranho físico das palavras – o olhar do surdo, por assim dizer.

escritor. Com o texto tudo começa, nele tudo se funda e se origina. Mas o texto não produz, por si só, a teatralidade do teatro. A teatralidade não está no texto. Ela é a vinda do texto ao olhar. Ela é o processo pelo qual as palavras saem de si mesmas para produzir o visível. A teatralidade é o próprio pôr/em/cena.



Em seguida os atores. Muitos ofícios concorrem para a exibição do texto. O cenário, por exemplo, que é considerado bom quando manifesta algo da obra escrita – e tanto melhor quanto mais oculto, menos evidente for esse algo. Mas o cenário é objeto de desconfiança porque sua relação com o texto é aleatória, pode parecer exterior. Qualquer teatro é “exterior” – o teatro é o próprio movimento da exteriorização, do tornar-exterior das palavras. No tocante ao cenário, o perigo é que o elo que une a palavra a essa figura externa seja rompido ou embaralhado.

No entanto, a primeira, a mais necessária modalidade do tornar-visível da língua será falada pelo corpo do ator. É o princípio, o começo da saída das palavras diante dos olhares, é o arqui-teatral. Porque o elo que une essa exterioridade ao texto é necessário, tensionado. Esse elo se prende à voz, cuja ambiguidade é aqui fundadora: parte integrante do universo sonoro e, portanto, daquilo que o teatro visa e procura mostrar, a voz está no coração do som e do sentido. Mas, já se disse que ela, por seu próprio corpo, por suas cordas tensionadas no corpo do ator, suas caixas de ressonância vibrantes e mobilizadas, participa originariamente da visualidade

cênica. A voz está duplamente inscrita no som e no espaço. Ela coloca e institui seu próprio limite. A esse respeito, ela está no coração, no núcleo do teatro. Não que o teatro se reduza à vocalidade como parte do mundo dos sons. Mas o teatro se produz no exato limite entre o som e o corpo, onde a voz está precisamente alojada.

O ator está na origem da teatralidade. Ele é o ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, do derramar-se da palavra no espaço visível da cena. É assim que a atividade do ator participa muito essencialmente do pôr/em/cena como coração da produção do teatro.

E isso determina até a fundação de sua atividade própria: a atuação, o jogo do ator.* A atuação não é de forma alguma a pura enunciação do texto (segundo o regime de sua literariedade), também não é a instalação da imagem no coração do simulado, do factício. A atuação é exatamente a atividade que conduz do texto ao visível e mostra essa passagem. A atuação, o jogo do ator, é a passagem ao jogo. O que é propriamente teatral na atuação é a atuação dessa impropriedade que passa ao jogo, que faz nascer o jogo do ator e mostra ao olhar sua irrupção. É nisso que a atuação é essencialmente lúdica: ela não é um domínio próprio, definido, circunscrito, no âmbito do qual seria possível se colocar por um *savoir-faire*. A atuação, o jogo do ator, é o pôr em jogo.

* Em francês, usa-se, para designar a atividade do ator, a palavra *jeu*, que também significa jogo. Procurei manter a tradução o mais próximo possível do original, lançando mão tanto da palavra *atuação* quanto de *jogo do ator* para traduzir *jeu* e, às vezes, de ambos juntos para tornar mais claro o texto traduzido. (N. da T.)

Para falar de outro modo, o núcleo, o coração do jogo do ator é sempre um certo *quantum* de improvisação. Se o jogo do ator se fixa, se estabelece – sejam quais forem as marcas, os gestos, as entonações que parecem por um instante defini-lo –, ele deixa de ser jogo para se esgotar na reprodução mimética. O jogo do ator, claro, não é alheio à imitação, mas o que o funda como jogo é o ato de imitar, não a figura (a mímica) que disso resulta. Se não se trata, no momento do jogo, da atuação, da passagem livre e, de alguma forma, aleatória, de uma palavra ao visível, se a tensão que leva de um a outro se esgota, se a atuação – a passagem ao jogo – desaparece no seu resultado, o jogo se eclipsa. E com ele o teatro. O teatro é sempre a passagem do texto ao teatro. A passagem do texto ao visível – ela própria tornada objeto do olhar.

O que estamos aqui tentando determinar como o arqui-teatral do jogo do ator, o nascimento, o começo do teatral na atuação, que aí funda sua teatralidade (o pôr em jogo, a passagem ao jogo), talvez tenha algum elo com o que a língua comum chama de “o natural”. Realmente, como explicar que o público desaprove imediatamente toda e qualquer atuação que pareça “teatral”? No teatro, isso é o cúmulo.⁶ Como compreender esta censura, tão frequente: “dá pra ver que ele está representando, ele não é natural”? Proponho aqui a seguinte tradução: quando isso acontece é porque o que se vê é o resultado do jogo da atuação, não o pôr em jogo. Não se vê o jogo vir, provir do não-jogo. Não se vê o nascimento do jogo do ator, o nascimento do teatro, quer dizer, o próprio teatro. Só se vê o representado – não a representação.

6 Cf. GUÉNOUN, Denis. Le dénudement, in *Les temps modernes*, jan. 1991.

(Aproximação inesperada: entre a questão que está sendo aqui debatida e a que discutimos acima – a questão política. Poderíamos dizer então: a passagem ao jogo, à atuação é o que mostra que o ator em cena é membro da comunidade dos espectadores. Ele é natural, ele é como um de nós. Ele não é ator por essência, mas porque, num dado momento, ele começa a atuar, ele entra no jogo. O entrar no jogo da atuação é o vestígio, em cena, do gesto de convite pelo qual o ator foi chamado a subir ao palco. É o começo do teatro, seu princípio, sua produção a partir da cidade. É seu fundamento comunitário, político. E o apagamento da passagem para o jogo, reduzida à mímica pura, seria como que o efeito do eclipse da sala em benefício do palco, do esquecimento da assembleia, da qual o palco é apenas uma parte. É por isso que os atores populares – cômicos, por exemplo – atuam tão bem: eles não param de passar ao jogo da atuação, de fazer o vaivém entre o jogo e o não jogo. Isso está relacionado a seu modo, político, de conduzir a representação: eles não esquecem jamais a plateia, tomam-na como testemunha, dirigem-se a ela em longos monólogos, multiplicam os apartes, eles a remetem sem cessar ao sentimento que ela tem de si mesma – esse é dos principais efeitos do riso – e são, portanto, pouco suspeitos de se enclausurarem no espaço imagético da cena. Eles jogam a representação contra o representado, frequentemente até em sua escrita – Molière faz isso sem parar.)

E, depois, a passagem ao jogo da atuação não age apenas em sua forma mais explícita (as fissuras e retomadas do jogo cômico, por exemplo). Ela trabalha o coração do jogo, sempre – mesmo nos momentos mais simulados, mais exteriores, mais fixos. Como

espaço de improvisação, mesmo em meio às marcas mais repetitivas. Ela é a arte de encontrar a proveniência aleatória no mais íntimo do retorno do mesmo. Ela é o testemunho do nascimento do visível a partir do não-visível, como um buraco, um abismo no fundo da imagem, atestando sua vinda a partir do nada e, sem isso, ela não é mais uma imagem, mas uma coisa: privada da atividade, nela, do imaginário, do tornar-se-imagem da imagem, da ficção – privada do jogo.



Não há nada, em tudo isso, que atente contra a dignidade dos atores, dos autores. Trata-se de dizer que, na própria atividade deles, o todo do teatro consiste no pôr em cena, quer dizer, nessa função singular que quer abrir ao visível a matéria cega das palavras. Ator e autor são os dois polos fundadores do teatro: polo verbal, literário, textual e polo físico, corporal, exposto à vista. Entre eles se coloca todo o teatro: não há nada além deles, apenas a atividade de colocá-los em relação. Mas nem um nem outro podem prescindir dessa viagem, da travessia do espaço que os separa e ao mesmo tempo os reúne: se os ignorar, o autor se fechará nos livros, e o ator nos espetáculos. O teatro acontece no percurso que conduz de um ao outro – é o espaço da interpretação, o espaço aberto do sentido. A interpretação é o advento do sentido ao sensível. O sentido não está nas palavras antes de lhes ser proposto um corpo aleatório e mutante. Nem nos corpos que texto algum invoca. O sentido está na interpretação, efêmera provisória, aberta. Na passagem para o jogo, no pôr em jogo da escrita – no pôr em cena.

E é isso que o público olha. O público não olha apenas os corpos e as imagens – nesse caso, ele estaria no registro do espetáculo, não no do teatro. O público do teatro quer ver a passagem do texto à cena. É essa demanda que sustenta seu olhar tão singular. Esse olhar pré-supõe o texto. Ele escava a cena para exumar o texto soterrado (invisível). O olhar do espectador é aqui uma estranhíssima abertura para a escuta. Não no sentido de que ele deveria fechar os olhos para ouvir. Pelo contrário, ele deve abrir bem os olhos para perscrutar a cena e distinguir aí os sinais da passagem (invisível) do texto. O que o espectador olha é o jogo dos traços imagéticos que atesta a presença aqui, física, corporal, de um texto que age na sombra, obscuro, e cuja onipresença é uma espécie de ausência ativa. O texto é um livro que cada ator teve por muito tempo nas mãos e o público sabe disso, ele olha a apresentação dos atores como inteiramente determinada por um livro ausente.⁷ O público ficará completamente decepcionado com o teatro, enganado em suas expectativas, se não perceber nada dessa vinda de um texto prévio até a cena. Por esse motivo as novas encenações de textos clássicos desempenharam muitas vezes o papel de manifesto das mudanças de época da teatralidade – porque elas dão a ver, com clareza meridiana, o trabalho do texto ausente nos corpos

⁷ É por isso que se pode sentir um prazer tão especial em ver um ator representar com o texto na mão. É o que acontece nas sessões – muitas vezes memoráveis – em que, numa emergência, um ator é substituído por outro ou até pelo próprio diretor. São momentos de teatro muito raros. É isso que faz também – e com justiça – o sucesso de certas “leituras-espetáculo”, anunciadas como uma espécie de teatro incompleto, provisório, modestamente preparado na expectativa da plenitude do “espetáculo” futuro. E muitas vezes essas leituras produzem um teatro super-intenso, o próprio arqui-teatro. Aí se torna visível, eminentemente corporal, o salto sobre a cena das palavras ocultas entre as páginas que o ator tem nas mãos – e que ele procura não olhar demais.

e bocas visíveis. É por isso que as peças novas são tão difíceis de encenar, porque elas levam muito tempo a dar a ler a sua teatralidade, para além da sua literariedade: porque o primeiro olhar só muito dificilmente consegue dissociar o texto dos signos que o transportam e é necessária essa distinção para que o caminho do texto à cena seja visível – para que haja teatro. Beckett só agora está alcançando isso.

E entretanto: adquirida facilmente, facilmente até demais por um clássico, mais difícil – e por isso muito mais prazerosa – de produzir num contemporâneo, é a distância, a viagem do texto até a cena. É ela que deve ser lida, vista – e é o olhar sobre isso que funda o prazer, a alegria singular do público de teatro. É isso que ele busca, é isso que ele espera. Era isso que ele ia olhar quando se reunia nas arquibancadas circulares. Se esse prazer se apaga, ainda se poderá usar por algum tempo os edifícios teatrais, mas para outra coisa que não a sua vocação: o espetáculo arrancado à sua íntima provocação na língua, afásico; a atração do visível em si mesmo: jogos de circo e de sangue.⁸



Isto é o que eles vêm fazer no teatro: ver a passagem do texto pelos corpos. Ideia curiosa.

⁸ Estou pensando no “circo” romano, claro – não nos circos populares de ontem, lugares de uma arte digna, embora muito diferente do teatro. Os jogos do “circo” têm seu equivalente em nosso mundo em todo lugar onde a busca do fascínio do visível por si próprio leva a oferecer o espetáculo do sangue ou da carne, ao vivo em seu monstruoso (quer dizer, mostrável, com lucros) escalpelamento. Às vezes também no teatro. Isso atrai o olhar, realmente.

Realmente, a atividade do teatro se desdobra numa região muito precisa: lugar onde se coloca a questão da relação do visível com o invisível, do sensível com o não-sensível. Espaço de interrogação concernente à fundação do sentido fora da sensação, à viagem do sentido em direção ao corpo. Lugar de um limite, de uma passagem – de uma passagem ao limite. Lugar onde se abre a questão da relação entre o corpo e seu outro, relação fundadora e instituinte que insere o visível, o sensível – o físico – na questão de seu outro, de sua relação com o outro. O espaço da atividade teatral é o espaço da abertura do físico a seu outro ativo e ausente: espaço, já compreendemos, da própria questão metafísica.

Podemos daqui por diante avançar um pouco no caminho da determinação daquilo que funda e faz o teatro – daquilo que o teatro funda e faz. Como vimos, o teatro é uma reunião política, que acontece num espaço politicamente determinado, mas com o objetivo de aí produzir uma atividade que difere do político propriamente dito. Já conhecemos essa atividade: ela consiste em dar a ver a proveniência do visível na língua, o tornar visível das palavras i-mostráveis, isto é, o tentar abrir para o sensível o próprio não-sensível. O que o teatro faz (no espaço do político) é colocar a questão metafísica sob o olhar da comunidade reunida.

Ideia (política) engraçada, temos que convir.



Querer, assim, que a atividade do teatro seja fundamentalmente metafísica não é forçar o sentido das palavras? Não – se compreendermos

que, para o teatro, não se trata de enunciar a questão nos termos (filosóficos) daquilo que se convencionou chamar de discurso, de história da metafísica. Trata-se de trabalhar a questão sob a forma muito particular de um recurso ao visível das palavras diante da comunidade reunida. A referência ao metafísico como gênero de discurso não é necessária nem, de modo algum, garantia de que a questão seja claramente explicitada em cena – pelo contrário, ela é, a esse respeito, às vezes o pior dos sinais. O que ocorre é que a atividade teatral, por natureza, exige que a questão seja aí levantada. O que é uma última confirmação do que acabamos de dizer.

Porque o teatro não é mais o que era. As condições de seu exercício foram profundamente transformadas pela possibilidade de sua reprodução mecânica.⁹ Como é sabido, Walter Benjamin tematizou, na esteira de outros pensadores, mas segundo uma problemática nova, aquilo que muda na arte quando a obra não se apresenta mais segundo o brilho singular (a aura) de um original único. Um quadro difere, por sua aura, da série de suas cópias. Em compensação, uma fotografia não passa de uma multiplicidade de cópias de qualidade variável mas de dignidade equivalente no que diz respeito à relação com a “essência” da obra. No sentido estrito da palavra, não há original na fotografia, mas apenas uma cópia-testemunha, padrão.

⁹ O raciocínio que se segue faz, evidentemente, referência a Walter Benjamin: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, publicado em diversas edições em francês, entre as quais BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. (No Brasil, o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* foi publicado pela editora Brasiliense (1985) em tradução de Sérgio Paulo Rouanet, no volume 1 das *Obras escolhidas* de Walter Benjamin. N. da T.)

Ora, a possibilidade de uma reprodução mecânica indefinida produz um efeito sobre as condições de exercício da arte: a invenção da fotografia modifica a história da pintura. O que acontece com o teatro, do ponto de vista dessa relação?

O teatro conheceu, no início do século XX, a irrupção brutal e ameaçadora de sua reprodução mecânica: o cinema. O cinema, ao menos numa das direções abertas por seu nascimento, afirma-se como teatro fotografado. Por algum tempo – pouco tempo –, o teatro se protegeu dessa rivalidade pela superioridade do original diante de múltiplas (e, acreditava ele, débeis) cópias. Essa defesa não se sustentou. Por razões econômicas e, logo depois, também artísticas, a competição entre os dois “teatros” se tornou acirrada. O cinema parecia desfrutar de todas as vantagens, em especial por sua capacidade de figurar tudo o que escapa ao teatro: a corrida, as montanhas, as multidões, os animais.

Essa concorrência incitou cada uma das duas artes a afirmar sua originalidade. No cinema, ela levou à elaboração de um léxico, de uma sintaxe específica: planos gerais, movimentos de câmera, montagem. E no teatro? Que efeito produziram no teatro a aparição e depois a difusão quase universal das imagens filmadas?

Elas estimularam o teatro ao aprofundamento de sua essência. Em pouco tempo o teatro se tornou o seguinte: a colocação diante do observador do que não é filmável. Isto é: tudo o que escapa a qualquer reprodução. Colocação da própria coisa, do estar-aí da coisa. O teatro se tornou o gesto da mosturação, na medida em que visa não à

forma do objeto mostrado, sua figura, seu desenho, sua cor – tudo o que a câmera poderia captar e reproduzir indefinidamente – mas na medida em que coloca diante do olhar, ali, sob os olhos, a própria coisa em sua fenomenalidade, o aparecer de seu estar-aí, o que poderíamos chamar de seu aparecer-aí. O aparecer-aí da coisa é a sua teatralidade.

O que só vem, evidentemente, reforçar a determinação metafísica do teatral. O teatro, daí por diante, não se contenta mais em convocar para o palco o visível que sobreveio a partir das palavras. Ele interroga o aparecer-aí da própria coisa, usando para isso a condição singular (política) do seu aparecer(aí): o que faz com que as palavras produzam esse visível-aí, enquanto ele está aí, esse jorrar de visibilidade, de sensibilidade, aí, diante do povo reunido, sob seus olhos, na atualidade de sua reunião, nessas arquibancadas, nessa cidade, no dia e na hora marcados.

É por isso, e somente a partir daí, que se pode emancipar um pouco o teatro de sua relação com o olho, com a ocularidade como sensação singular. Essa relação (de mostração do aparecer-aí, do tornar-sensível-aí das palavras) é, com efeito, mas no limite, extensível à escuta. É possível imaginar – como uma espécie de extremo – um teatro de sons, um teatro da sombra. Teatro da noite, do eclipse, do momento de obscuridade que se opõe às luzes como os silêncios habitam a música. Momento no qual, também pelos ouvidos, se tira a prova do aparecer-aí de um corpo – de um sopro, de uma voz – que pode, realmente, por um momento, ser cegamente ouvido. Mas é a borda da sensação, sua confirmação pelo extremo – e ainda é preciso que os olhos perscrutem o escuro. Aliás, não há teatro do

nariz ou das mãos.¹⁰



Qual é, pois, essa estranha ideia (política) do teatro? Essa ideia que o teatro tem e põe em cena no espaço do político? Por que a assembleia dos espectadores é convocada, publicamente, a se reunir no lugar do político para ver ali colocada a questão metafísica? Qual é o alcance, a significação (política) dessa reunião?

Numa frase: o alcance dessa reunião deveria ser levar a comunidade a considerar o fundamento não político do político. Levá-la a observar que o político não tem seu fundamento em si mesmo, mas responde a outra coisa que não é ele. O político resulta de uma necessidade que o ultrapassa, que ele deve servir, diante da qual ele deve responder. O político não é seu próprio horizonte e é trabalhar para torná-lo indigno enclausurá-lo na consideração de si próprio apenas, sem que ele jamais tenha que se abrir a esse outro que o inscreve e o chama. É isto a ideia (política) do teatro: congrega a cidade, publicamente reunida na mobilização de seu desejo de comunidade, para convidá-la a tomar assento no lugar da assembleia política, para abrir o político para outra coisa fora de si mesmo.¹¹ Para fazer, portanto, um pouco de metafísica, sem dúvida.

10 No sentido de um impossível teatro do olfato ou do tato.

11 É nessa medida que o político do teatro não pode ser medido pela politização de seu conteúdo. Sua dimensão política está precisamente em sua capacidade de produzir uma questão não-política e de interrogar em seu nome o político. Isso

Mas não na produção obrigatória das palavras e da sintaxe do discurso metafísico: no olhar sobre signos visíveis que exibem uma palavra soterrada, um livro ausente, para expô-lo à vista como jogo sensível dos textos e dos corpos.

Para ser capaz disso, o teatro precisa, sem dúvida, ter a dignidade de jamais acreditar ser mero jogo de cena, adulação do olhar; ele precisa ter a dignidade de nunca esquecer que ele só se apresenta ali porque foi convidado por uma comunidade reunida, que ele não deve nunca obscurecer ou relegar à sombra, admirando apenas a si próprio; ele precisa ter a dignidade de jamais ceder ao desejo político de fazer com que a comunidade se cale ou de organizá-la em classes. Porque é essa comunidade que o institui em seu louco desejo de olhar o invisível e exige, para isso – para que haja teatro – ser livre, pelo menos um pouco, em suas reuniões, em suas narrativas e nas injunções que escolhe dirigir a si mesma quando convida estrangeiros a tomarem lugar em seu círculo para exibir o i-mostrável das palavras.

La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon,
abril de 1991

pode figurar no texto – ou não (trabalhar a assembleia, apenas).

Talvez seja necessário ver nisso uma razão para o canto e a dança. O canto marca essa palavra como poética e, portanto, não-política: a política não canta. E a dança é como que a exposição física do canto. Ela inscreve no visível do corpo o poético – o musical, o rítmico – da palavra.



QUATRO OBJEÇÕES

1 **O teatro pode, realmente, convocar uma comunidade política?** Não: não quero dizer aqui que o teatro convoca. Ele é, antes, convocado. Não é ele (mas o que é “ele”? é alguém? Duvido; “o” teatro não é ninguém, não é um sujeito, nem um autor, apenas um fato, alguns fatos, às vezes um acontecimento) que convoca seja o que for. Uma convocação ocorre. Ela é pública. E opera segundo um regime que faz da representação, inescapavelmente, uma questão política. O que convoca o teatro vem do lado político propriamente dito. É então o político? Seria supor que o político se convoca, coisa de que eu também duvido. Alguma coisa convoca (tanto o político quanto o teatro). A partir dessa proveniência comum, institui-se a distribuição de sua diferença.

2 **A essência do político está verdadeiramente na comunidade?** Ou em outra coisa (a relação com o Estado)? Essa objeção tem, evidentemente, uma outra dimensão. Ela atravessa, como sabemos, um debate em curso. Uma coisa me toca: a diferença de reflexão aí exposta (entre um pensamento que quer repensar a comunidade e um outro que quer se libertar dela) reedita uma antiga oposição política relativa à democracia revolucionária – como se, no fim das contas, se recolocasse em jogo a confrontação entre os que

eram conselhistas¹ e os que não eram.² Passadismo? Em absoluto. A fidelidade trabalha. Parece-me simplesmente que a questão não deve ser colocada como questão apenas do político – mas como questão política também.

3 **Essa caracterização do teatro não vale também para a pintura?** Não estaríamos também empoleirados, por descuido, no topos da arte como vinda do pensamento ao sensível? Talvez. Mas o invisível invocado aqui é o das palavras – e não o das ideias, do inefável, da interioridade do sujeito. Quanto aos pintores, eu arriscaria a seguinte tese: a pintura não procede do invisível ao visível. Ela começa no visível, sem dúvida, funda-se no olhar. E ele é seu ponto de chegada. Mas, por um desvio necessário, uma saída

1 Na história dos movimentos revolucionários, foram chamados de “conselhistas” aqueles que pregavam o poder dos conselhos (de operários, de camponeses, de estudantes), pronunciando-se de forma veemente contra a burocracia, contra o partido dirigente e a favor da democracia direta. Os principais teóricos conselhistas foram Anton Pannekoek, Paul Mattick e os hoje famosos Castoriadis e Lefort, no período inicial de Socialismo ou Barbárie. Análise com detalhes a questão da autonomia e do poder de deliberação da assembleia em meu livro *L'Enlèvement de la politique* (Circé, 2002).

2 Sovietistas, federalistas, rousseauístas, como quiserem. Assembleístas, eclesiais. E o senhor?, vocês devem estar se perguntando. Ah, eu também era um pouco assim. Alguma coisa do coletivo mexe comigo, ali onde as singularidades dispersas (e a regulação republicana) não bastam.

obrigatória para fora do espaço que é dado a ver. Nesse trajeto, nesse entretempo, vejo seu produtor invisível – ou melhor, o não-visto, o não-ainda visto que sempre projeta a pintura. Do visível ao visível: é o vestígio dessa passagem para fora do mundo (da visão) que talvez se proponha ao olhar – como gesto de pintar, como golpe, como traço.

4

No fundo, o fundamento não político do político é o religioso? Não, decididamente não. O teatro sobrevém no momento exato de um devir no qual o espaço da cidade difere do espaço religioso (do culto). Decididamente, não vejo teatro a não ser no ponto preciso do tornar-se-profano. Aí o teatro se avizinha, numa proximidade extrema, do culto do qual ele provém, do qual ele sai (e é, sem dúvida, o lugar das confusões imaginárias). Mas ele sai dali, literalmente: em Atenas, onde a representação se desloca a partir do templo (e se institui nesse deslocamento) e também no momento medieval em que o “mistério” se produz no adro, bem próximo da igreja, sem dúvida, mas fora dela e a assembleia deve sair do culto para que o teatro aconteça. Não há teatro algum no espaço ocupado, saturado pelo culto (ou pelo rito). O teatro vem no movimento, no momento, no lugar abertos pela separação da cidade em relação a ele. E em sua vizinhança, portanto, e com frequência nessa nostalgia – até mesmo na ideologia de uma teatralidade cultural, ritual, mística. Mas nada disso o

constitui: o teatro está ligado ao advento de uma cidade dissociada da assembleia do culto, está ligado à produção do profano, do cívico – do político mesmo.

Para interrogar seu fundamento não-político – se ele fosse religioso – o político não teria nenhuma necessidade do teatro. Bastaria sua própria ascendência mítica (suas lendas, suas epopeias originárias), sua própria genealogia nos cultos (os ritos, os mitos). E sonhar com a refundação, o retorno. Se política e teatro são convocados lado a lado, é porque o religioso ficou no passado. O teatral está aí para testemunhar essa passagem, esse passo. O teatro não pode dar testemunho do religioso a não ser em sua queda, nunca na restauração de sua origem. A exposição da caducidade da religião primeira é o que a produção do teatral exhibe incessantemente – e é, com frequência, o que ela conta, da *Oresteia* ao *Anel do nibelungo*.

No fundo, eu poderia dirigir a mim mesmo esta objeção final: o tornar-visível das palavras é a encarnação? Isso é tudo? É o verbo tornado carne? Toda a questão é, portanto, teológica? Permitam-me responder(-me) o seguinte: talvez. Não no sentido de que a teologia atribuiria o lugar enfim encontrado do fundamental da política, mas segundo a ideia, ao contrário, de que a teologia, em algumas de suas divagações, oculta (abriga, mas esconde)

o risco de uma interrupção³ do religioso, de uma dispensa feita ao culto, de uma abertura profana. Nesse sentido, o verbo talvez não seja simplesmente o divino. O verbo é o divino deposto, despojado de seu ser: morte de deus, sem dúvida. É uma ateologia o que está sendo incubado aí, mesmo se ela não pretende esquecer aquilo de onde ela sai. Mas ela sai.

3 Tomo de empréstimo (não, na verdade, subtraio, roubo) a ideia desse termo a Daniel Payot.

DENIS GUÉNOUN



Nasceu em 1946 em Orã (Argélia).
Doutor em filosofia. Professor emérito
da Universidade Paris-Sorbonne.

Autor de mais de vinte peças, entre as quais *Mai, juin, juillet*/Maio, junho, julho (2012, encenada por Charles Schiaretti, TNP), *Le Citoyen*/O cidadão (2012, encenada por H. Loichemol, Comédie de Genebra) e *Lettre au directeur du théâtre* / Carta ao diretor do teatro (1996).

Ator e encenador. Suas mais recentes criações teatrais foram apresentadas no Festival de Avignon, no Théâtre National de Chaillot, no TNP (Villeurbanne), na Comédie de Genebra e em diversos outros países.

Autor de muitos ensaios, entre os quais *O teatro é necessário?*, de 1997 (publicado no Brasil, em 2004, pela editora Perspectiva), *Matthieu*/Mateus (Labor et Fides, 2021) e relatos como *Un sémite*/Um semita (Circé, 2003, e Columbia, 2014, com prefácio de Judith Butler).

Em 2017 um colóquio foi dedicado aos diferentes aspectos de seu trabalho, fornecendo material para o livro *Avec Denis Guénoun* /Com Denis Guénoun (Metipresses, Genebra, 2020). Um dossiê da revista *Europe* foi consagrado à sua obra, em novembro/dezembro de 2022.

Textos e informações em denisguenoun.org