



The place of fiction

Fernando Kinas

► **To cite this version:**

Fernando Kinas. The place of fiction. Musicology and performing arts. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Portuguese. <NNT : 2010PA030074>. <tel-01355694>

HAL Id: tel-01355694

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01355694>

Submitted on 24 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

FERNANDO CÉSAR KINAS

O lugar da ficção
Le lieu de la fiction

São Paulo
2010

KINAS, F. C. **O lugar da ficção**. Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e École doctorale Arts et Médias, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, para obtenção do título de Doutor em Teatro, Études théâtrales.

Aprovado em / Date de soutenance: 02/07/2010.

Banca Examinadora / Membres du jury:

M. JOSEPH DANAN - MAITRE DE CONFERENCE

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Mme. CHRISTINE GREINER - PROFESSEUR DES UNIVERSITES

Université de São Paulo – Brésil

Mme. CATHERINE NAUGRETTE - PROFESSEUR DES UNIVERSITES

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

M. JEAN-PIERRE SARRAZAC - PROFESSEUR DES UNIVERSITES

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Mme. SILVIA FERNANDES DA SILVA TELESÍ - PROFESSEUR DES UNIVERSITES

Université de São Paulo - Brésil

M. ISMAIL XAVIER - PROFESSEUR DES UNIVERSITES

Université de São Paulo – Brésil

Julgamento / Résultat: Mention très honorable avec félicitations.

FERNANDO CÉSAR KINAS

O lugar da ficção

Le lieu de la fiction

Tese apresentada como exigência parcial à obtenção do título de Doutor em Teatro e Études théâtrales. Curso de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e École doctorale Arts et Médias, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3.

Área de Concentração:
Teoria e Prática do Teatro

Orientadoras: Profs. Dras. Catherine Naugrette e
Silvia Fernandes da Silva Telesi

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para quaisquer fins, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação
Faculdade de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo

Kinas, Fernando.

O lugar da ficção / Fernando Kinas ; orientadoras Catherine Naugrette e Silvia Fernandes da Silva Telesi. - São Paulo, 2010.

353 f. : il.

Tese (Doutorado)--Universidade de São Paulo e Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2010.

1. Ficção teatral contemporânea. 2. Encenação teatral. 3. Dramaturgia teatral.

I. Naugrette, Catherine e Telesi, Silvia Fernandes da Silva. II. Título. III. Título: O lugar da ficção.

CDD 792

SUMÁRIO

Agradecimentos

Dedicatória

Resumo

Résumé

I. Introdução.	11
Olho no olho. Questões gerais sobre a ficção	
1. Multiplicidade	13
2. Ambiguidade	15
3. Foco	17
II. Transições e permanências	22
O teatro contemporâneo no turbilhão da história	
1. Antes	22
1.1 Crise do drama moderno	25
2. Agora	39
2.1. Urbanização e educação	47
2.2. Sociedade de consumo e bombardeio midiático	50
2.3. O gosto do real	53
3. Pós-dramático(s)	65
3.1. Sentido geral	69
3.2. Em defesa do plural	92
3.3. Teatralidade e performatividade	99
4. Breve tentativa de síntese	109
III. Ficção e mimese	119
Conceitos e usos	
1. Alguns esclarecimentos	119
2. Ficção. Do camaleão à realidade virtual	122
3. Mimese. Deus, o carpinteiro e o poeta	143
4. Crise da representação	161
IV. Ficção, recepção e história [entremez]	168
O público no mundo	
1. <i>Estética da recepção</i> e marxismo	168
2. <i>Encenação</i> , liberdade e autonomia	171
3. Os dois lados da moeda	173
V. Ficção e crise da personagem	175
Aspectos teóricos e estudos de caso	

1. Explosão	175
2. “Abram as cortinas”	182
3. Ausência	188
4. Presença	197
5. Palavra-personagem	204
6. “Planetário”	211
7. A lagosta, a mãe e o genocídio	216
8. Do diálogo de surdos à pós-ficção	227
9. Futebol e arte	237
10. Gestos do cotidiano	246
11. “Velhos acessórios inúteis”	250
VI. O mapa e o território	259
À guisa de conclusão	
VII. Referências	279
Anexo: Resumo em francês (résumé en français)	294

Agradecimentos

Algumas pessoas foram decisivas na minha trajetória pessoal e profissional.
À elas meu imenso agradecimento,

Carlos Manuel
Cleusa Santos
Clóvis Inocêncio
Dionísio Maçaneiro
Fabio Salvatti
Fábio Kinas
Jean-Pierre Sarrazac
José Corrêa Leite
Lori Santos
Marina Willer

E muito especialmente,
Carlos Kinas Sobrinho
Dione Emília Mendes Kinas
Fernanda Azevedo (desculpe, eu prometo que é meu ‘último’ doutorado)

Agradeço ainda às minhas duas orientadoras,
Catherine Naugrette e Sílvia Fernandes da Silva Telesi

E o apoio institucional da CAPES (concessão de bolsa no Brasil e na França)
e da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (concessão de *aide à la mobilité*).

**Eu dedico este trabalho à memória de Augusto
Boal (1931-2009),**

ao movimento Arte contra a barbárie e

à Ana Paula, Clara e Aurora.

Em nome das apostas num mundo diferente!

RESUMO

KINAS, F. C. **O lugar da ficção.** 2010. 353 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São paulo, École doctorale Arts et médias, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2010.

O tema central desta pesquisa é a investigação sobre o estatuto da ficção no teatro contemporâneo ocidental. Em sintonia com as transformações sociais da sua época, os contornos do teatro perderam nitidez. Neste momento de questionamentos radicais, a permanência, mutação ou desaparecimento da ficção é uma das características centrais na reconfiguração da arte teatral. Ao diagnosticar o ambiente de desconfiança em relação aos métodos e resultados da representação, investigamos este novo lugar que ocupa, ou pode ocupar, a ficção teatral. Através do debate teórico e da análise de experiências teatrais das últimas três décadas, identificamos uma preocupação com o real e com a inovação formal que não são incompatíveis com um projeto teatral crítico.

Palavras-chave: Ficção teatral contemporânea. Encenação. Dramaturgia. Teatro. Ficção.

RÉSUMÉ

KINAS, F. C. **Le lieu de la fiction**. 2010. 353 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São paulo, École doctorale Arts et médias, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2010.

Le sujet central de cette recherche est une investigation sur le statut de la fiction dans le théâtre occidental contemporain. En ligne avec les transformations sociales de son temps, les contours du théâtre ont perdu de leur netteté. En ce moment de mise en question radicale, la permanence, la mutation ou la disparition de la fiction est l'une des caractéristiques principales pour la reconfiguration de l'art théâtral. En diagnostiquant l'environnement de méfiance par rapport aux méthodes et résultats de la représentation, nous avons étudié ce nouveau lieu qu'occupe, ou peut occuper, la fiction théâtrale. Par le débat théorique et par l'analyse des expériences théâtrales des trois dernières décennies, nous avons identifié une préoccupation avec le réel et avec l'innovation formelle qui ne sont pas incompatibles avec un projet théâtral critique.

Mots-clés: Fiction théâtrale contemporaine. Mise en scène. Dramaturgie. Théâtre. Fiction.

I. Introdução

Olho no olho. Questões gerais sobre a ficção

E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar.¹

Machado de Assis

Vamos pôr bem alguns pontos sobre os "i". Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um, encontra necessariamente o outro no fim do caminho.²

Jean-Luc Godard

O tema da ficção é espinhoso, no teatro ou fora dele. E isto por dois motivos principais. O primeiro diz respeito às possibilidades de abordagem. São inúmeras as teorias e áreas de conhecimento mobilizadas na tarefa de decifrar, ou lançar luzes, sobre a questão: da psicanálise ao marxismo, da semiologia à história da arte, da filosofia à teoria teatral, passando pela antropologia, sociologia, psicologia cognitiva, estudos literários, darwinismo, história das mentalidades, teoria do cinema, entre outros tantos domínios.

O segundo motivo refere-se à ambiguidade em torno do conceito de ficção. As epígrafes acima, externas ao mundo do teatro, indicam muito sumariamente a complexidade em torno do assunto. Ambiguidades, contradições, sutilezas, indefinições. No pior dos casos, aporias. O tema da ficção aparece, hoje em dia, como um território de investigação incontornável, mas com muitas áreas de sombra, em que até o anedotário popular tem seu lugar. Quem nunca ouviu falar de alguém que “mente para dizer a verdade”, ou que diz “uma

¹ Machado de Assis, *Obra Completa*, volume III. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992, pp. 361-362.

² Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Etoile, 1995, p. 144. [*Mettons bien les points sur quelques "i". Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. [...] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin*]. Para que o cotejamento possa ser feito, daremos, sempre que possível, os textos originais das citações.

meia verdade”. Claro, *ficção* não é sinônimo de *engano*, *mentira* ou *erro*. Mas como decidir por onde passa a linha divisória? A ficção não seria um engano consentido? E o engano uma ficção não declarada? E o que dizer da criança que tem um amiguinho imaginário? (quem não teve?) Ou daquela que voltou da escola, digamos, nas asas de um dragão?

Invenção, simulação, fantasia, imitação, ficção, imaginação...

Há também uma antiga história que merece ser contada. Ao final de uma ponte, reza a lenda, estavam quatro juízes que julgavam todo aquele que se dispusesse a atravessá-la. Os passantes deveriam, sob juramento, declarar o seu destino. Aquele que dissesse a verdade estaria livre para continuar o caminho, mas aquele que mentisse, morreria na forca instalada ali ao lado. Certo dia, um dos viajantes afirma “eu vou morrer nesta forca”. Se os juízes permitissem que ele passasse é porque ele estava falando a verdade, mas se ele falava a verdade (“eu vou morrer nesta forca”), teria realmente que morrer, caso contrário estaria mentindo. No entanto, se ele morre na forca, confirmando sua declaração, é porque estava falando a verdade, nesse caso, deveria passar livremente. Sancho Pança confrontado com esta difícil questão, resolveu o enigma do alto de seu humanismo intuitivo (ajudado pelos conselhos de Dom Quixote e, dizem, pela mão de Cervantes). Para ele, o passante deveria continuar seu caminho, já que “é sempre mais louvado fazer o bem que fazer o mal”.³

Apesar de intenções semelhantes àquelas de Sancho Pança (esta pesquisa, como se verá, não hesita em tomar partidos), nossas dificuldades são ainda maiores para deliberar sobre os muitos impasses que envolvem a ficção: seus conceitos, seus usos, seus limites, suas crises. Mas a constatação dos impasses não implica em renúncia ou impotência. Para começar, vamos tentar, senão desatar, pelo menos entender alguns dos nós indicados acima.

³ Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, São Paulo, Abril Cultural, p. 516.

1. Multiplicidade

Se a ficção não pode ser comparada aos grandes temas da investigação científica e filosófica (o sentido da existência, a formação da matéria), ela vai dando a sua cota de dor de cabeça há pelo menos dois mil e quinhentos anos. Para traduzir a enormidade do tema, e as dificuldades que daí decorrem, é útil recuperar uma passagem do sociólogo norte-americano Mike Davis, embora ele trate de um assunto relativamente distante da ficção: a crise da economia mundial e a situação dos Estados Unidos logo após a eleição de Barack Obama, em 2008. Davis lembra que o primeiro europeu a ver as profundezas do *Grand Canyon* foi o conquistador García López de Cárdenas, em 1540.⁴ E qual foi a reação do conquistador espanhol diante da grande garganta do Colorado? Cárdenas ficou horrorizado e se retirou o mais rápido possível da região. Foram necessários três séculos, segundo Davis, para que aparecesse um segundo visitante! O tenente Joseph Christmas Ives, engenheiro topográfico do exército norte-americano, diante daquela imensidão, tal como Cárdenas, sentiu um temor difícil de suportar. Os esboços do canyon feitos na época, apesar da presença de um importante desenhista alemão na expedição, são deformados, tanto na escala, quanto na perspectiva. “Nem o conquistador, nem o engenheiro do exército, diz Davis, conseguiram dar um sentido para aquilo que tentaram ver”.⁵ Diante da enormidade do canyon, ou melhor, diante da enormidade da experiência pela qual passaram, ambos estavam *cegos*, “porque não dispunham dos conceitos necessários permitindo organizar uma visão coerente de uma paisagem completamente diferente”.⁶

O conhecimento acumulado na área da ficção não nos dá o benefício da cegueira (supondo que seja um benefício), mas é legítimo reivindicar, ao menos, o assombro diante do

⁴ Cf. Mike Davis, “L’empire après l’élection d’Obama”, in *Revista Contretemps*, nº 1, Paris, Silepse, 2009, pp. 57-63.

⁵ *Ibidem*, p. 57.

⁶ *Ibidem*.

gigantismo da tarefa. A “paisagem” da ficção, se não é “completamente diferente” de outros temas no âmbito do teatro, tampouco é suficientemente familiar, já que a ficção não se confunde com a *mimese*, a *representação* (ou *imitação*), a *teatralidade* ou o *imaginário*. Embora todos os termos (daí a multiplicidade) tenham conexões evidentes com ela.

Uma constatação imediata é dificilmente refutável: nossos instrumentos de análise talvez não estejam tão aperfeiçoados quanto supomos, ou estejam apenas na medida dos limites alcançados até agora pelas ciências humanas. Davis lembra que somente em 1882 uma publicação conseguiu organizar “um quadro conceitual” para dar conta daquela paisagem.⁷ Esta situação não é sem relação com o que estamos discutindo. Nós maneamos noções que ainda não se transformaram em conceitos suficientemente claros para uma análise segura do fenômeno teatral contemporâneo. O quadro conceitual é instável. A multiplicidade e a riqueza do tema, aliadas à minguada produção teórica aplicada ao teatro (ou produzida na sua esfera), ainda não permitiu a elaboração de instrumentos adequados para a leitura do teatro que está sendo feito atualmente. Um caminho já foi percorrido, não resta dúvida, como confirmam diversos trabalhos mencionados nesta pesquisa, mas eles são modestos diante da enormidade do desafio. Sem exagerar na metáfora, é evidente que não existe uma obra (como no exemplo do *Grand Canyon*), nem mesmo um conjunto delas, capazes de dar conta da paisagem imensa e múltipla da ficção, seja ela artística ou não, relativa à antiguidade ou ao tempo presente.

Há alguma vertigem no debate sobre a ficção, porque ele engloba desde os desejos infantis (a brincadeira e o *faz de conta* como motores da aprendizagem e da sociabilidade, além de fonte de prazer), até as pulsões eróticas (novamente a brincadeira e o *faz de conta*, além do prazer, mas em outro registro, se é que me entendem); é um debate que inclui tanto o fascínio diante da telenovela, quanto a emoção diante de Édipo, Hamlet ou Woyzeck. Discutir a ficção significa levar em conta a habilidade do camaleão que *imita* o ambiente em que vive

⁷ Trata-se, se interessar a algum leitor mais curioso, de *The Tertiary History of the Grand Canyon*, de John Wesley Powell.

e a destreza do político que *representa um papel*, inventando discursos conforme a ocasião e o público. Debater a ficção supõe, por exemplo, compreender o fenômeno da hóstia e do vinho que, para certos cristãos, *são* o corpo e o sangue de cristo; e também analisar os sonhos, essas ficções não conscientes; ou ainda o *falso* documentário de cinema (ou a “ficção baseada em fatos reais”⁸) e também o “novo jornalismo” (ou jornalismo literário), que introduziu a ficção no campo jornalístico, especialmente nas grandes reportagens. Significa investigar o mundo digital, o teatro pós-dramático, a poética de Aristóteles, a dança contemporânea, os *reality shows*, as intervenções artísticas urbanas, o *artivismo* (sic) político e até o formato das nuvens (ela parece uma baleia ou um camelo?). Mas em hipótese alguma, o sexo dos anjos.

2. Ambiguidade

O segundo motivo é menos intimidante, embora de difícil resolução. Ele diz respeito à uma certa ambiguidade, não exclusiva da problemática da ficção, mas especialmente relacionada a ela. Para exemplificar vamos recuar até meados do século dezenove, quando Baudelaire, no texto *Le public moderne et la photographie* [O público moderno e a fotografia], criticou severamente o papel que assumia a fotografia e sua rápida disseminação.⁹ A interpretação mais correta para este texto não diminui a clarividência de Baudelaire na apreciação do estatuto e da função da fotografia, ao contrário, reconhece que o autor não nega de forma generalizada a nova técnica, mas somente recusa admitir a fotografia como substituta da pintura (ou do teatro). Em que pese a ideia, corrente na época, de que nascia com a fotografia, finalmente, uma forma capaz de dar conta do real através da reprodução exata da natureza, para Baudelaire somente a arte seria capaz desta tarefa. E não a “indústria”, isto é, a

⁸ Em um encontro recente, o diretor de cinema argentino Fernando Solanas avançou a ideia de um “cinema de fusão”, ou “cinema de criação livre”, ambas as expressões se referem aos filmes em que *ficção* e *realidade* já não seriam mais claramente discerníveis. II Congresso de Cultura Ibero-americana, 30 setembro a 3 de outubro de 2009. São Paulo, Sesc Vila Mariana (comunicação oral).

⁹ O texto de Baudelaire foi publicado originalmente em 1859.

fotografia nascente. Dois trechos são particularmente esclarecedores. No primeiro deles, Baudelaire afirma, referindo-se aos pintores e poetas da natureza, que “o gosto exclusivo do Verdadeiro [...] oprime aqui e sufoca o gosto do Belo”.¹⁰ A fotografia era, segundo ele, a técnica por excelência capaz de mostrar o “real”. No entanto, ela não deveria, este é o segundo trecho, “usurpar o domínio do impalpável e do imaginário”¹¹, atributos incontestáveis de toda grande arte e cautela para que o “verdadeiro” pudesse surgir.

Aí está, em linhas gerais e expressa há um século e meio, a ambiguidade envolvida na defesa da ficção (o “impalpável” e o “imaginário”, segundo a nomenclatura baudelaireana) e na busca do verdadeiro, do real. Em outros termos, está em questão a existência, ou não, de uma separação em dois providenciais campos. Em um deles estaria a mentira, a falsificação da realidade e o engano, no outro, a arte. A ambiguidade sobre a qual falamos, aproveitando a crítica modernista formulada por Baudelaire, diz respeito a uma tensão de longuíssima data que opõe representação e (a)presença, ficção e realidade, mediato e imediato, imitação e presença, falso e verdadeiro, simbólico e concreto, inteligível e sensível. As próprias oposições, nos termos aqui utilizados, têm sido objeto de controvérsia. Seria preciso justificar a equação que une ficção e mentira, presença e verdadeiro. O ficcional nem sempre é, pelo simples fato de ser ficcional, falso. É esta, aliás, a posição de Baudelaire ao defender a capacidade da arte em mostrar o verdadeiro, desde que, justamente, afastando-se da tara do real, do gosto doentio e pueril pela imitação servil da natureza, perseguindo assim algo para além da realidade exterior.

Talvez seja este o raciocínio de Godard, quando diz, a respeito de seus filmes, que parte “antes [plutôt] do documentário para lhe dar a verdade da ficção”.¹² *Verdade* da ficção

¹⁰ Charles Baudelaire, “Le public moderne et la photographie”, in *Études photographiques*, 6 de maio de 1999, p. 3, disponível em <http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>. Acesso em 18 set. 2009. [le goût exclusif du Vrai [...] opprime ici et étouffe le goût du Beau].

¹¹ *Ibidem*, p. 4.

¹² Jean-Luc Godard, *Godard par Godard*, Paris, Flammarion, 1985, p. 40. [plutôt du documentaire pour lui donner la vérité de la fiction].

versus *falsidade* do documentário? Da mesma forma, seria discutível igualar presença e verdadeiro. O existente não é sempre verdadeiro. Ou, invertendo os termos para esclarecer as coisas, o verdadeiro, aquilo que é capaz de nos contar com justeza sobre algum aspecto da realidade, pode ser *algo que não existe* (o *nonsense* da frase – *algo que não existe* – traduz, mais uma vez, a complexidade e a ambiguidade presentes no debate sobre a ficção). Isto é, o verdadeiro pode tomar a forma, expressar-se, como fantasia, imaginação, ficção. Assim, a mentira, a falsidade, a simulação ou o engano (não no sentido pejorativo que estes termos podem assumir), são capazes de transformar em concreto e palpável o verdadeiro e o real. Nós já nos referimos à “ficção baseada em fatos reais”, mas termos como “teatro documentário”, “biografia ficcionalizada” ou “autoficção”¹³, entre outros, resumem fórmulas aparentemente contraditórias, dando a dimensão da ambiguidade sobre a qual nos referimos.

Em termos menos científicos, e seguramente mais poéticos, “contar o que se passou”, como diz Machado de Assis, pode significar “só fantasiar”. E vice-versa.

3. Foco

Os dois motivos, brevemente comentados aqui, multiplicidade de abordagens e ambiguidade da ficção (inclusive semântica, mas também lógica e conceitual), lançam o debate em um terreno movediço, em que a tentação de ser exaustivo, de debater o maior número possível de aspectos, pode produzir o efeito contrário daquele desejado. No lugar de enxergar mais longe, o risco é o de afundar no detalhe. O olhar, então, precisa ser panorâmico e, ao mesmo tempo, capaz de evitar a superficialidade. Ele precisa ser abrangente, ambicioso, o contrário da miopia, mas não pode ser, pecado mortal, como daqueles interlocutores que conversam conosco sempre olhando para outro lugar.

¹³ Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, em especial o capítulo “Récit fictionnel, récit factuel”, pp. 141-168.

Para fugir destas armadilhas, além de construir um solo conceitual sobre o qual se possa caminhar com relativa segurança (capítulos 2, 3 e 4), assumimos a relação entre ficção e personagem como prioritária para o conjunto da investigação (capítulo 5). A centralidade da personagem, na comparação com outros componentes do fenômeno teatral (o espaço, a ação etc.), além da sua evidente interseção com estes outros elementos, justifica a escolha. Há, ainda, um caráter de exemplaridade nas mutações sofridas pela personagem, o que faz dela um repositório de muitas das contradições e experimentações cênicas contemporâneas. O movimento que vai da *interpretação dramática* à *transmissão do real* transforma em profundidade o trabalho do ator e da atriz, alterando de forma substancial a configuração clássica da personagem, chegando à supressão física daqueles que normalmente estariam em cena.

Representa uma perda concentrar a análise na personagem? É bem possível, mas além das justificativas dadas acima, pode-se argumentar, com base no que virá nas próximas páginas, que a discussão *a partir* da personagem abre inúmeros senderos que convidam à exploração. Portanto, no capítulo dedicado à crise da personagem, outros temas e outras crises estão em debate, como a recusa do textocentrismo, as explosões narrativas, a investigação de espacialidades cênicas inéditas e o uso de novas tecnologias.

Ainda assim, vários aspectos abordados no trabalho escapam deste âmbito exclusivo, em especial aqueles que procuram mostrar os vínculos íntimos entre teatro e história. Dito de outra forma, não é possível discutir o teatro senão reconhecendo sua dimensão histórica. A monumental obra de Arnold Hauser sobre as relações entre arte e sociedade indicou claramente essas profundas e inevitáveis conexões.¹⁴

Diante disso é preciso fazer uma observação de caráter geral que, no entanto, beira a obviedade: toda abordagem implica em valores. Os recortes, as escolhas e os vieses, sejam

¹⁴ Cf. Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

eles metodológicos, cronológicos, de autores, textos, encenações, são sempre tributários de uma visão de mundo, de um ponto de vista, de uma trajetória social. Enfim, de valores. Justiça social, solidariedade, igualdade de oportunidades, democracia real, responsabilidade ecológica, erradicação de preconceitos, são alguns dos valores reivindicados. Eles dizem respeito a uma ideia de emancipação concreta de homens e mulheres. Como diz Peter Bürger a respeito dos historiadores, é impossível não ocupar “um lugar dentro das controvérsias do seu tempo”. Ou seja, “a perspectiva, a partir da qual ele [o historiador] observa o seu objeto, é determinada pela posição assumida dentro das forças sociais da época”.¹⁵ Sabendo ou não, querendo ou não, aquele que investiga o teatro contemporâneo está, evidentemente, submetido à mesma situação. Não existe um conveniente vácuo em que o investigador exercite suas habilidades analíticas isento das contradições da época. A punição para este engano é a legitimação acrítica do *status quo* e da tradição. O contrário disso, avisamos desde já, não é a “demonstração de um esquema de antemão estabelecido”¹⁶, mas uma reflexão que, sem perder de vista o *mundo real*, tenha suficiente abertura para investigar as possibilidades em jogo daquilo que ainda poderá ser.

Está claro, o leitor ou a leitora já deve ter imaginado, que a realização deste ideário solicita, para além do pensamento e da investigação, uma ação concreta. Solicita intervenção. Livre pensar, invertendo Millôr Fernandes, não é só pensar. Neste sentido, este trabalho é também um combate por um certo tipo de teatro e de sociedade, mesmo que os contornos de cada um deles, felizmente, não estejam determinados por uma visão teleológica ou por qualquer pressuposto evolutivo que ignora complexidades e nuances. Há uma construção e uma disputa de ideias e sentidos. Portanto, por coêrência e para o bem do debate, as coisas serão chamadas pelos seus nomes.

¹⁵ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 28.

¹⁶ *Ibidem*, p. 31.

Para que esta introdução não frustre completamente as expectativas, e quem sabe estimule a leitura, indicamos sucintamente as principais hipóteses de trabalho que a sequência do texto tratará de desenvolver.

As formas múltiplas e em movimento assumidas pelo teatro contemporâneo nos autorizam imaginar que vivemos uma época particularmente intensa de “transições e permanências”. Para compreender este panorama é preciso investigar a dialética entre novos conteúdos sociais e as configurações artísticas. A urbanização e a educação, fenômenos marcantes do século 20, desempenharam um papel decisivo no redesenho das práticas teatrais.

A consolidação da sociedade de consumo e a generalização da mercantilização aceleraram tanto a degradação quanto a possibilidade de autocrítica do teatro. Permitindo não apenas que as modalidades teatrais, mas os princípios mesmos do teatro fossem questionados. A reflexão sobre esta realidade exige, além de esforço intelectual, “disponibilidade investigativa”, que não significa apenas boa vontade, mas antes de tudo, generosidade e flexibilidade no trato com situações e ideias inéditas. Ela não se confunde também com a aceitação de métodos relativistas, que esqueceram que uma coisa ainda pode ser uma coisa.

Especificamente sobre a problemática da ficção teatral, uma das nossas hipóteses indica a possibilidade, senão a necessidade, de separar a crítica da personagem, da fábula, da mimese e da ficção, enfim, a crítica da forma dramática, da crítica do sentido. A ideia de um teatro não-dramático, ou *pós-dramático*, não pode ficar refém da visão de mundo que expulsa do horizonte a inteligibilidade, a capacidade crítica e a urgência da interferência concreta no mundo.

Sobre a persistência do regime ficcional, nossa hipótese sugere que ele passa a ser definido em função do “dispositivo teatral”, e não dos marcadores tradicionais (diálogo, personagem, ação no presente etc.), ampliando assim as práticas que estariam sob este grande guarda-chuva conceitual que é a ficção.

Finalmente, consideramos que a reivindicação de uma arte antirepresentativa é compatível com a ambição de dar conta do mundo atual. O “gosto do real”, atitude antificcional e anti-ilusionista resoluto, quando traduzido artisticamente é capaz de descrever, comentar e responder àquilo que (a)parece como irrepresentável.

As conclusões obtidas neste processo de investigação admitem generalizações com alcance preciso, para além do qual seria temerário aplicar os resultados da análise. A pretensão de totalidade serve para evitar a perda da visão de conjunto. É um esforço indispensável para que a distração nas miudezas não encurte perigosamente o horizonte, mas não deve se transformar em arrogância intelectual. Em bom português, convém não dar passos maiores do que a perna.

Ao reconhecer a existência de valores, assumindo uma posição no conjunto das forças sociais (políticas e estéticas), e ao romper com qualquer veleidade positivista ou neutralista, supomos que estas escolhas sejam – até prova em contrário – as mais coerentes e produtivas para a discussão de qualquer tema no âmbito das ciências humanas. Michael Löwy, referindo-se à obra de Max Weber, diz que os “valores vão fornecer a *problemática*, isto é, as perguntas que serão feitas para a realidade”, e que “o conhecimento dos fatos pode levar a tal ou qual opção política ou moral”.¹⁷ Nós reivindicamos o mesmo raciocínio para esta pesquisa.

Outra preocupação, em sintonia com o que acaba de ser dito, é a de mostrar os vínculos entre a prática teatral e outras ações da vontade humana. As manifestações em Seattle em 1999 e o Fórum Social Mundial têm mais relação com a ficção do que normalmente imaginamos. O objetivo é evitar a fragmentação do conhecimento, moléstia infecciosa que assola o ambiente universitário, capaz de aprisionar, sem grande resistência, o exercício do pensamento na cela estreita, escura e úmida da ultraspecialização.

¹⁷ Michael Löwy, *Ideologias e ciência social – Elementos para uma análise marxista*. São Paulo, Cortez Editora, 1987, pp. 48 e 52.

II. Transições e permanências

O teatro contemporâneo no turbilhão da história

*Precisamos de formas novas.
Formas novas são indispensáveis e, se não existirem,
então é melhor que não haja nada.*¹⁸

Anton Tchekhov

*A nova carne é comida com os velhos garfos.*¹⁹

Bertolt Brecht

1. Antes

Em 1844, na exposição anual da Royal Academy de Londres, o pintor Joseph Mallord William Turner (1775-1851) expôs o quadro *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (Chuva, vapor e velocidade – A Estrada de Ferro Great Western). Turner é tido como um dos precursores do impressionismo, a comparação entre *Rain, Steam and Speed* e *Le pont de chemin de fer à Argenteuil*, pintado por Claude Monet três décadas mais tarde, indica claramente esta linha de continuidade. Mas o que é especialmente interessante na obra de Turner, sobretudo a tardia, é que ela revela duas transições: a transição entre modos (ou estilos) de expressão pictural e a transição entre duas épocas. *Rain, Steam and Speed* é útil para a reflexão porque condensa, de forma exemplar, o *processo da transição*, em que as permanências (do modelo em voga, dos antigos hábitos) sinalizam, de forma inequívoca, as mudanças em curso e a sua própria incompletude. A transição, irresolvida, pode ser explicada pelas conhecidas resistências à mudança (hesitações do artista, oposição do ambiente social às inovações formais e de conteúdo, desencorajamento da crítica especializada) ou simplesmente

¹⁸ Anton Tchekhov, *A gaiivota*, trad. Rubens Figueiredo, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 14.

¹⁹ Bertolt Brecht, “As novas eras”, in *Poemas 1913-1956*, São Paulo, Editora 34, 2000, p. 294.

pelo movimento inercial do sistema de produção artística (que tende a reproduzir o já conhecido).

O quadro mostra um trem que avança, sobre uma ponte férrea, em direção ao espectador. O fogo da caldeira é visível, atestando um tratamento pouco realista. À esquerda, uma outra ponte, não ferroviária. No rio uma canoa com dois pescadores; à direita, no campo, um camponês ara a terra com a ajuda do gado; em uma das margens, jovens dançando; sobre a estrada de ferro, uma lebre corre à frente da locomotiva. Todo o conjunto está envolvido em um ambiente de bruma e chuva, em que as massas, os volumes, tendem a se confundir (céu, terra, água, ponte, trem).



Figura 1. *Rain, Steam, and Speed – the Great Western Railway*, óleo sobre tela de J.M.W. Turner, 1844, 90.8 x 121.9 cm. National Gallery, Londres.

Este quadro, da última fase da vida de Turner, resume o conflito entre tradição e modernidade. Ainda filiado ao cânone romântico, sua escolha temática (o trem e a velocidade no lugar das bucólicas paisagens de um Gainsborough, por exemplo) e o tratamento *desnaturalizado* (a sugestão, ou *impressão*, no lugar das identidades precisas e dos contornos fixos) indicam uma tensão entre duas formas de mundo e duas formas de *representar* o mundo. A vida rural, simbolizada pela lebre, pelo campônes arando, pela velha ponte, pelas jovens que dançam, é contraposta ao mundo da nova energia, da velocidade mecânica e da força da máquina. A vida do campo, ou antes, a sensibilidade da sociedade rural é obrigada a conviver com a sensibilidade moderna, definida em grande parte pelo advento da era industrial. Turner, pioneiro entre seus contemporâneos, percebe este momento de transição e busca formas para expressá-lo. O tema central do quadro já não corresponde ao modelo, à *bienséance*, típicos do romantismo, assim como a técnica empregada, que antecipa claramente a revolução impressionista, indica a exploração dessas *outras formas*, que Tchekhov reivindicou para o teatro meio século depois nas palavras do estudante Trepliov, em *A Gaiivota*.

“Turner, em uma nova linguagem, falou de coisas antigas”.²⁰ No caso de *Rain, Steam and Speed*, diferente do que sugere o crítico W. H. Wright (utilização de uma nova linguagem para falar de velhas coisas), seria mais correto dizer que Turner usou uma linguagem de transição para mostrar temas de transição. No entanto, o que Wright fez com muito acerto, já em 1915, foi identificar o momento do conflito, analisando o *processo da transição*, em que as inovações se relacionam dialeticamente com as permanências (tanto as “velhas coisas”, como parte da “velha forma”). Esta noção, *processo da transição*, pode ser aplicada à análise do teatro contemporâneo. Antes, é preciso lembrar o trabalho *clássico* de Peter Szondi em

²⁰ Willard Huntington Wright, *Modern Painting. It's tendency and meaning* [1915]. New York: Dodd, Mead and Company, 1922, p. 50. [Turner, in a new language, spoke of ancient things].

que ele se debruça sobre as mutações do teatro (especialmente na dramaturgia) entre os anos de 1880 e 1950.

1.1 Crise do drama moderno

Peter Szondi faz da contradição entre “enunciado do conteúdo” e “enunciado da forma” a base sobre o qual constroi sua análise da crise do drama moderno²¹, que ele situa na virada do século 19 para o 20. “A antinomia interna [em uma obra de arte] é a que permite problematizar historicamente uma forma poética”, diz Szondi, e o livro que resolveu escrever, prossegue ele, é “a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições”.²² Ao analisar as peças de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, na primeira parte da obra, ele faz a identificação sistemática das permanências no contexto das mutações da fabricação de textos teatrais (Szondi, lembramos de novo, preocupa-se essencialmente com a dramaturgia). Em outras palavras, Szondi revela as contradições presentes nos textos teatrais – sem esquecer suas conexões com as mutações históricas gerais –, contradições que se apresentam como incompatibilidades entre a forma dramática (que se apoia nos diálogos intersubjetivos no presente) e conteúdos que já não suportam mais esta estrutura de composição. A contradição significa, objetivamente, a presença de dois modelos convivendo em um mesmo sistema ou obra. É esse, exatamente, o caso de Turner, exemplificado aqui por *Rain, Steam and Speed*. Mas é também o caso de vários outros artistas do século dezenove, para ficar em poucos exemplos, alguns deles também citados por Szondi, basta lembrar que Stendhal antecipa Joyce, Cézanne antecipa Braque e Wagner antecipa Schönberg.²³

²¹ Cf. Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, São Paulo, Cosac Naify, 2001.

²² Ibidem, p. 26.

²³ Cf. ibidem, pp. 95-97.

No lugar de resolver a crise, completando assim o processo de transição, o que aparece na obra dos dramaturgos analisados é a própria transição, portanto, o conflito e a contradição, em plena ação; é por isso que em Tchekhov “a contradição entre a temática monológica e a expressão dialógica não leva à explosão da forma dramática”.²⁴ Isto é, a contradição permanece viva, ou resolve-se apenas se considerarmos como tal essa espécie de apaziguamento interno não problemático, em que o passo mais radical é evitado. O mesmo vale para Ibsen e suas ações no passado. “A temática de Ibsen carece [...] daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros”.²⁵ E se a frase de Szondi que encerra a análise sobre Ibsen se aplica ao dramaturgo norueguês de maneira mais ou menos literal (“nas épocas hostis ao drama, o dramaturgo torna-se o assassino de suas próprias criaturas”²⁶), ela antecipa, em sentido metafórico, o que se verá com bastante frequência no teatro da virada do século 20 para o 21: morte à personagem!²⁷

Em Strindberg o conflito entre forma e conteúdo aparece principalmente pela escolha da autobiografia. A centralidade da experiência individual, que aparece como “dramaturgia do eu”, “monodrama” ou “drama de estação”, contra o tradicional choque de intersubjetividades, sinaliza as tentativas de afastamento, por parte de Strindberg, da forma dramática. O que não significa ruptura completa com este modelo, mesmo que se possa falar, como no caso de *A mais forte* (1888-1889), de forma “épico-lírica”, em oposição à forma dramática; ou de recusa do espaço dialógico e da relação de reciprocidade exigida pelo drama, como em *Rumo a Damasco* (1898), ou ainda que se possa identificar “uma sequência de cenas, cuja unidade não é constituída pela ação, mas pelo eu do sonhador ou do herói”²⁸, exemplos de *Sonho* (1901) e *Sonata dos espectros* (1907), que implicam na oposição mais ou menos clara entre sujeito e

²⁴ Ibidem, p. 51.

²⁵ Ibidem, p. 44.

²⁶ Ibidem, p. 46.

²⁷ Cf. aqui mesmo o capítulo “Ficção e crise da personagem”.

²⁸ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 64.

objeto. Em todos estes casos é evidente o processo, incompleto, de transição do modelo dramático para outro modelo (épico ou lírico). Em relação aos dramas históricos, Walter Benjamin afirma que Strindberg, ao “distanciar-se dos esterótipos históricos e psicológicos [...] tentou realizar, com uma energia consciente, um teatro épico, não-trágico.”²⁹ A dramaturgia de Strindberg, portanto, dá um passo importante ao utilizar a estrutura “presentativa”, mas o próprio Szondi admite, como no caso de *Sonata dos espectros*, que o “eu-épico” está “sob o disfarce de uma personagem dramática” e que “a estrutura épica já está presente, mas ainda remediada no tema e sujeita assim ao decurso da ação”.³⁰ A conclusão, límpida, como de hábito em Szondi, demonstra que “o processo épico, a própria narrativa, apresenta-se assim como ação dramática”.³¹

Com Maeterlinck, sempre seguindo os passos de Szondi, a proposição dramatúrgica inovadora faz a substituição da categoria de ação pela de situação, criando o “drama estático”. Esta formulação, à luz das análises de Hans-Thies Lehmann sobre o teatro *pós-dramático*, alcança toda a sua plenitude somente um século mais tarde.³² Também Maeterlinck não dispunha dos meios (trata-se sempre da dialética entre possibilidades individuais e condições históricas gerais) para romper com toda a tradição dramática. Em *Os cegos* (1890), o autor belga *autonomiza* a linguagem em relação a esperada progressão da ação, assim a “divisão em várias ‘falas’ não corresponde a uma conversação, como no drama genuíno, mas espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância”.³³ Maeterlinck trata de temas como a morte e o destino, e o formato dramático não lhe parece à altura desta tarefa, daí o recurso à coralidade, típico de formas épicas, como se verá mais tarde em Brecht, que significa uma conversão, incompleta ainda, ao épico. É a *tensão*, uma das marcas do drama, que atesta a transição não

²⁹ Walter Benjamin, “Que é o teatro épico”, in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 84-85.

³⁰ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., pp. 68-69.

³¹ *Ibidem*, p. 140.

³² O teatro pós-dramático é “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação”. Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 143.

³³ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 73.

acabada de um modelo à outro: “Por certo, a impotência dos homens exclui a ação, a luta, e desse modo também a tensão intersubjetiva; mas não exclui a tensão gerada pela situação em que estão inseridos, da qual são vítimas”.³⁴

Em Hauptmann, o último dramaturgo investigado por Szondi na parte inicial do livro, é o “drama social” que estremece as bases do modelo dramático. Seja em *Antes do nascer do sol* (1889) ou em *Os tecelões* (1892), as personagens do dramaturgo alemão estão sob o signo da exemplaridade, isto é, estão além das individualidades típicas do formato dramático, já que Hauptmann não se limita à exposição de casos particulares, mas, ao contrário, almeja construir uma reflexão sobre a própria classe trabalhadora e as condições materiais em que ela vive. Este mesmo tipo de conflito aparece em *Eles não usam black-tie* (1958), texto de Gianfrancesco Guarnieri (a primeira montagem foi dirigida por José Renato, no Teatro de Arena), que Iná Camargo Costa analisa em detalhe, identificando a contradição entre forma dramática e conteúdo épico no contexto geral das transformações do teatro brasileiro de meados do século 20.³⁵

Uma diferença importante entre os dois textos, entretanto, está na construção das personagens, Guarnieri se vale, de maneira mais evidente, de recursos dramáticos, desenhando com detalhes psicológicos suas figuras (Romana, mãe de Tião e mulher de Otávio, talvez seja o melhor exemplo). Em Hauptmann as *dramatis personae*, como lembra Szondi, “representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições”³⁶, o que também parece ser o objetivo de Guarnieri, embora realizado com menos sucesso formal. Esta ideia pode ser comprovada pela presença, em Hauptmann, de um olhar *externo a obra* (exposição, narração, relato etc.), embora inserido nela (é possível fazer isso quando “os elementos formais aparecem disfarçados em tema”³⁷). Este olhar externo é um dos princípios

³⁴ Ibidem, p. 111.

³⁵ Cf. Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, São Paulo, Graal, 1996.

³⁶ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 77.

³⁷ Ibidem, p. 81.

formais do épico, não do dramático, e se efetiva, por exemplo (Hauptmann utiliza este recurso), na introdução frequente de novas personagens, que logo depois desaparecem (expediente ausente em *Black-tie*). No entanto, também em Guarnieri aparece o recurso épico do *relato*, especialmente na cena entre Tião e Romana, no início do segundo ato. Este deve ser o motivo que faz com que Sábado Magaldi reclame da perda de intensidade e vigor neste ato, algo absolutamente previsível quando se evolui nos limites do ambiente dramático, que exige conflitos entre personagens (portanto, que implica em *pathos*).³⁸

O sintoma mais claro da crise apontada por Szondi está no quinto ato de *Os tecelões*. A personagem do velho Hilse expressa uma evidente recaída na forma dramática. O jogo das intersubjetividades aparece de forma inequívoca neste momento, opondo o velho tecelão que não adere ao movimento de contestação e os demais tecelões, com destaque para o líder da revolta, Jäger. Embora com abordagem distinta daquela de Szondi, o prefaciador da edição brasileira, Erwin Theodor, observa que “aparece no quinto e último ato o anti-clímax perfeito”.³⁹ Qual o motivo para esta sensação de anti-clímax? A resposta está no fato de Hauptmann romper com os procedimentos formais anteriores, caso contrário ele deveria mostrar a explosão revolucionária (que é uma situação eminentemente coletiva) diretamente em cena. Este tipo de procedimento é dificilmente compatível com a forma dramática. Hauptmann precisa, então, *resolver* a obra, pôr um ponto final na história, para isso ele recorre à fórmula, velha conhecida do drama, de matar uma personagem (ou várias). É o que ele faz com o velho Hilse, que “atingido mortalmente [...] cai pesadamente sobre o tear”.⁴⁰

Szondi resume a situação mostrando que Hauptmann não foi capaz de “permanecer na configuração do destino coletivo”, porque “quis cumprir as exigências da forma dramática”.⁴¹ Ou foi levado a fazê-lo diante das circunstâncias históricas. De toda maneira, um impasse

³⁸ Cf. Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit., pp. 26-28.

³⁹ Erwin Theodor, “Prefácio”, in Gerhart Hauptmann, *Os tecelões*, São Paulo, Brasiliense, 1968, p. XXIII.

⁴⁰ Gerhart Hauptmann, *Os tecelões*, São Paulo, Brasiliense, 1968, p. 120.

⁴¹ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 85.

estava muito evidente, tanto no caso de *Os tecelões*, quanto em *Eles não usam black-tie*: como mostrar o processo de alienação de maneira a não reduzir a questão aos limites da atualidade intersubjetiva exigida pela forma dramática? Para Szondi seria necessário tornar presentes, portanto, compatíveis com o drama, as condições sociais que produzem a alienação, mas “essa ação se revela, no entanto, problemática dos pontos de vista tanto da temática quanto da forma. Pois a ação representativa não é uma ação dramática: o fato no drama, enquanto absoluto, não aponta para nada além dele”.⁴² Aí está um dos limites do modelo dramático, ele “toma o lugar do próprio mundo graças justamente ao seu caráter absoluto”⁴³, o que lhe retira a possibilidade de funcionar segundo o princípio da “parte pelo todo”, isto é, a configuração do drama impede a dimensão de exemplaridade e de extrapolação analítica necessárias e reivindicadas pelo projeto artístico e político de Hauptmann. É por isso que Hauptmann, enredado na tradição, inventa artifícios para cumprir seu projeto, como a introdução de uma personagem em *Antes do nascer do sol*, Loth, que porta o indispensável olhar externo, distanciado, sobre a tragédia social da família Krause. Para Szondi, “sob a máscara de Loth se apresenta o eu-épico”, o que “basta para expressar a crise do drama”, já que “o decurso da ação não é determinado pelo confronto intersubjetivo, mas pelo procedimento do estranho”.⁴⁴

Mas a superação do modelo dramático ainda é parcial, ou incompleta, tanto em Hauptmann, na Alemanha do final do século dezenove, como em Guarnieri, no Brasil dos anos 50. “A novidade, diz Iná Camargo Costa, era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo”.⁴⁵ Mudança que teve importância inquestionável, embora não desminta o fato de que Guarnieri, e a equipe do Arena, não

⁴² Ibidem., p. 76.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, pp. 78-79.

⁴⁵ Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit., p. 21.

“estavam esteticamente à altura do momento histórico”⁴⁶, ou seja, o ascenso da classe trabalhadora organizada ainda não tinha encontrado uma expressão artística teatral com a qual pudesse dialogar plenamente. No caso do Brasil, um processo riquíssimo de *transições* (sociais, políticas e estéticas)⁴⁷, interrompido alguns anos depois pela ditadura militar e pelo Ato Institucional nº 5, convivia com *permanências* vinculadas ao pensamento conservador dominante e à estrutura arcaica da sociedade brasileira.

Em todos os autores analisados por Szondi – Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann – há uma *transição em processo*. Esta situação é caracterizada por um momento em que as mudanças se precipitam, embora não possam ainda se consumir plenamente. Alguém poderia objetar que toda transição carrega esta característica, a diferença é que na *transição em processo* (ou no *processo da transição*) há uma aceleração, uma exacerbação conflitiva do processo mesmo da transição, em que as forças contraditórias em questão exercem seus papéis com intensidade multiplicada. Não se trata, portanto, do deslizamento de um momento para outro, mas de um embate mais ou menos violento em que todas as diferenças aparecem em um condensamento contraditório de formas híbridas. Em Turner, ao lado da locomotiva representando a era industrial, há jovens dançando bucolicamente no campo. Um gesto em direção ao impressionismo (os volumes indefinidos) é seguido de outro em direção ao figurativismo (a canoa com pescadores). Turner, assim como os dramaturgos da virada do século 19, vivem com um pé no passado e outro no futuro. O presente, para eles, é um terreno dialético e instável, atravessado por tensões (de forma e de conteúdo) momentaneamente insolúveis.

⁴⁶ Ibidem, p. 38.

⁴⁷ Transições que levaram, no âmbito do teatro, à fundação dos Centros Populares de Cultura (CPC's) e às montagens de *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Vianinha), do *Show Opinião*, da série *Arena conta* e de *O rei da vela* (Zé Celso/Oficina); mas que também produziram experiências inovadoras na música e no cinema, e permitiram a Paulo Freire desenvolver sua pedagogia do oprimido.

Este tipo de análise supõe uma visão mais geral sobre a arte e a história. É exatamente o caso. Um dos problemas de fundo nos estudos estéticos é a economia da história. Dito de outra forma, não é razoável discutir a arte recorrendo ao velho arsenal metafísico. Seria ridículo, se não fosse grave, aceitar que guardiões da tradição “dissertem sobre conceitos dissociados de todo contexto e glosem, como remanescentes contemporâneos de Platão, sobre o Belo em si, a essência do Belo, o Belo inefável e indizível, ou sobre o Belo como vetor de(a) transcendência, ou mesmo como prova da sua existência”.⁴⁸ Por isso a recusa do platonismo continua na ordem do dia. Uma parte importante do discurso sobre a arte ainda está impregnada de idealizações de todo tipo. A arte contemporânea, seja qual for o momento em que fixemos seu aparecimento (à época da *fontaine* de Duchamp, nos anos 50 com *Esperando Godot*, na década de 60 com o surgimento da arte conceitual, após a queda do muro de Berlim, com o advento da digitalização etc.), continua sob a sombra de reciclagens do platonismo. A tradição judaico-cristã e o hegelianismo não são acidentais para este estado de coisas. Ambos nos acostumaram com explicações insuficientemente ancoradas na história ou francamente idealistas.

Sem estabelecer com clareza as bases sobre as quais se constroi a análise sobre o teatro contemporâneo, ou sobre qualquer outro assunto no campo das artes, corre-se o risco de repetir modelos conservadores de reflexão e de prática. É evidente que as ideias de *transição* e de *permanência* trazem embutida uma outra, a de *revolução*. Revolução entendida não apenas como *possibilidade* no horizonte da arte, e também da história, mas como *necessidade*.⁴⁹ A discussão em detalhe deste ponto não cabe no âmbito desta pesquisa, mas podemos dizer, como faz enfaticamente Michel Onfray, que “a arte vive *da* história, *nela*, *por* e *para* ela também. Como negar esta evidência! Ela escapa de uma apreensão essencialista

⁴⁸ Michel Onfray, *La puissance d'exister*, Paris, Grasset, 2006, p. 181. [dissertent sur des concepts dissociés de tout contexte et glosent, en contemporains de Platon demeurés, sur le Beau en soi, l'essence du Beau, le Beau ineffable et indicible, ou sur le Beau comme vecteur de (la) transcendance, voire preuve de son existence].

⁴⁹ O que não significa considerar a revolução inevitável, o resultado *natural* do desenvolvimento das forças produtivas.

por causa de sua imbricação na matéria do mundo. Daí os avanços, recuos, rupturas, impasses, retardos, revoluções”.⁵⁰

É desse ponto de vista que construímos a hipótese, implícita neste capítulo, de que as transformações do teatro contemporâneo estão dialeticamente imbricadas nas transformações históricas mais gerais das quais ele faz parte. E este é um movimento ativo, ou seja, muitos artistas e pesquisadores reivindicam estas transformações nas suas práticas artísticas e no exercício da reflexão. Opção difícil, porque desafia dogmas, conveniências, hábitos, privilégios e preconceitos. Uma abordagem com estas características não detém o monopólio da verdade. Evidência ululante. Mas tampouco detém o monopólio do erro, o que também deveria ser evidente.

Os pressupostos materialistas aqui avançados inspiram-se na convicção de que as verdades, no campo das artes e também fora dele, são provisórias e construídas socialmente. Elas não são, portanto, intrínsecas e imutáveis, ainda que se verifiquem persistências importantes atravessando épocas e geografias. No âmbito do teatro e das suas transformações parece ainda mais evidente a necessidade da perspectiva histórica. Peter Bürger é certo ao dizer que a “teoria estética só é fundamental na medida em que reflete o desenvolvimento histórico do seu objeto”.⁵¹ É este, justamente, o procedimento adotado por Peter Szondi e vários outros autores citados neste trabalho. Ao contrário de determinismos e sectarismos que estreitam a perspectiva analítica em nome de verdades transcendentais (regras eternas, belo imutável), ou de relativismos que excluem a dialética entre arte e processos sociais mais gerais, a abordagem histórica (“sócio-estética” não seria um termo ruim⁵²) permite

⁵⁰ Michel Onfray, *La puissance d'exister*, op. cit., p. 182. [l'art vit de l'histoire, dans elle, par et pour aussi. Comment nier cette évidence ! Il échappe à une saisie essentialiste, à cause de son imbrication dans la matière du monde. D'où des avancées, des reculs, des ruptures, des impasses, des ralentissements, des révolutions].

⁵¹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 11.

⁵² Fora do âmbito teatral este debate está consideravelmente mais avançado, entre os críticos e historiadores que se ocuparam com a “história social da arte” é preciso destacar, além de Arnold Hauser (*História social da arte e da literatura*, op. cit.), Timothy J. Clark, que considera indispensável desenvolver um ponto de vista sócio-histórico no estudo da arte, investigando em profundidade a “história das condições da produção artística”. Cf. “As condições da criação artística”, in *Modernismos*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 336.

compreender a diversidade das manifestações artísticas do nosso tempo, o que não exclui, certamente, a constatação da “miséria intelectual e cultural deste tempo” que “se mostra também em inúmeras proposições estéticas contemporâneas”, como afirma Michel Onfray, que conclui sugerindo a necessidade de uma triagem minuciosa a fim de “separar a positividade magnífica da negatividade residual”.⁵³ Em que pese a modéstia intelectual e uma certa timidez para nomear esta “positividade magnífica”, é evidente que para Szondi ela está associada ao que se pode chamar de campo progressista, nas artes e na sociedade. A identificação do épico como o passo adiante na história do teatro, e a crítica da tradição, que a crise da forma dramática traz embutida, reforçam esta ideia.

Szondi fundamenta a crítica da forma dramática demonstrando seu caráter “absoluto”, que “não conhece nada além de si”.⁵⁴ Portanto, ao conhecer apenas o presente, o drama é incapaz de incorporar as novas realidades, as novas questões, que emergem do movimento da história. Isto não nos isenta da tarefa de criticar um certo teleologismo szondiano, que coloca o épico em uma posição que não lhe cai bem, o de ponto máximo no desenvolvimento das formas teatrais. Quanto ao resto, é bom saber que a atitude de Szondi, filiado explicitamente a autores como Lukács, Benjamin e Adorno, mas que “jamais menciona Marx (embora impregnado dele)”, pode ser parcialmente explicada “pelo contexto alemão dos anos 50”.⁵⁵

Então, o que se percebe em relação a uma parte da produção teatral atual é um amplo espaço de hibridismo, tal como no caso de Turner e dos dramaturgos da virada do século dezenove. Neste sentido, não é casual a referência de Szondi ao prefácio que Hebbel escreveu para *Maria Magdalena*. A peça e o prefácio apareceram em 1844, mesmo ano da primeira exposição pública de *Rain, Steam and Speed*. No prefácio para a peça, Hebbel menciona um dos aspectos da contradição do modelo dramático, que apareceria mais claramente apenas

⁵³ Michel Onfray, *La puissance d'exister*, op. cit., p. 189. [misère intellectuelle et culturelle de ce temps] [s'exhibe aussi dans nombre de propositions esthétiques contemporaines] [séparer la positivité magnifique de la négativité résiduelle].

⁵⁴ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 30.

⁵⁵ José Antônio Pasta Júnior, “Apresentação” in Peter Szondi, op. cit., p. 18.

décadas depois, o “confinamento”. A conclusão a que chega Szondi é de que “o estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo”.⁵⁶ É esta, já em 1844, a intuição de Hebbel, mesmo que sua produção dramaturgica não mostre, senão muito marginalmente, o conflito entre forma e conteúdo apontado por Szondi como marca da crise do drama moderno. Ou seja, e este é o ponto a destacar, a coincidência da data (1844) revela a sintonia entre as transições vividas pelo drama e pela pintura. Assim como a dramaturgia de Hebbel não foi central na crise do drama, Turner não estava no centro da transformação que levou à pintura moderna, representada pelo movimento impressionista. Mas ambos, na mesma época, representaram *processos de transição* que culminariam em transições efetivas levadas a cabo décadas mais tarde.⁵⁷ Não são acasos, obviamente, mas respostas artísticas aos novos conteúdos sociais que emergiam.

Hoje, a dialética entre reprodução de modelos e experimentação continua válida e atuante, mas os termos em que a contradição se apresenta são outros, necessariamente. É sobre esta situação que precisamos nos debruçar. Já não é suficiente aplicar fielmente as mesmas categorias utilizadas por Szondi e supor que a chave para compreender o teatro contemporâneo seja apenas a sua “epicização” progressiva. Assim como não é minimamente razoável limitar o campo de análise a uma parte da Europa e aos Estados Unidos. A fórmula “unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo”, que explica grande parte da crise do drama no final do século dezenove e aponta para a “dramaturgia épica” que “se desenvolve à medida que a relação sujeito-objeto situada no plano do conteúdo

⁵⁶ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 114.

⁵⁷ Convém lembrar que o termo “impressionismo”, referindo-se ao novo movimento que surgia nas artes plásticas, foi utilizado pela primeira vez em 1877.

se consolida em forma”⁵⁸, não responde completamente à configuração do teatro contemporâneo, seja ele *pós-dramático*, *hiper-moderno* ou *pós-teatral*.

Uma crítica *interna*, digamos assim, das insuficiências explicativas deste modelo (“epicização progressiva”) aparece já em meados dos anos 70, com Roland Barthes:

Brecht fazia pôr roupa molhada no cesto da atriz para que seu quadril tivesse o bom movimento, aquele da lavadeira alienada. Está muito bem; mas também é estúpido, não? Porque o que pesa no cesto não é a roupa, mas o tempo, é a história, e esse peso, como *representá-lo*? É impossível representar o político: ele resiste a toda cópia, mesmo quando nos esgotarmos em torná-la sempre mais crível. Contrariamente à crença inveterada de todas as artes socialistas, onde começa o político, acaba a imitação.⁵⁹

Este comentário isolado de Barthes, que por essa época já não se interessava pelo teatro, é uma sinalização provocativa de que o *método* Brecht não tinha dado alguns passos importantes para se desvencilhar dos velhos apetrechos do teatro dramático. Para nós, a fixação na fábula e a utilização de certos expedientes miméticos estariam entre eles. Em Szondi, morto precocemente, esta pista analítica, ao que tudo indica, não foi desenvolvida. Mas aqueles que se sucedem na tarefa de pensar o teatro contemporâneo, inclusive os que reivindicam a enorme herança política e estética de Brecht, cumpre o desafio (obrigatório, para bons brechtianos) de atualizar a teoria. O mesmo Barthes, impactado pelas primeiras

⁵⁸ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 98.

⁵⁹ Roland Barthes, “Qu’est-ce qui limite la représentation?”, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p. 136. [Brecht faisait mettre du linge mouillé dans le panier de l’actrice pour que sa hanche ait le bon mouvement, celui de la blanchisseuse aliénée. C’est très bien ; mais aussi c’est stupide, non ? Car ce qui pèse dans le panier, ce n’est pas le linge, c’est le temps, c’est l’histoire, et ce poids-là comment le *représenter* ? Il est impossible de représenter le politique : il résiste à toute copie, quand bien même s’épuiserait-on à la rendre toujours plus vraisemblable. Contrairement à la croyance invétérée de tous les arts socialistes, là où commence le politique, là cesse l’imitation.]

montagens do Berliner Ensemble vistas em Paris, escreveu que em Brecht “é precisamente a interrogação que é revolucionária”.⁶⁰

Nós podemos afirmar que a nossa época também é rica em conflitos, que nosso teatro age e reage a esses conflitos, mas que o conteúdo deles mudou, como a época mudou. A tarefa, então, é de compreender essas mudanças históricas, e também as mudanças ocorridas nos sistemas de codificação e decodificação do mundo, avaliando as transformações não apenas dos fenômenos, mas também dos sistemas de produção do sentido e do conhecimento. Este exercício é sempre mais simples de ser feito retrospectivamente. É o que faz, por exemplo, Jean-Marie Schaeffer a respeito de outro grande momento de transição social, cujas consequências sobre a visão que temos do teatro ocidental são, ainda hoje, enormes. Ele destaca a passagem, na sociedade grega da época de Platão, do modelo de conhecimento (ou crença) fundado na utilização do mito, para uma “nova constelação – aquela da filosofia, das matemáticas e dos saberes empíricos”.⁶¹ Ou seja, só é possível compreender plenamente a crítica platônica da mimese e da ficção levando em conta as mudanças estruturais da sociedade grega (políticas, ideológicas, econômicas, religiosas), que adotou, pela primeira vez no mundo ocidental, a ideia de uma “aprendizagem individual fundada na abstração conceitual universalizante (de onde a teoria das Ideias)”.⁶² É preciso acrescentar que Schaeffer evita a simplificação da questão:

[...] Nenhuma sociedade pode se reproduzir fora de uma transmissão de saberes sociais (quer dizer, de crenças interiorizadas em bloco e não adquiridas por aprendizagem individual), e nesse sentido, toda sociedade se reproduz parcialmente por modelização “mítica”. No entanto, esse nascimento conjunto da historiografia e da

⁶⁰ Roland Barthes, “Brecht et notre temps” (1958), in *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Seuil, 1993, p. 923. [c’est précisément l’interrogation qui est révolutionnaire].

⁶¹ Jean-Marie Schaeffer. *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, pp. 47-48. [nouvelle constellation – celle de la philosophie, des mathématiques et des savoirs empiriques].

⁶² *Ibidem*, p. 48. [apprentissage individuel fondé sur l’abstraction conceptuelle universalisante (d’où la théorie des Idées)].

noção de ficção narrativa faz parte do mesmo movimento que aquele que leva a filosofia, e mais globalmente o saber “racional”, a se extrair do “mito”.⁶³

Assim como novas práticas e um novo modo de compreender o teatro surgiram a partir das metamorfoses da sociedade grega nos séculos V e IV antes da era cristã, as novas configurações teatrais que apareceram no decorrer do século 20 foram, no que concerne ao teatro ocidental, tributárias de um impressionante momento de transição. É por isso que Eric Hobsbawm, em sua biografia, considera o século passado o “mais extraordinário e terrível da história da humanidade”.⁶⁴ Estes *tempos interessantes* estão, certamente, na origem de *teatros interessantes*. Assim mesmo, no plural. Da mesma forma que Hobsbawm desafia o tempo uno (da necessidade, do sofrimento), sugerindo tempos plurais (onde haveria lugar para a liberdade e a felicidade), é possível falar de *teatros múltiplos*, em regime de co-existência, neste breve século 20, que se inicia com a primeira Guerra Mundial (1914) e se encerra com o desmoronamento da União Soviética (1991).

De maneira similar, o teatro do século 21 será a precipitação do momento presente, das transições em curso e da tumultuada história que vivemos. Em meados do século passado (*Teoria do drama moderno* foi publicado em 1956), Szondi precisou fazer o inventário das tentativas de “salvamento” ou de “solução” da forma dramática, para isso analisou o naturalismo e o existencialismo, as produções de Piscator, Brecht, Pirandello, Eugene O’Neill, Arthur Miller e alguns outros. Agora, apresentada a problemática da *transição em processo*, cabe discutir as questões gerais (históricas, políticas, econômicas etc.) que podem ajudar na compreensão do teatro contemporâneo, e assim identificar as transições e as

⁶³ Ibidem, p. 49. Outro texto útil nesta discussão é o de Derrick de Kerkhove. O autor relaciona a invenção do teatro grego com a invenção e a prática do alfabeto fonético. Cf. “La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale”, in Josette Féral, Jeannette Savona, Edward Walker (orgs.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de LaSalle, Hurtubise, 1985. [Aucune société ne peut se reproduire en dehors d’une transmission de savoirs sociaux (c’est-à-dire de croyances intériorisées en bloc et non pas acquises par apprentissage individuel), et en ce sens toute société se reproduit partiellement par modélisation “mytique”. Il n’empêche que cette naissance conjointe de l’historiographie et de la notion de fiction narrative fait partie du même mouvement que celui qui amène la philosophie, et plus globalement le savoir “rationnel”, à s’extraire du “mythe”].

⁶⁴ Eric Hobsbawm, *Tempos interessantes*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 11.

permanências em jogo. Parte desta tarefa é a investigação das tentativas de “salvamento” das formas hegemônicas, no entanto, mais significativa é a análise das práticas que aprofundam e radicalizam as transições. Isto só pode ser feito com uma *descida ao terreno*, isto é, através de estudos de casos. O quinto capítulo deste trabalho se ocupa exatamente disto.

A frase de Brecht que serve como epígrafe para este texto (“a nova carne é comida com os velhos garfos”), ao lado da famosa passagem de Tchekhov sobre as novas formas, é muito reveladora. Primeiro, porque diz muita coisa; segundo, porque pode estar dizendo o contrário daquilo que se imagina. Nós não temos a pretensão de decifrar todas as sutilezas que ela encerra. Está além das nossas forças. Mas há na frase e, quem sabe, também na nossa pesquisa, uma provocação às consciências em descanso. O que já é alguma coisa. Próximo passo.

2. Agora

Quando Iná Camargo Costa analisa a produção tardia do teatro moderno no Brasil⁶⁵, esta produção só faz sentido à luz da modernização do país, levando em conta o contexto do imediato segundo pós-guerra, o fim da ditadura Vargas, o surgimento de um novo modelo de desenvolvimento econômico, a mudança no perfil da burguesia local, o aumento do consumo interno, entre outras macro-questões. Ou seja, a compreensão dessa “transição para o épico” (porque é disso que se está falando), passa pela compreensão das condições gerais que permitiram (ou produziram) essa transição. É por isso que “deveriam ser óbvias”⁶⁶ as razões que fizeram da União Soviética o primeiro país a desenvolver formas mais acabadas de teatro épico. Evidentemente não são as individualidades brilhantes deste país que permitiram o surgimento das experiências teatrais inovadoras, mas condições históricas específicas que

⁶⁵ Cf. Iná Camargo Costa, “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”, in *Sinta o drama*, São Paulo, Vozes, 1998, pp. 11-50.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 17.

serviram de fermento para as experiências, inclusive para o surgimento dessas individualidades brilhantes, como Meierhold e Maiakovski (para citar duas que são *hors concours*). Da mesma forma, deveriam ser óbvias as razões pelas quais o teatro épico não se desenvolveu com a mesma intensidade na França. Faltava ali o fermento social que sobrava na União Soviética, e que existia em boa quantidade na Alemanha, não por acaso, berço de outras importantes experiências com o teatro épico (Piscator e, evidentemente, Brecht). Nem revolução bolchevique (como a russa), nem agitação social de massa (no nível da alemã), caracterizavam a França das primeiras décadas do século 20.

É muito provável que a trajetória política, econômica e ideológica francesa, com sua particular forma de lidar com as revoluções (esmagadas ou digeridas pela burguesia) explique a situação. Esta análise, válida inclusive para o *Front populaire* de 1936, mostra a conexão profunda entre a conjuntura de um país (relacionada, por sua vez, à conjuntura internacional) e suas realizações teatrais. Não é outra a ambição de Walter Benjamin ao analisar as transformações da arte nas primeiras décadas do século 20 em conexão com as novas técnicas de reprodução: “Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura”.⁶⁷

Assim como não se pode negar a conexão entre a formação do *indivíduo burguês* e o nascimento do *drama burguês*, ou entre a ascensão do proletariado alemão (os milhares de sócios da *Volksbühne*) e o teatro épico germânico, não se poderá ignorar as relações umbilicais entre o capitalismo contemporâneo (pós ou hiper-industrial, cognitivo, globalizado...) e o teatro feito hoje em dia.

No entanto, não é o caso de repetir esquematismos de triste memória, que transformam complexos processos sociais em um quebra-cabeça de poucas peças, não basta encaixar esta e

⁶⁷ Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1936], in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 165.

mais aquela, e pronto, a realidade está explicada. A decorticação de fenômenos sociais, se não pode prescindir de apuradas análises históricas, não pode se contentar com regras semi-prontas, sejam elas provenientes do marxismo ou de qualquer outra matriz de pensamento.⁶⁸ Mas não é igualmente aceitável ignorar as disputas reais que agitam as sociedades e conseqüentemente, suas formas de produção cultural. É por isso que Iná Camargo Costa se dispõe a “alertar para os obstáculos que se colocam à compreensão da atividade teatral em país de periferia, condenado à importação das últimas manifestações da moda sem maiores cuidados com as diferenças de fuso horário”.⁶⁹ Não só o método é correto, como a preocupação é legítima e atual. Sem medo de abreviar um pouco, a cada espirro do capitalismo, o teatro fica resfriado; ou a cada bocejo nos palcos das grandes capitais mundiais, o teatro terceiro-mundista já vai caindo no sono. É preciso ficar alerta, *união e olho vivo*, diria o dramaturgo e diretor César Vieira.

Assim como Brecht insistiu, muitas vezes, que o teatro moderno era filho da “era científica”⁷⁰, é preciso insistir no desvelamento das relações que se estabelecem entre o teatro contemporâneo e o mundo do qual ele faz parte. No entanto, o próprio Brecht fez observações esclarecedoras e pouco comentadas a respeito das determinações sociais do teatro:

Nós precisamos de um teatro que não permita somente as sensações, os esboços e os impulsos que autoriza cada vez o campo histórico das relações humanas sobre o qual as diversas ações se desenrolam, mas que empregue e engendre as ideias e os sentimentos que desempenham um papel na transformação do próprio campo.⁷¹

⁶⁸ “O marxismo aguça o senso de realidade de alguns, e embota o de outros”. Roberto Schwarz, “Valor intelectual”, in *Crítica à razão dualista, O ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2008, p. 23.

⁶⁹ Iná Camargo Costa, “Apresentação”, *Sinta o drama*, op. cit., p. 9.

⁷⁰ Cf. por exemplo, Bertolt Brecht, “Petit organon pour le théâtre”, in *Ecrits sur le théâtre 2*, Paris, Arche, 1979, pp. 9-45.

⁷¹ *Ibidem*, p. 24. [Nous avons besoin d’un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions qu’autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines sur lequel les diverses actions se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même.].

[...]

As condições históricas não devem certamente ser concebidas (nem serão construídas) como poderes obscuros (os segundos planos), elas são, ao contrário, criadas e mantidas pelos homens (e serão modificadas por eles): tudo o que é colocado então em ação é o que as constitui.⁷²

A leitura atenta destes dois trechos não justificam a suposição de que em Brecht o pensamento seja mecânico e dogmático. Entretanto, por desconhecimento ou má-fé, a acusação é recorrente. Está claro para ele que existe um fluxo de duas mãos entre o fenômeno teatral e o “campo histórico das relações humanas”. Brecht pode ser acusado de muitas coisas, mas de rigidez intelectual, sectarismo ou de conversão passiva ao pensamento engessado do stalinismo não se pode criticá-lo (sim, sim, nós sabemos que ele recebeu o prêmio Stálin em 1954, mas isso seria tema para outra tese). Vai no mesmo sentido, evocando o fantasma do mecanicismo a evitar, as afirmações de Peter Bürger sobre o desenvolvimento (emancipação) da arte em relação aos desenvolvimentos tecnológicos, tal como analisado por Walter Benjamin:

Ora, a emancipação é um processo que pode ser efetivamente promovido por meio do desenvolvimento das forças produtivas, na medida em que estas preparam um campo de novas possibilidades disponíveis para a concretização de necessidades humanas, mas isso não pode ser pensado independentemente da consciência humana. Uma emancipação que se impusesse natural e espontaneamente seria o contrário da emancipação.⁷³

⁷² Ibidem, p. 25. [*Les conditions historiques* ne doivent assurément pas être conçues (ni se seront construites) comme des puissances obscures (le dessous des cartes), elles sont au contraire créées et maintenues par les hommes (et seront changées par eux): c'est tout ce qui est mis alors en action qui les constitue].

⁷³ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 70.

Bürger mostra que a transposição do esquema marxista que relaciona o desenvolvimento das forças produtivas com a alteração substancial das relações de produção não pode ser aplicada mecanicamente à relação entre sociedade e arte. Isto é, o funcionamento não é idêntico, não basta que haja alteração de situação social (como o desenvolvimento de novas técnicas de reprodução), para que a situação artística (o sistema de arte e as obras, ou processos) sejam automaticamente alterados. As características da produção artística impediriam a reprodução do fenômeno, de forma idêntica, nas duas esferas (produção em geral e produção artística). A transformação das artes como resultado do desenvolvimento das novas técnicas é uma *possibilidade*, não uma decorrência inevitável. O “desenvolvimento técnico não deve ser interpretado como variável independente, sendo ele próprio dependente do desenvolvimento do todo social”, diz Bürger, acrescentando que “não se deve atribuir unicamente ao desenvolvimento dos procedimentos técnicos de reprodução a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa”.⁷⁴ Seria necessário levar em conta tanto uma relativa autonomia da vontade humana (que estaria em ação), como a nova divisão do trabalho que se estabelecia neste tipo de sociedade, responsável pela especialização generalizada das ocupações, incluindo as artísticas. Um argumento a favor desta precaução, que recusa a causalidade pura e simples, são as importantes transformações na literatura, sem que tenham existido inovações técnicas consideráveis neste campo, diferente da relação que se estabeleceu entre fotografia e pintura.

As novas técnicas têm papel relevante, mas não exclusivo ou determinante nas transformações artísticas. Ou seja, “a cristalização do subsistema social arte como sistema particular faz parte da lógica de desenvolvimento da sociedade burguesa”⁷⁵, confirmando o projeto global benjaminiano, no entanto, efeitos específicos, como a atrofia da função mimética na pintura, que pode ser explicada pelo surgimento da fotografia, não podem ser

⁷⁴ Ibidem, p. 74.

⁷⁵ Ibidem, p. 75.

generalizados para outros subsistemas artísticos, como a literatura. Da mesma forma, o surgimento da *arte pela arte* não cabe no modelo explicativo reduzido (desenvolvimento das forças produtivas → novas práticas e relações de produção). É preciso introduzir outras chaves analíticas, como a divisão do trabalho, que impõe aos artistas novas funções sociais relacionadas à manutenção da ordem, diferentemente do que supunha Bürger nos anos 70, que imaginava uma *perda* da função social das obras artísticas, posição que ele mesmo revisou anos mais tarde. Nem mesmo o surgimento e a generalização do mercado podem ser vistos como causas únicas na reconfiguração das artes. “O processo contraditório do surgimento da esfera social que designamos como arte, que (sempre pressionado por movimentos contrários) por séculos se prolongou, não pode ser deduzido de uma só ‘causa’, ainda que seja de tão central importância para o todo social como o mecanismo de mercado”.⁷⁶

É particularmente útil para a nossa discussão a ideia de que os vanguardistas tentaram “direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana”.⁷⁷ Associando as análises de Szondi às reflexões de Bürger, é possível esboçar um quadro mostrando que manifestações de parte do teatro contemporâneo expressam, de fato, uma *transição* para a “vida cotidiana” (exemplificada pela recusa, ou questionamento, do regime ficcional clássico), e que este movimento não se confunde com a epicização tal como descrita por Szondi em *Teoria do drama moderno*. Esta transição, em numerosos casos, tem como objetivo reagir à ordem existente. Outra parte do teatro contemporâneo, que também opera esta transição para a “vida cotidiana”, estaria, no entanto, mais sujeita às *permanências* do velho modelo (dramático, ficcional, mimético, épico *absorvido*) e, portanto, também mais sujeita à aceitação da ordem existente. Eu estou lançando uma ideia, a do épico *absorvido*, que, espero, ficará mais clara na sequência do texto. Por ora, pode-se dizer que o teatro épico, no sentido proposto por Brecht e analisado

⁷⁶ Ibidem, p. 87.

⁷⁷ Ibidem, p. 77.

por Szondi (entre outros), foi sendo, por um lado, progressivamente neutralizado pelo teatro conservador (transformando-se em uma espécie de *clássico moderno*), por outro lado, a dinâmica histórica foi mostrando certos limites deste tipo de teatro para lidar com o novo ambiente social e artístico, sobretudo nas últimas três décadas. Ao propor o termo *absorvido* está implícita a existência, potencial, de um teatro épico *não-absorvido*. Esta é uma hipótese sobre a qual não é aconselhável fazer afirmações definitivas.

Em texto mais recente, Bürger volta ao tema:

Se a exigência formulada pelos movimentos de vanguarda, no sentido de que se abolisse a separação entre arte e vida, embora tenha fracassado, continua, tal como antes, a definir a situação da arte de hoje em dia, temos um paradoxo no sentido mais estrito da palavra: se a exigência vanguardista de abolir essa separação for factível, isso será o fim da arte. Caso se abandone essa exigência, ou seja, se a separação entre arte e vida for aceita como uma questão de fato, também será o fim da arte.⁷⁸

Não se trata de um verdadeiro impasse, como a afirmação leva a supor, mas de *apostas* feitas por artistas, pensadores e ativistas sobre o rumo que as coisas devem tomar.⁷⁹ É importante notar que determinadas críticas feitas à Bürger, como a que pretende que ele seja “cego à arte ambiciosa do seu tempo”⁸⁰, só fazem sentido dentro do contexto pós-estruturalista. Hal Foster vê evolucionismo primário e determinismo nas posições de Bürger, chegando a compará-lo com o crítico de arte Clement Greenberg, que defende posições artisticamente conservadoras.⁸¹ Se a intenção é, de fato, “melhorar” a tese “demasiado

⁷⁸ Peter Bürger, “O declínio da era moderna”, in Revista *Novos Estudos CEBRAP*, nº 20, São Paulo, março de 1988, p. 95. O texto foi republicado in Paula Montero e Álvaro Comin (orgs.), *Mão e contramão*, São Paulo, Globo, 2009, pp. 395-421.

⁷⁹ Nós usamos o termo *aposta* com o mesmo sentido que lhe dá Daniel Bensaïd em *Le Pari mélancolique*, Paris, Fayard, 1998. Ou seja, é preciso fazer apostas políticas diante das possibilidades que se apresentam, contra o sentido único do real e as desorientações de uma época em rápida mutação. Bensaïd, que morreu em janeiro de 2010, rejeitou insistentemente as tendências positivistas do marxismo (que enxergam a revolução como inevitável), defendendo a parte de imponderável que há na luta pela emancipação, mas também a necessidade de uma aposta resoluta na possibilidade de mudar o mundo.

⁸⁰ Hal Foster, *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madri, Akal, 2001, p. 16. [ciego al arte ambicioso de su tiempo].

⁸¹ *Ibidem*, p. 13.

influyente” de Bürger, Foster deveria primeiro compreendê-la em toda sua complexidade. O próprio Bürger reconheceu falhas na formulação original, publicada em 1974, mas elas estão longe de confirmar a tese de Foster segundo a qual o crítico alemão seria um papagaio de pirata de Marx, tentando aplicar mecanicamente a famosa ideia sobre a “repetição da história como farsa” às relações entre vanguardas históricas e neovanguardas. É miopia não perceber a importância das neovanguardas no panorama artístico e social da segunda metade do século 20, como é miopia não perceber que elas também tiveram um papel significativo no processo de institucionalização da rebeldia e da crítica artísticas. Portanto, não deixa de existir algo de inautêntico no gesto destas vanguardas contemporâneas (como afirma Bürger). Isto não invalida globalmente seus projetos estéticos e políticos, mas indica corretamente suas importantes limitações.

Um mérito que me parece inegável na obra de Bürger, não é excessivo repeti-lo, consiste em vincular processos artísticos com condições sociais e históricas gerais. É esse, justamente, um dos pontos que parecem incomodar Foster. Para ele, Bürger condena todas as vanguardas ao fracasso, “com a única exceção dos movimentos que estão no meio de revoluções”.⁸² Não sei onde está o problema da afirmação de Bürger, talvez caiba o reparo de que mesmo em meio à revoluções as vanguardas também podem fracassar. Não que Foster seja incapaz de perceber as conexões entre arte e procesos sociais e históricos:

A partir da revolução industrial, existe uma contradição entre a base de destreza da arte visual e a ordem industrial da vida social [...] A este respeito, também, a serialidade do minimalismo e o pop é indicativa da produção e do consumo no capitalismo avançado, pois ambos registram a penetração dos modos industriais em esferas (a arte, o ócio, o esporte) que em outro momento estiveram afastados deles.⁸³

⁸² Ibidem, p. 17. [con la única excepción de los movimientos puestos en medio de revoluciones].

⁸³ Ibidem, p. 67. [A partir de la Revolución Industrial, existe una contradicción entre la base de destreza del arte visual y el orden industrial de la vida social [...] A este respecto, también, la serialidad del minimalismo y el pop es indicativa de la producción y el consumo en el capitalismo avanzado, pues ambos registram la

O problema é que Foster, excessivamente preocupado com o que considera evolucionismo e historicismo reducionistas, não consegue identificar a justeza das ideias de Bürger. Tratando de outro período histórico, Jean-Pierre Sarrazac confirma o acerto deste método, *sócio-estético*, ao mostrar que o apreço dos frequentadores do teatro clássico francês pelo distanciamento (estamos no século 17, portanto não se trata do distanciamento brechtiano), só pode ser compreendido à luz “de um modo de vida e de uma concepção de mundo” específicos. Para sua análise, Sarrazac recorre à Thomas Pavel, que identifica na tradição cristã e/ou na herança do classicismo as bases materiais desta atitude *estética*.⁸⁴

O fato é que entre transições e permanências, a arte e o teatro contemporâneos têm realizado o trabalho de reorganização constante dos seus limites, das suas funções e dos seus (modestos) poderes.

2.1. Urbanização e educação

Dois fenômenos, que se consolidaram na segunda metade do século 20, são centrais para entender o mundo contemporâneo. O primeiro deles é o rápido e intenso processo de urbanização. Todas as estatísticas sérias comprovam o expressivo êxodo de populações rurais em direção às cidades, seja no chamado primeiro mundo, no terceiro, ou nos países burocráticos que se reivindicavam do socialismo. Mesmo obedecendo níveis diferentes, conforme as regiões do planeta, este fenômeno mudou radicalmente o perfil de todos os continentes. Em várias partes do mundo, como na América Latina, a queda da população do campo chegou a 50% em um intervalo de apenas vinte anos (especialmente a partir das

penetración de los modos industriales en esferas (el arte, el ocio, el deporte) que en un tiempo estuvieron apartadas de ellos.].

⁸⁴ Jean-Pierre Sarrazac, “Du détour et de la variété des détours”, in *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, Études théâtrales, n° 24-25, Universidade Católica de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, 2002, p. 77.

décadas de 1950 e 1960). O fenômeno foi tão impactante a ponto de ficar conhecido como “a morte do campesinato”.

Uma vez nas grandes cidades, estes novos contingentes foram progressivamente alcançando níveis mais altos de escolaridade. Em especial pelo “crescimento de ocupações que exigiam educação secundária e superior”.⁸⁵ Se no final da segunda Guerra Mundial a França tinha cem mil estudantes universitários, em 1970 eles eram 650 mil! Este crescimento vertiginoso explica, parcialmente, a explosão que ocorreu em maio de 1968, assim como pode explicar, também parcialmente, o surgimento de um certo tipo de teatro neste mesmo período (a segunda onda de vanguardas do século 20). Começava a existir um público ávido por manifestações teatrais (peças, mas também cursos, debates, encontros, que acabaram por formatar uma nova abordagem do fenômeno teatral) que se afastavam progressivamente das formas tradicionais. Na França, tanto o teatro mais assumidamente político ou panfletário (especialmente depois de 68), quanto o *boulevard*, com seus triângulos amorosos e *quiprocós*, eram recusados por diferentes motivos. Isto não significa que esta parcela urbana e mais escolarizada da população, geralmente universitária, tinha acesso garantido ao teatro mais ambicioso, que era justamente aquele que explodia, ou colocava em crise, a moldura teatral tradicional. Significa, entretanto, que o contingente dessa população era suficiente, em termos econômicos e de sensibilidade, para sustentar este novo tipo de atividade.

A situação não era exclusivamente francesa, certamente, e vários países repetiram o modelo com as devidas particularidades e intensidades locais, entre eles o Brasil. Estava aberto o caminho para que experiências teatrais radicais se afirmassem, embora continuando a manter o caráter marginal em relação ao teatro hegemônico. Passadas algumas décadas, as experiências deste período provocam debates importantes no meio teatral. A teoria do *pós-dramático*, discutida mais adiante, é um dos capítulos dessa história.

⁸⁵ Eric Hobsbawm, *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 289.

É importante destacar que a hipótese apresentada aqui, relacionando urbanização- educação e teatro contemporâneo, não é inédita, no entanto, são poucas as obras que investigam em profundidade estas conexões, provavelmente pelo fato de abordarem seus temas de forma supra ou extra-histórica.

Uma tentativa de analisar os vínculos entre urbanização e arte contemporânea no Brasil, embora tratando marginalmente do teatro, foi feita por Flora Süssekind. Em seu artigo, a autora mostra a imbricação, sobretudo na literatura recente brasileira, “entre o etnográfico e o ficcional”, revelando que em determinados autores há um “trânsito entre experiência ficcional e urbana”.⁸⁶ Embora partindo para análises estranhas ao nosso campo de análise (as *zonas transicionais de subjetividade, as indeterminações identitárias, de espaço e linguagem, e as resistências estruturais à unificação formal* são aspectos identificados, mas pouco discutidos à luz de teorias mais críticas), Süssekind destaca a correspondência entre processos históricos e a produção de formas artísticas particulares. Ou seja, a urbanização não é responsável apenas pelo surgimento, ou consolidação, de novos temas na literatura e no teatro contemporâneos brasileiros (*Cidade de Deus* de Paulo Lins, *Aberração* de Bernardo Carvalho, *Angu de sangue* de Marcelino Freire, *Treze* de Néelson Oliveira, *Minha história dele* de Valêncio Xavier, *Apocalipse 1.11* de Antônio Araújo, *As bacantes* de José Celso Martinez Correia etc.), mas também pela ampliação da “investigação formal ao interseccionar a prática poética aos desdobramentos históricos recentes de uma experiência urbana violenta, segregacional, autoritária, como a brasileira”.⁸⁷

⁸⁶ Flora Süssekind, “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, in *Revista Sala Preta*, Universidade de São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, nº 4, 2004, pp. 12 e 14.

⁸⁷ Idem, p. 27.

2.2. Sociedade de consumo e bombardeio midiático

Há uma quase unanimidade em torno da ideia de que a estética, como esfera própria do pensamento, surgiu apenas no século dezoito, resultado da ascensão e da tomada efetiva do poder político pela burguesia. A partir daí, a produção artística tende a ser vista como separada do restante da vida social. Esta separação, de fato, nunca aconteceu. Mas as construções teóricas e ideológicas foram sendo produzidas nesse sentido (arte desinteressada, culto do gênio, criação sem finalidade etc.). Se o objetivo não era explicitamente o de apagar a presença dos processos sociais subjacentes à produção artística, o resultado foi exatamente este. E não poderia ser diferente, “a estética da mercadoria, como diz Peter Bürger, pressupõe uma arte autônoma”.⁸⁸ Falsamente autônoma, leia-se.

O surgimento da arte burguesa implicou no deslocamento do coletivo para o indivíduo. A corporação medieval cedeu lugar para o produtor “autônomo” que vendia no mercado. Está claro que esta “autonomia” exige aspas. O conceito de “autonomia” da arte, e também do artista, deve ser entendido no sentido de uma separação entre a esfera artística e a vida cotidiana (que Bürger chama de “práxis vital”), que implica em produção e recepção (artísticas) individuais. Isto não significa, em absoluto, que a esfera da arte seja *independente* da esfera social, mas apenas que se formou um subsistema (arte) dentro do sistema mais amplo (a sociedade). Esta separação não era clara, se é que existia, nas sociedades pré-burguesas. A confirmação deste modelo, o ápice da “autonomização” da arte, aconteceu com o esteticismo e a “arte pela arte”, quando a própria arte se transforma em tema da arte!

As condições para esta progressiva “autonomização” foram reunidas na atual sociedade de consumo, resultado do estágio atingido pelo capitalismo contemporâneo. Não deveria ser visto como coincidência o aparecimento de um teatro de contestação radical (que

⁸⁸ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 211 (nota).

podia expressar-se no plano formal, do conteúdo, ou em ambos) nos anos 50 do século passado (*Esperando Godot*, por exemplo, estreou em 1953), exatamente no mesmo período em que novas realidades sociais se consolidavam, descritas assim por Ernest Mandel:

Em 1954, o início do uso de máquinas eletrônicas de processamento de dados no setor privado da economia norte-americana franqueou afinal, para diversos senão para todos os ramos da produção, o campo da inovação tecnológica acelerada e a caça de superlucros tecnológicos que caracteriza o capitalismo tardio. Incidentalmente, podemos datar a partir daquele ano o término do período de reconstrução após a Segunda Guerra Mundial e o início do surto do crescimento rápido desencadeado pela terceira revolução tecnológica. A distinção entre esses dois subperíodos da “onda longa com tonalidade expansionista” entre 1945 e 1965 é de importância tanto em termos históricos e econômicos quanto em termos sócio-políticos.⁸⁹

A importância sócio-política a qual se refere Mandel tem relação evidente com a produção cultural. Somente a transferência de enormes contingentes da força de trabalho para os setores terciários da economia (abandonando o processo primário de produção, relacionado às matérias-primas) significou uma mudança social com impacto direto sobre a fabricação e o consumo dos bens simbólicos. Não é casual que Adorno e Horkheimer tenham produzido suas principais reflexões sobre a indústria cultural a partir de 1940.

Mas como é possível justificar o surgimento de um teatro radical, e em parte anti-sistêmico, justamente no momento de consolidação da indústria do entretenimento, do consumo de massa dos bens simbólicos, da disseminação doméstica dos aparelhos de televisão etc.? Por um motivo simples: “Uma sociedade produtora de mercadorias, cheia de impulsos aquisitivos, cria constantemente sua própria negação como uma corrente secundária”.⁹⁰ Segundo Mandel uma parte considerável das mercadorias produzidas na nova

⁸⁹ Ernest Mandel, *O capitalismo tardio*, São Paulo, Nova Cultural, 1985, p. 136.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 271.

sociedade de consumo “é inútil (o *kitsch* na sala de visitas), quando não prejudicial à saúde (cigarros)”, ou seja, “a conversão de muitos dos antigos bens de luxo em bens de consumo de massa geralmente leva a uma queda sistemática na qualidade desses bens”.⁹¹ Não é difícil transpor esta análise para o âmbito do teatro. Quando ele é engolido pela dinâmica da indústria cultural, tratado, portanto, como mercadoria, também o teatro é não apenas inútil, mas prejudicial à saúde. Na verdade, a radicalização do teatro só é possível na medida em que estas novas condições sociais, degradadas e degradantes, emergem e ganham força.

A urbanização, mencionada mais acima, acelerou o processo de mercantilização da vida. A forma-mercadoria se generalizou atingindo todas as esferas sociais, incluindo a fabricação da arte. É então que se fortalece a proposição ideológica da sua suposta “autonomia” e “universalidade”, enquanto esfera (mais uma vez, supostamente) preservada do mundo da necessidade, da finalidade e da utilidade. A arte, no capitalismo tardio, nunca foi tão dependente dos circuitos de produção das mercadorias, no entanto, há um esforço ideológico, de convencimento, no sentido de colocá-la como esfera autônoma. Mas é preciso perceber aqui um duplo movimento. A arte está (falsamente) preservada do mundo da necessidade, mas é no mercado que ela pode ser comprada e vendida. Ela tem, então, o mesmo duplo caráter que Marx identifica na religião, potencialmente mistificadora da realidade e emancipadora. Ela produz uma “falsa consolação”, mas também um “anseio autêntico”. Marcuse sintetizou este fenômeno, quando ele ainda não estava consolidado, ao propor o conceito de “cultura afirmativa”:

Cultura afirmativa é aquela cultura pertencente à época burguesa que no curso de seu próprio desenvolvimento levaria a distinguir e elevar o mundo espiritual-anímico, como uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização. Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente

⁹¹ Ibidem, p. 276.

confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si “a partir do interior”, sem transformar aquela realidade de fato.⁹²

Está claro que este é um processo de apaziguamento das diferenças sociais (sobretudo das diferenças de classe) e de ocultamento das enormes desigualdades produzidas pela sociedade burguesa. É neste contexto que a análise da “sociedade de consumo” ganha sentido, já que conforta o indivíduo ao colocá-lo como dono do seu destino, uma vez que ele pode (simbolicamente, mas não de fato) satisfazer todas as suas necessidades no mercado. São as novas formas de convencimento e de cristalização deste modelo de sociedade que entram em ação para legitimar o processo. Não é casual que a publicidade, tal como a conhecemos hoje, tenha nascido em meados do século passado. E diretamente relacionada com ela, a massificação de produtos, ideias e comportamentos imposta pela televisão.

Quando todo este processo está consolidado, quando o espetáculo aparece como falsificação geral da realidade, isolando e embrutecendo as pessoas, quando os meios de comunicação de massa se generalizaram, é que as condições para a superação desta cultura podem aparecer. É aqui que entra em cena o teatro produzido nas últimas décadas.

2.3. O gosto do real

A hipótese é de que parte do teatro contemporâneo iniciou uma autocrítica radical das produções teatrais e dos princípios mesmos do teatro.⁹³ Mantendo algum parentesco com

⁹² Herbert Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura” [1937], in *Cultura e psicanálise*, São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 17.

⁹³ Estou propondo o termo “autocrítica” em oposição à “crítica imanente”, no mesmo sentido utilizado por Peter Bürger: “A diferença entre crítica imanente ao sistema e autocrítica pode ser transportada para a esfera da arte. Exemplos de crítica imanente ao sistema seriam, digamos, a crítica dos teóricos do classicismo francês ao drama barroco, ou a de Lessing às imitações alemãs da tragédia clássica francesa. A crítica funciona, aqui, dentro da instituição do teatro. Nela se defrontam, umas contra as outras, várias concepções da tragédia, as quais (passando por múltiplas mediações) se fundamentam em posições sociais. Delas cumpre distinguir um outro tipo

aquilo que fizeram as vanguardas históricas, especialmente o dadaísmo, parte do teatro contemporâneo passou a recusar as formas artísticas hegemônicas e, simultaneamente, a colocar em questão os fundamentos daquilo que chamamos de teatro. A idealização burguesa da arte, que produziu o conceito de “autonomia”, é frontalmente rejeitada. Daí a reivindicação do “real”, do “documental”, contra a “ficção”, contra a “mimese”, contra aquilo que aparece como falsificação esteticizante da vida. Este tipo de teatro recusa o consolo e o apaziguamento que a ficção é capaz de engendrar (independentemente dos conteúdos veiculados). O “real” reivindicado por este tipo de teatro não deixa de lembrar a reivindicação do “acaso” (como nos poemas de Tristan Tzara).

Os *objets trouvés/ready mades* de Duchamp significam exatamente isso: objetos encontrados, prontos, não *fabricados*. Eles não *representam* uma realidade exterior a eles. Talvez em função de suas especificidades artísticas, o teatro esteja exercitando com atraso, à luz das condições históricas atuais, este caminho de crítica à reprodução, à representação (ou à imitação). Este movimento expressaria o gosto ou o desejo pela realidade. Ou se quisermos, o *gosto do real*. Ele teria uma importante vantagem sobre a ficção tradicional, a ausência do brilho. Essa fulguração que, ao invés de iluminar, pode cegar. O acaso é a supressão de uma *mediação* potencialmente falseadora, já que exclui a intervenção da ideologia cristalizada no sistema vigente. Em princípio ele escapa do âmbito controlado e domesticado das formas burguesas. Por isso, apesar de algo paradoxal, pode-se aproximar “acaso” e “liberdade”.⁹⁴ No caso do teatro, a reivindicação do “real” pode também significar (dependendo das objetivações específicas) uma batalha contra as antigas ideias de “finalidade sem fim” e de “descompromisso social”, típicas da arte burguesa ocidental que surge no século dezoito. O gosto pelo “real”, portanto, não é sinônimo de abdicação, ou submissão, aos imperativos da realidade bruta. Não é tampouco o atestado de falência da busca de sentido. Estas

de crítica, que atinge a instituição arte como um todo: a autocrítica da arte”. (Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., pp. 56-57).

⁹⁴ Cf. Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., pp. 132-140.

possibilidades, nós sabemos, estão sempre ao alcance da mão, mas não são fatalidades as quais o teatro contemporâneo estaria submetido. Se o real para ser pensado precisa, de fato, ser ficcionalizado, é decisivo entender onde está a ficção e de que forma ela atua.

Este movimento em direção ao “real” não é exclusivo do teatro, já que corresponde a situações sociais gerais, ao espírito mesmo da época. Uma longa e importante entrevista de Ismail Xavier sobre o cinema brasileiro dos anos 1990 confirma essa hipótese. O cinema nacional “empenhado na discussão do presente histórico”, como diz seu interlocutor na entrevista, estaria às voltas com a questão da representabilidade:

Como falar do mundo depois de tanta saturação e desconfiança endereçadas às imagens, notadamente àquelas inseridas em códigos já conhecidos, domesticados? Há o sentimento de que elas trazem sempre uma dimensão ilusória, o que aconselha a inserção, no filme, de “salvaguardas”: dar consciência do processo de produção, ensinar a ler as imagens, criar jogos duplos em que o próprio filme, como acontecimento, explicita sua forma de inserção num contexto que o ultrapassa e dentro do qual sua intervenção adquire sentido.⁹⁵

A mesma pergunta com que Xavier resume os impasses do cinema brasileiro contemporâneo poderia ser lançada ao teatro: como falar do mundo de hoje? Ou ainda, como dar conta do mundo atual? Além das inúmeras e evidentes aproximações entre o panorama cinematográfico e o teatral, um diagnóstico comum pode ser esboçado. Em ambos os casos houve um movimento de feições modernistas que tentou conciliar ruptura estética e crítica social. Xavier se refere especialmente ao Cinema Novo, nós, à explosão teatral dos anos 1960 (Arena e Oficina à frente). A recusa do naturalismo (televisivo, hollywoodiano ou stanislavskiano), a autoreferencialidade (mais evidente no caso do cinema) e uma visão utópica, que combinava projeto nacional com a luta por um novo modelo de arte e sociedade,

⁹⁵ Ismail Xavier, “O cinema brasileiro dos anos 90”, in *Praga*, nº 9, São Paulo, Hucitec, 2000, p. 97.

formatavam boa parte das práticas artísticas desta época que se reivindicavam do campo crítico. Passado o longo inverno da ditadura militar, o que diz a análise quando são justapostos este momento histórico, de quatro décadas atrás, e a atualidade? A aceitação dos imperativos de mercado (roteiros pré-formatados, culto das celebridades, *happy end*, achatamento das complexidades, ditadura dos noventa minutos), a acomodação ao gosto médio do público, a “busca por diálogo”, que é o outro nome para concessões temáticas e formais etc., são as respostas mais evidentes no âmbito do cinema. Mas ao lado delas também está a inquietação de experiências que, entre outras estratégias, procura “as marcas do real”⁹⁶, a “mescla de material documentário e encenações”⁹⁷, mesmo que continuem a conviver, de maneira mais ou menos pacífica, com a dramaturgia clássica norte-americana, que privilegia as subjetividades em detrimento da abordagem sócio-histórica. Xavier está fazendo o mapeamento crítico dos anos 90, de lá para cá certamente há mudanças, mas o gosto pelo real pode ser retido como uma característica recorrente. No entanto, este “cinema (de) novo”⁹⁸, ou cinema da retomada, está longe de ser homogêneo, e a questão da representabilidade não monopoliza o debate. Muito embora o recurso à alegoria, constante na cinematografia brasileira desde os anos 1960, seja também uma forma de responder a pergunta: como representar o mundo hoje? Se a alegoria não traduz o gosto pelo real, tampouco referenda o modelo canônica baseado na mimese. A alegoria é, se quisermos, o resultado de uma mimese artística perturbada.

A concepção que fundamenta as análises de Ismail Xavier, enraizada no solo do marxismo não ortodoxo, considera que:

⁹⁶ Ibidem, p. 101.

⁹⁷ Ibidem, p. 103.

⁹⁸ Cf. Luiz Zanin Oricchio, *Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada*, São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

[...] certo momento do capitalismo e da evolução da técnica que organiza a vida cotidiana engendra ou, pelo menos, favorece um estilo de representação que se mostra capaz de dar conta da experiência histórica; quando as coisas mudam, quando a ordem econômica e o aparato técnico vão dando cada vez menos sinais visíveis de sua lógica, é necessário outra forma de arte para falar desse mundo e de suas determinações, seu sentido, sua maneira de condicionar, moldar, excluir.⁹⁹

Nós vamos retomar a discussão ao longo do texto, problematizando aqui e lá quando necessário, mas esta visão geral das relações entre arte e sociedade permite avançar no diagnóstico da *emergência do real* nas práticas artísticas contemporâneas. Para além da alegoria, tributária de estratégias ficcionais bem decodificadas, e mesmo para além da busca ainda tímida das “marcas do real”, algumas propostas cinematográficas, na refutação dos códigos conhecidos e puídos da ficção, depararam-se com a irrupção do real na matéria mesma da produção poética.

Entre os muitos exemplos, o de Eduardo Coutinho, no caso do cinema brasileiro, é emblemático. Em 2007 ele dirigiu *Jogo de cena*. “Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas”.¹⁰⁰ A “mistura entre o real e o encenado”, reivindicada por Coutinho, é a base do trabalho. Não é apenas seu princípio formal, mas também um dos seus temas, talvez o principal. O dado é significativo, um dos mais importantes documentaristas brasileiros (*Cabra Marcado para Morrer*, 1964-1984; *Santo Forte*, 1999; *Edifício Master*, 2002; *Peões*, 2004; *O Fim e o Princípio*, 2005) resolve pôr no coração do seu filme aquilo que secretamente, ou nem tanto, estava presente em todos os anteriores, a relação entre verdade e mentira, entre real e

⁹⁹ Ismail Xavier, “O cinema brasileiro dos anos 90”, op. cit., p. 108.

¹⁰⁰ O texto citado, divulgado pelos produtores do filme, pode ser encontrado em vários sítios da internet. O que utilizamos, além da sinopse e da ficha técnica do filme, inclui críticas publicadas na imprensa diária e especializada. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/jogodecena/blog.asp>, acesso em 17 nov. 2009.

ficcional, entre vida e arte. Não é casual o fato dele nomear como *personagens* os participantes de seus filmes posteriores a 1999, em que pessoas anônimas (e sem relação direta com o mundo do teatro ou do cinema) contam episódios *verídicos* de suas vidas. O que está em jogo, e em cena, é a veracidade (ou não) dos depoimentos, e a veracidade (ou não) das imagens.

O filme é muito mais complexo do que se pode supor, ultrapassando o jogo pueril de adivinhação sobre quem *fala a verdade* e quem *interpreta*. Como são múltiplas as variações possíveis, inclusive porque o público não tem acesso às chaves explicativas – embora a maior parte dele reconheça algumas atrizes em função da exposição televisiva (casos de Andréa Beltrão, Marília Pêra e Fernanda Torres) –, também são múltiplas as investigações subjacentes ao dispositivo organizado por Coutinho. Por exemplo: não será a atriz quem conta a história *verídica*, por sua vez interpretada pela não-atriz? Ou ainda, não serão duas atrizes contando uma história *verídica*? Ou duas atrizes contando uma história *inventada*? E como algumas *personagens* desconhecidas (do grande público) revelam o sonho de se tornarem atrizes, isto não torna ainda mais complexo o dispositivo real-ficcional?

Tal como nas pesquisas feitas por Peter Brook nos anos 70¹⁰¹, será possível estabelecer uma linha divisória entre o real e o encenado? Um depoimento diante da câmera não altera irremediavelmente o seu estatuto de verdade? O fato dos depoimentos serem registrados em um teatro não faz do filme um meta-metafilme? Ou uma meta-metaficção? Coutinho é hábil o suficiente para não banalizar o filme com considerações inúteis ou explicações redutoras. Mas é possível ler nas entrelinhas um *clin d’oeil* aos vulgares “shows de realidade” que invadiram as televisões (celulares, computadores etc.) nas últimas décadas. O filme de Coutinho ajuda na reflexão sobre o conflito entre confiança íntima e espaço público, ele ilumina as tendências voyeurísticas estimuladas pela sociedade atual, apesar de

¹⁰¹ Cf. aqui mesmo “Futebol e arte”, capítulo V.

sua recusa *etnográfica* dos grandes discursos. A exploração mercantil da privacidade é um rio subterrâneo que corre sob diversos filmes recentes de Coutinho.

Em *Moscou* (2009), Coutinho dá mais alguns passos nesse labirinto. Ao registrar os ensaios da peça *As três irmãs* de Tchekhov (produção do Grupo de Teatro Galpão, de Minas Gerais) o problema da linha divisória se reatualiza, mas agora a partir da matéria ficcional do escritor russo e dos exercícios teatrais propostos pelo diretor Enrique Diaz. “‘Eu não sei até hoje o que é verdade’, diz o diretor [do filme] sobre os exercícios nos quais os atores falavam sobre imagens ou pessoas registradas em fotografias”.¹⁰² Indagado por Renato Silveira sobre a relação entre ficção e realidade documentada, Coutinho é, a seu modo, categórico: “O imaginário é tão importante e real quanto o próprio real”.¹⁰³

Nossa pesquisa (“infelizmente”, eu ia dizendo...) não é sobre cinema. Os dois filmes de Coutinho dialogam explicitamente com o teatro, por isso estas linhas a mais. Mas é preciso parar por aqui¹⁰⁴, não sem reforçar uma ideia que ganha ares de evidência: o livre trânsito entre ficção, ensaio poético e documental clássico (digamos, no velho estilo da BBC de Londres), é uma das marcas do cinema brasileiro contemporâneo.¹⁰⁵ Mas o movimento, se tem características próprias, não é inédito, na década de 1960 uma parte do cinema brasileiro viveu uma fase “aventurosa de experiências, quando encontrou novas formas de combinar

¹⁰² Fernanda Ezabella, “Moscou vira pesadelo de Coutinho”, *Jornal Folha de São Paulo*, 04/10/2009.

¹⁰³ Eduardo Coutinho, “Moscou”, entrevista concedida à Renato Silveira em 2009. Acesso em 27 jan. 2010, disponível em <http://www.cinematorio.com.br/2009/08/entrevista-eduardo-coutinho.html>.

¹⁰⁴ A riqueza do tema recomenda a continuação da investigação. O debate sobre “ficção e realidade” aparece, de maneira mais ou menos explícita, em muitíssimos filmes. Não são apenas *documentários* ou *ficções*, mas filmes que investigam sua própria natureza híbrida. Mais do que “filmes sobre filmes”, são obras em que a *reflexividade* alcança níveis mais complexos. Para constar, eu cito alguns deles: *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962), *Oito e meio* (Federico Fellini, 1963), *A noite americana* (François Truffaut, 1972), *O filme de Nick* (Wim Wenders, 1980), *O estado das coisas* (Wim Wenders, 1982), *A rosa púrpura do Cairo* (Woody Allen, 1985), *The player* (Robert Altman, 1992), *Quero ser John Malkovich* (Spike Jonze, 1999), *Enquanto eu avançava...* (Jonas Mekas, 2001), *Mulholland drive* (David Lynch, 2001), *As praias de Agnès* (Agnès Varda, 2007), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008), *O amor segundo B. Schianberg* (Beto Brant, 2010).

¹⁰⁵ Cf. por exemplo o texto de Luiz Zanin Oricchio, “Pré-estreia de Lula incendeia Brasília”, *Jornal O Estado de São Paulo*, 17/11/2009, e o livro *O cinema do real*, organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki, São Paulo, Cosac Naify, 2005.

ficção e documentação”.¹⁰⁶ A avaliação de Ismail Xavier mostra como este tipo de cinema recusou certas estruturas dramáticas, que se apoiam na matriz melodramática, para responder ao desafio “analítico” de iluminar a situação histórica e política do Brasil e da América Latina. Tanto o “drama doméstico burguês”, que sobrevaloriza a experiência íntima e a “verdade interior”, como outros esquemas narrativos tradicionais, vinculados ao naturalismo, impediam a execução do projeto crítico que estava sendo gestado. Projeto desmontado à força pelo golpe militar de 1964 e, insidiosamente, pela política de “conquista de mercado” dos anos 1970, que levou o cinema brasileiro, majoritariamente, ao estágio atual de sujeição ao mercado, seja em nome da comunicação com o público, do esforço em virar indústria de “gente grande”, ou simplesmente pelo desejo de ganhar dinheiro. A conclusão de Ismail Xavier dialoga com alguns dos impasses vividos pelo teatro contemporâneo:

[...] sem querer minimizar o plano ético ou a esfera privada, pilares do drama nos filmes aqui comentados, creio ser legítimo questionar a exclusividade desses lugares como eixo do debate político e do diagnóstico social; creio que se deva sublinhar os limites de um gênero de discurso que se mostra eficaz na comunicação, mas cujo preço é reduzir o horizonte de compreensão do social, equacionando-o nos termos de uma dinâmica feita do conflito entre nobreza de caráter e vilania como dotes que o indivíduo deve à Natureza.¹⁰⁷

Desta avaliação seria bom reter uma ideia preciosa: a investigação formal, desde que sustentada pela prática e pelo compromisso sociais, é fundamental para o cinema (e para o teatro) que tem ambições críticas antissistêmicas.¹⁰⁸

Mas antes de voltar ao teatro, permitam-me fazer mais uma pequena excursão extrateatral. O artista norte-americano Donald Judd, no início dos anos 60, ao fazer a defesa

¹⁰⁶ Ismail Xavier, *O olhar e a cena*, São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 130.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 141.

¹⁰⁸ Sem prolongar indefinidamente o debate, eu adianto uma objeção, exemplificada pelos filmes de Ken Loach. Será possível uma comunicação eficiente com o público aliada ao compromisso político sem concessão?

dos *objetos específicos* e do trabalho tridimensional, pretendia excluir da obra de arte todo efeito ilusionista. “Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal”.¹⁰⁹ Na obra de Dan Flavin, diz ele, “os materiais variam enormemente e são simplesmente materiais – fórmica, alumínio, lâmina de aço, acrílico, bronze, latão e assim por diante. Eles são específicos. Se usados diretamente, são ainda mais específicos [...] Há uma objetividade na inexorável identidade de um material”.¹¹⁰ Esta *objetividade*, estes *simples materiais*, com todas as matizações que se queira fazer, continuam a estimular a produção artística. O manifesto de Judd, marco do movimento minimalista, assinala um “desconforto” com a pintura e a escultura, um desconforto com a repetição¹¹¹, que se expressa na recusa determinada da ilustração, da gestualidade, da ilusão e também da figuração e do antropomorfismo.

Desconforto igual, ou maior, sentiram aqueles que se opunham às ideias e ao trabalho de Judd. Michael Fried é o melhor exemplo. Em *Art and the objecthood* ele critica duramente a redução das obras de arte à sua condição meramente fenomenológica, ou seja, ele opõe objectualidade (ou objetividade) e produção artística.¹¹² Note-se que aqui estão presentes as mesmas questões que alimentam parte das polêmicas sobre o teatro contemporâneo. Quais os limites da arte? Ou, de forma mais brutal, o que é arte? Curiosamente, para desqualificar o *minimalismo*, Fried propõe o conceito de “teatralidade”. As artes plásticas “teatralizadas” seriam aquelas que precisariam do espectador para a sua consumação, portanto, não seriam verdadeiramente artes. Assim como o teatro, elas estariam *entre* as artes. A batalha que ele livra é contra a “coisidade” (outra tradução para *objecthood*, utilizada por alguns pesquisadores brasileiros) típica do teatro e de certas formas de arte, entre as quais o

¹⁰⁹ Donald Judd, “Objetos específicos” [1965], in *Escritos de artistas. Anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p. 103.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 104.

¹¹¹ “O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo”, diz Judd, *ibidem*, p. 97.

¹¹² Cf. Michael Fried, *Art and the objecthood: essays and reviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

minimalismo. “O sucesso e mesmo a sobrevivência das artes passaram a depender cada vez mais da sua habilidade em derrotar o teatro”.¹¹³

Este é o conhecido debate, mais ou menos estéril, sobre as fronteiras artísticas e sobre a fronteira entre arte e não-arte. Seria mais produtivo identificar as causas das transformações pelas quais passam as manifestações e os debates artísticos, e então verificar os resultados estéticos e políticos delas no conjunto da sociedade, em lugar de perseguir definições sobre a suposta essência das artes. O minimalismo recupera, sem dúvida, aspectos da radicalidade crítica das primeiras vanguardas. Da mesma forma que parte do teatro contemporâneo coloca em xeque as permanências do modelo teatral herdado da Grécia clássica e relido pelas teorias estéticas do modernismo europeu.¹¹⁴

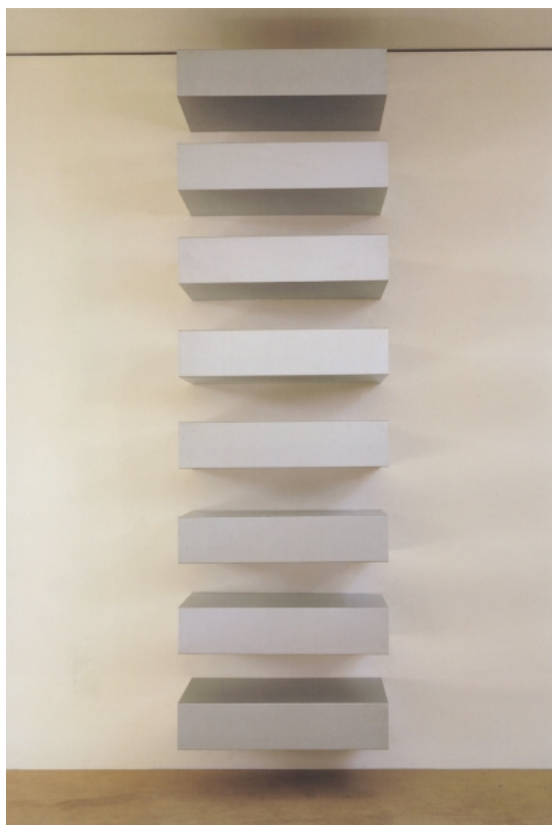


Figura 2. Donald Judd, sem título, 1970.

¹¹³ Ibidem, p. 163. [The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theater].

¹¹⁴ O debate é vasto e complexo. O âmbito deste trabalho não permite tratar com a devida atenção as inúmeras contribuições sobre o tema dos últimos trinta anos. No entanto, entre os textos que marcaram a reflexão sobre o *minimalismo* é importante mencionar “Sculpture in the Expanded Field” (1979), de Rosalind Krauss.

Este é um longo debate que, no âmbito das artes “plásticas” (termo insuficiente para dar conta da riqueza envolvida nestas experiências artísticas) ocidentais, tem momentos emblemáticos, como o *Quadrado preto suprematista* (1915) de Malevith, a *Fonte* (1917) de Duchamp, a *Marilyn* (1964) de Andy Warhol, *Eurásia* (1966) de Beuys, o *Tiro* (1971) de Chris Burden, ou ainda as *Inserções em circuitos ideológicos* (anos 1970) de Cildo Meirelles. Na dança, na música e no cinema os exemplos são igualmente reveladores. Quando Jean Rouch é acusado de minúcia etnológica, que eu traduziria por “excesso de realidade”, na direção do filme *Les Maîtres fous* (1954), ele se defende invocando, justamente, a “objetividade”. Mas são seus filmes posteriores, como *Chronique d’un été* (1960), entre outros labelizados como *cinéma-vérité* (*La Punition*, 1964; *Gare du Nord*, 1964), que colocam no centro do debate, e de forma eloquente, a questão da linha divisória entre realidade e ficção, entre arte e vida, entre objetividade e parcialidade, entre (a)apresentação e representação. Mas também entre real e verdadeiro. Edgar Morin, que co-dirigiu *Chronique d’un été*, via no *cinéma-vérité* uma forma de interrogação sobre o estatuto da verdade, e não de exposição da verdade. O grande (e talvez por isso pouco lembrado) crítico de cinema Franciso Luiz de Almeida Salles, capta em pleno voo este debate:

O poder de apreensão do real se fez em termos de verdade e não de realidade. Evidentemente que foi o abandono do cinema verossímil pelo cinema realista que criou condições para esse passo fundamental [cinema-verdade], como em pintura o afã dos impressionistas, tentando captar cientificamente o mundo como vibração, levou à descoberta na pintura desse real mais profundo, que é a verdade do real.¹¹⁵

¹¹⁵ Franciso Luiz de Almeida Salles, “Cinema e verdade” [1965], in *Cinema e verdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 68.

Com Almeida Salles um círculo se fecha. Voltamos aos impressionistas e, portanto, à Turner. Não há dúvida que existe um nexo ligando estas inquietações artísticas aparentemente distantes umas das outras: Eduardo Coutinho, Peter Brook, Donald Judd, Jean Rouch, Turner...

O leitor atento já deve ter percebido a referência reiterada a uma “parte” do teatro contemporâneo. A informação é importante porque uma “outra parte” fez (e faz) apenas a “crítica imanente” (no sentido definido por Peter Bürger, já discutido). É por este motivo, também, que convém falar em transições e permanências. Estes dois tipos de teatro estão em processo de transição (existe, ainda, uma terceira parte do teatro contemporâneo, majoritária, que não se dedica à crítica do existente, nem dá indícios de querer fazê-la, deste teatro pouco se fala nesta pesquisa). Mas enquanto no caso do primeiro teatro (autocrítico) as permanências são poucas, no segundo, elas são significativas. O principal a destacar é o sentimento de esgotamento – estamos nos referindo apenas ao âmbito do teatro crítico e exigente –, tanto do *modelo* teatral – quadro conceitual, sistema de produção, relação com o público, formas de subvenção etc. –, quanto das *produções* específicas deste modelo: montagens, textos, crítica jornalística, ensaística etc.

Assim como as vanguardas das primeiras décadas do século 20 tentaram “direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana”¹¹⁶, parte do teatro contemporâneo tem se esforçado em recuperar uma espécie de *presença*, ou em introduzir o *real*, em oposição às formas ficcionais conhecidas. O mesmo movimento pode ser percebido em vários outros campos artísticos.¹¹⁷ A submissão da ficção aos esquemas produtivos do capitalismo – simplificação da realidade, mistificação, banalização, excesso de *pathos*, vulgaridade, padronização, serialização, compartimentação, assimilação da rebeldia – não é sem importância para este estado de coisas.

¹¹⁶ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 77.

¹¹⁷ Cf. por exemplo Hal Foster, *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madri, Akal, 2001.

Se todo documento de cultura é, de fato, também um documento de barbárie¹¹⁸, será preciso dialeticizar radicalmente a equação cultura-barbárie, fazendo com que a negação da negação conduza a um novo patamar. Os documentos de cultura poderiam, assim, abandonar o que antes havia neles de barbárie. Parte do teatro contemporâneo, até prova em contrário, se confronta com esta perspectiva.

3. Pós-dramático(s)

A discussão do teatro pós-dramático inclui, *grosso modo*, experiências feitas nas últimas três décadas. Portanto, destacá-la do debate que acaba de ser feito é apenas uma forma de sinalizar a importância do tema no conjunto da reflexão. No lugar de sumarizar a teoria do pós-dramático (resumos podem ser encontrados, sem maiores dificuldades, em diversas publicações teatrais¹¹⁹), a tarefa central é travar o debate a partir da obra de Hans-Thies Lehmann¹²⁰, não se resumindo a ela. Debate que pode ser traduzido em uma pergunta-chave: Qual o *sentido geral* deste empreendimento teórico? Vamos tentar respondê-la após discutir, brevemente, certos aspectos da teoria à luz da sua recepção no Brasil.

Em primeiro lugar é necessário mencionar, a partir da análise de Sérgio de Carvalho, as três frentes de ataque presentes na obra de Lehmann: contra a crítica jornalística tradicional (incapaz de perceber mudanças fundamentais propostas por parte do teatro contemporâneo, entre as quais uma nova abordagem do fenômeno da *ficção*); contra os pós-modernos, que desprezam olímpicamente as “bases históricas”; e contra uma certa tradição do teatro épico ou político europeu, que ele chama de “conteudística”, avessa a experimentações “que não

¹¹⁸ Cf. Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 225.

¹¹⁹ Aqui mesmo, no capítulo “Ficção e mimese”, a discussão é retomada.

¹²⁰ Cf. Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, op. cit..

veiculem uma temática social reconhecível”.¹²¹ Sobre as duas primeiras frentes, não é preciso dizer muita coisa, a não ser que o serviço realmente deve ser feito (o que Lehmann só faz parcialmente, aliás). Sobre a terceira, no entanto, é que se concentram as questões mais produtivas. Se nos limitarmos exclusivamente ao livro de Lehmann, são realmente poucas as alternativas de avançar nesta discussão, seja pelo teor, muitas vezes mais descritivo do que analítico da obra, seja pela sua orientação ambígua entre o pós-estruturalismo e a teoria crítica (voltaremos a isso mais adiante). Mas a frente que ele abre relacionada às *insuficiências* do épico diante do teatro produzido nas últimas décadas merece investigação.

Parece excessivo desconsiderar peremptoriamente uma abordagem sobre o “drama” pelo fato dela ter componentes inéditos. Eu explico. Lehmann é acusado de alargar exageradamente o espectro do “drama”, incluindo nele o teatro épico brechtiano. Esta abordagem é, ao contrário do que se pode imaginar, uma das qualidades do livro de Lehmann que, caso ganhe desdobramentos consequentes, permitirá pensar o teatro contemporâneo em bases críticas e criativas. Ao fazê-lo será possível avançar na compreensão do teatro atual, sem exclusões dogmáticas, mesmo que estas sejam feitas em nome de ideias e valores que devem ser preservados.

Aqui entra em jogo o “lugar da ficção”. Por um lado, a presença (canônica) da ficção pode contribuir para a definição dos contornos do modelo teatral “dramático”, mesmo que se reconheça a existência de outras características definidoras (personagem, ação no presente etc.). Por outro lado, a perturbação do regime ficcional, ou sua ausência (tendo como referência o cânone ocidental, *fazer de conta, simular, representar, interpretar, mimetizar* etc.), teria implicações diretas na formatação de experiências que poderiam ser chamadas de não-dramáticas. Resumindo um pouco, não se está afirmando que o épico não representa um salto qualitativo em relação ao teatro dramático. O fato dele conter, eventualmente, elementos

¹²¹ Sérgio de Carvalho, “Apresentação”, in Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, op. cit., pp. 7-8.

dramáticos, não invalida o conjunto das rupturas provocadas pelo brechtismo, mas somente que *outros* saltos qualitativos são possíveis e podem estar em ação. Mas é preciso disposição e esforço para vê-los. Eles podem ser a demonstração efetiva da superação-conservação (*aufhebung*) das formas épicas. A não ser que se credite na conta do épico uma qualidade supra-histórica.¹²²

Não parece que o projeto crítico esboçado acima seja assumido por Lehmann. Porque, como nota Sérgio de Carvalho, ele mistura a crítica da *fábula* e da *narratividade*, duas categorias realmente presentes e importantes no trabalho de Brecht, com a crítica da “ênfase racionalista” brechtiana.¹²³ Para nós, a crítica do racionalismo, a não ser quando este último toma formas desvairadas (a antítese é voluntária), não é um mero pecadilho pós-moderno (ou pós-estruturalista), é uma opção política (e dependendo dos casos, também estética) para lá de questionável. Portanto, o projeto não-mimético não é, necessariamente, não-logocêntrico (nem tampouco necessariamente logorreico). Exemplos abundantes o confirmam. Lehmann alerta sobre aspectos centrais, como a recusa do regime ficcional, mas tira conclusões que passam por mais abrangentes do que na verdade são.

No entanto, há problemas na crítica e também na crítica da crítica. Por isso talvez valha a pena cutucar duas onças de uma só vez. Certamente resta ao teatro mais do que o “poder reativo das experiências partilhadas”¹²⁴, como diz Sérgio de Carvalho. E também certamente, Lehmann não resume as funções do teatro pós-dramático a este “poder reativo”, que é, de fato, *uma* das características do teatro contemporâneo, que ele chama de *cool fun*, mas não a única a defini-lo. E mesmo nesta categoria (*cool fun*), Lehmann inclui o trabalho da Volksbühne de Berlim, que “é cercado por uma atmosfera de debate político e constituição de

¹²² A opção de Brecht pela denominação “teatro dialético”, substituindo a de “teatro épico”, é reveladora e deveria nos estimular.

¹²³ Cf. Sérgio de Carvalho, “Apresentação”, in Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, op. cit., p. 10.

¹²⁴ Sérgio de Carvalho, “Apresentação”, op. cit., p. 12.

grupos em torno de *ideias* compartilhadas”.¹²⁵ O teatro de Castorf (*intendant* da Volksbühne desde 1992), embora marcado por uma certa fadiga de material, está longe de expressar qualquer “paralisia das lutas sociais”, ou vontade “de se esquivar e desviar”.¹²⁶

Vê-se que o assunto é complexo, mas também é preciso reconhecer que esta complexidade não significa pactuar com qualquer espécie de relativismo pós-moderno ou passividade reconfortante, do tipo: “Não resta mais nada a fazer”, já que teriam sobrado apenas os jogos, os rituais e a “*interrupção* dos comportamentos normatizados”¹²⁷, mas de forma não-política.

O quadro ainda é pouco claro e uma certa distância é sempre bem-vinda. Por isso é preciso manter os sentidos alertas e uma autêntica disposição investigativa. “A sentimentalidade autocomiserativa e privatista do mundo dramático pode estar onde menos se espera, mesmo nos caleidoscópios imagéticos convulsionados”.¹²⁸ Não há dúvida disso, nenhuma dúvida, aliás. Assim como não há dúvida que uma parte do teatro contemporâneo, abrigada sob o rótulo de pós-dramático (à falta de outro), recusa bravamente qualquer coisa que lembre uma convulsão caleidoscópica imagética, com ou sem viés autocomiserativo.

Se o contexto de surgimento do “pós-dramático” foi marcado pelo desencanto (ceticismo, niilismo, abdicação crítica, conformismo, integração à lógica mercantil), típico das últimas décadas do século 20, diferente do que ocorreu no período que deu origem ao teatro épico brechtiano, ou mesmo ao teatro do absurdo, caracterizado pelas lutas sociais e pela reação à barbárie do nazismo e da segunda Guerra Mundial, esta situação não leva automaticamente todo o teatro pós-dramático para o campo do relativismo integral, da desconstrução irresponsável, da instabilidade intrínseca (ou estabilização precária), da confusão entre teleologia e projeto crítico, do ritual lúdico-sensorial, da refutação jocosa ou

¹²⁵ Hans-Thies Lehman, *Teatro pós-dramático*, op. cit., p. 203 (itálicos nossos).

¹²⁶ A primeira citação é de Sérgio de Carvalho (op. cit., p. 12), a segunda, de Lehmann (op. cit., p. 199), citada pelo primeiro.

¹²⁷ Hans-Thies Lehman, *Teatro pós-dramático*, op. cit., p. 408.

¹²⁸ Sérgio de Carvalho, “Apresentação”, op. cit., p. 16.

cínica do sentido, das aporias insolúveis, da derrisão descomprometida, da convivência tranquila dos opostos (desintegração das contradições, descrição dos conflitos...), ou do pragmatismo ideológico pós-queda do muro de Berlim. Esta longa lista pode ser inquietante, mas não aponta o fracasso de um projeto teatral alternativo ao dramático, apenas os perigos que ameaçam um novo tipo de teatro, que tenta responder aos desafios da sua época renovando-se em profundidade. Como para compreender este novo teatro ainda nos faltam categorias analíticas seguras, não é conveniente descartar tão rapidamente algumas hipóteses explicativas. Embora possam ser descartadas, num piscar de olhos e sem dó, certas mistificações que aspiram ao status de teoria.

3.1. Sentido geral

O âmbito universitário implica, com alguma frequência, em problemas específicos. Na hipótese deles não serem crônicos, são no mínimo persistentes: enclaves de poder, territórios minados, intolerância intelectual (a lista é sucinta para permitir acréscimos ao gosto do/a leitor/a). Evidentemente, para cada um dos problemas, justificativas são rapidamente encontradas. Uma prosaica, mas encarniçada, disputa por prestígio pode ganhar ares de defesa de princípios. O corporativismo pode vestir as roupas da integridade profissional. No caso das intransigências, assunto polêmico, não é conveniente arriscar interpretações. Nós nos contentamos em comparar a arrogância, a soberba e a autosuficiência intelectuais com as bruxas daquele conhecido provérbio espanhol: “Yo no creo en las brujas, pero que las hay, las hay”.

Quando o livro *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, de Florence Dupont, foi lançado na França¹²⁹, em 2007, armou-se uma furiosa polêmica, com o alcance relativo que

¹²⁹ Cf. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion/Aubier, 2007.

uma polêmica teatral pode produzir nos nossos dias. Ainda que o impacto do *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, tenha sido maior e mais consistente na comparação com o ataque anti-Aristóteles de Dupont, há uma similitude nas reações às duas obras. Em ambos os casos, na recepção das obras, a tendência foi jogar fora o bebê junto com a água suja do banho. Em alguns casos, especialmente em relação ao livro de Dupont, jogou-se fora também a banheirinha, a toalha e o patinho de borracha.

Ora, dirão alguns, em determinados casos não há nada que se possa salvar. De acordo. Mas seria preciso verificar com prudência. E aviso desde já, antecipando possíveis reações, que esta precaução não tem nada de temporizadora, de acomodação irrefletida das diferenças ou de relativismo pós-moderno. Poderia ter, dada a superficialidade sedutora da nossa época e certas integrações oportunistas ao *establishment*. Mas não tem.

O caso de Dupont é complicado porque a autora, uma importante latinista francesa, se pôs como objetivo a demolição da longa, profunda e disseminada tradição do teatro ocidental que atende pelo nome de *aristotelismo*. “Este livro gostaria de liberar as cenas e os espíritos. Liberar o teatro ocidental, que Aristóteles vampiriza há quase 2500 anos”¹³⁰, lê-se na quarta capa do livro. Sem qualquer exagero retórico, diga-se de passagem. A autora polemiza com artistas conhecidos (Olivier Py, Jan Fabre) e teóricos respeitados (Bernard Dort, Paul Ricoeur, Denis Guénoun). Mas além da enorme ambição (que dificilmente deixa de provocar respostas da instituição teatral), há debilidades importantes no corpo da teoria, como uma bizarra teoria conspiratória de macedônios contra a democracia ateniense cuja mão invisível seria a *Poética* de Aristóteles.¹³¹ É problemático também o estilo apressado e expeditivo da autora, trezentas páginas são insuficientes para a ambição do projeto. Este estilo, é preciso dizer, significa uma

¹³⁰ Ibidem, quarta capa (apresentação editorial). [Ce livre voudrait libérer les scènes et les esprits. Libérer le théâtre occidental, qu’Aristote vampirise depuis près de 2500 ans].

¹³¹ Ibidem, pp. 65 e 74-75.

conveniente simplificação conceitual, que se traduz, por exemplo, na defesa quase maníaca do *ritual* ou no elogio acrítico do *melodrama*.¹³²

Não menos polêmico e problemático é o ataque intestinal contra Brecht. A cegueira ideológica da autora atropela, infelizmente, o debate. Se a identificação entre *mythos* (a *intriga* aristotélica) e *fabel* (a *fábula* brechtiana) é correta, com consequências para o debate sobre o teatro contemporâneo que daí advém, as afirmações de força contra Brecht e o marxismo, e suas respectivas heranças, soam apressadas e superficiais: “O brechtismo está hoje ideologicamente morto, mas sem ter levado com ele os aristotelismos”¹³³; “o brechtismo morreu, mas a Fábula continuou, paralizando, parasitando o teatro”¹³⁴; “Que Brecht seja a figura emblemática [de um certo tipo de aristotelismo teatral, definido pela fábula] não tem nada de surpreendente, porque o tempo marxista não é fundamentalmente diferente do tempo cristão”.¹³⁵

Ora, em primeiro lugar seria preciso saber *onde* é que o brechtismo morreu: no *sixième arrondissement* de Paris, na Schiffbauerdamm de Berlim ou na periferia de São Paulo? E depois, seria bom saber *o que* Dupont entende como brechtismo: algumas fórmulas datadas e enferrujadas ou milhares de experiências que se *alimentam* da obra teórica, dramaturgic e cênica de Brecht, sem esquecer da sua ação política? Nada disso é discutido no livro. Sabe-se apenas que Brecht, como Elvis Presley ou Mao Tsé-Tung, morreu. Para piorar as coisas, Dupont tenta demolir a contribuição crítica de Bernard Dort sobre Brecht à custa de simplificações e golpes de marreta. Dort, citado por Dupont, afirma que a função do teatro

¹³² Análises críticas semelhantes podem ser encontradas na imprensa francesa, a título de exemplo citamos Timothée Picard: “A obra de Florence Dupont tem o charme revigorante dos verdadeiros panfletos, incluindo ocultações voluntárias, articulação grosseira e rigidez da demonstração”. “Le théâtre et son ombre”, in *nonfiction.fr*. Disponível em: http://www.nonfiction.fr/article-280-le_theatre_et_son_ombre.htm, acesso em 15 nov. 2009. [L’ouvrage de Florence Dupont a le charme revigorant des vrais pamphlets, occultations volontaires, maillage grossier et rigidité de la démonstration compris].

¹³³ Ibidem, p. 154. [Le brechtisme est aujourd’hui idéologiquement mort, mais sans avoir emporté avec lui les aristotélismes].

¹³⁴ Ibidem, p. 181. [le brechtisme est mort, mais la Fable est restée, paralysant, parasitant le théâtre].

¹³⁵ Ibidem, p. 186. [Que Brecht en soit la figure emblématique [d’un certain type d’aristotelisme théâtral, défini par la fable] n’a rien d’étonnant, car le temps marxiste n’est pas fondamentalement différent du temps chrétien].

brechtiano é a de “formar militantes aptos à decifrar sua própria situação histórica”¹³⁶, pecado mortal para a autora, já que isto “engaja a adesão do público muito além do simples gozo”.¹³⁷ Para nós, tal objetivo brechtiano não tem nada de problemático, inclusive porque o público pode decifrar sua situação histórica e, ao mesmo tempo, desfrutar, ter prazer, em suma, divertir-se. Felizmente, uma ação não impede a outra. Esta associação entre decifração histórica do mundo e prazer é, inclusive, uma boa síntese para o projeto de Brecht. Mas o problema de Dupont é ainda mais grave, porque ela omite as frases seguintes do texto de Dort: “Mas à uma pedagogia dogmática ele [Brecht] substituiu uma pedagogia aberta, uma maiêutica [...] Seu teatro épico aparece assim como um empreendimento de descondicionamento e de destruição das ideologias”.¹³⁸ Claro, a campanha de Dupont contra o *sentido*, e a favor dos *sentidos* (preferencialmente em um ritual de gozo festivo), não se desmontaria com estes acréscimos. Mas a omissão das frases revela tanto a antidogmatismo do pensamento brechtiano e da leitura de Dort, quanto o “método” da autora na exposição de suas ideias.

Dito isso, seria necessário *ainda* (o que muitos, eu sei, não estão de acordo) discutir aspectos relevantes do livro. Se a ambição de Dupont tem o grave inconveniente de por vezes simplificar o debate (entre outros senões, como o ímpeto pela polêmica fácil, a política de terra arrasada etc.), por outro lado tem o mérito de abordar aspectos essenciais para a compreensão do teatro contemporâneo. Apenas o textocentrismo, o chauvinismo etnocêntrico europeu e o conflito da cena como “espaço ficcional” ou “espaço de jogo”¹³⁹, bastariam como exemplos.

Em resumo, Dupont faz a defesa da *performatividade* (e do seu caráter lúdico, popular, interativo, ritual), contra o teatro intelectual, textocêntrico, fabular, mimético. Esta

¹³⁶ Ibidem, p. 171. [former des militants aptes à déchiffrer leur propre situation historique].

¹³⁷ Ibidem. [engage l’adhésion du public bien au-delà de la simple jouissance].

¹³⁸ Bernard Dort, *Lecture de Brecht* [1960], Paris, Seuil, 1987, p. 199. [Mais à une pédagogie dogmatique il [Brecht] substitue une pédagogie ouverte, une maïeutique [...] Son théâtre épique apparaît ainsi comme une entreprise de déconditionnement et de destruction des idéologies].

¹³⁹ Cf. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 129.

partilha de adjetivos é redutora, mas ignorar as questões que ela suscita é abortar um debate que precisa ser feito (inclusive, porque *já está* sendo feito¹⁴⁰). Sua fúria giratória alcança, inclusive, o teatro pós-dramático na versão de Hans-Thies Lehmann, o que é, à primeira vista, curioso. Dupont considera que as formulações de Lehmann não são suficientemente anti-aristotélicas. Ela pede um ataque mais contundente contra o *mythos*:

Se a formulação de Hans-Thies Lehmann de “teatro dramático” – que ele retoma de Brecht, alargando-a – foi contundente e introduziu o conceito salutar de teatro pós-dramático, ela não leva longe o suficiente a crítica do aristotelismo que ela reduz a uma ideologia da representação. Reduzir o *mythos* ao *drama*, é deixar o verme no fruto”.¹⁴¹

Ora, dirão alguns novamente, os pressupostos de Dupont estão equivocados. Portanto, alicerce comprometido, edifício comprometido. Não exatamente. Porque se é verdade que uma visão estética e política condiciona o texto, com a qual podemos legitimamente não concordar, não está escrito nas estrelas que esta visão de mundo seja capaz de contaminar integralmente as análises e as críticas lançadas a determinado tipo de teatro. Não se trata de salvar, é importante destacar, aspectos mínimos e isolados da reflexão de Dupont, mas de reconhecer que a atitude crítica ali exposta, feitas todas as ressalvas, merece investigação. Note-se, é a *atitude crítica* que merece crédito e análise, não determinado livro em particular, nem mesmo outras obras eventualmente escritas sobre o tema (seria preciso antes estudá-las de perto, evidentemente).

¹⁴⁰ Cf. os textos de Josette Féral (*La performance ou le refus du théâtre*), Erika Fischer-Lichte (*From theater to theatricality: how to construct reality*), Jean-Pierre Sarrazac (*L'invention de la "théâtralité"*), Richard Schechner (*Essays on Performance Theory*), entre tantos outros.

¹⁴¹ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 73. [Si la formulation de Hans-Thies Lehmann de ‘théâtre dramatique’ – qu’il reprend à Brecht en l’élargissant – a été percutante et a introduit le concept salutaire de théâtre postdramatique, elle ne porte pas assez loin la critique de l’aristotélisme qu’elle réduit à une idéologie de la représentation. Ramener le *muthos* au *drama*, c’est laisser le ver dans le fruit”].

Ao lembrar que mesmo a encenação do século 21 (ainda marcada por aquilo que se chamou “a era dos encenadores”, supostamente em detrimento do texto) é pensada em termos de “encenação de um texto”, Dupont demonstra a força do textocentrismo, que exclui do âmbito teatral a possibilidade de encenações que não tenham como origem uma obra escrita por um autor.¹⁴² A configuração específica de muitas encenações faz com que a cena, no lugar de um espaço de jogo, transforme-se em espaço *ficcional*. Este é um debate que vale a pena ser feito. A dimensão ficcional, na sua formatação tradicional, pode ser considerada uma destas *permanências* do teatro contemporâneo, constantemente perturbada por novas concepções teatrais. Estes questionamentos da ficção não são inéditos, pois recuperam, entre outros elementos, velhas técnicas circenses, o espírito das feiras e das suas figuras típicas (artistas mambembes, pregadores, contadores de histórias, improvisadores etc.) e uma liberdade criativa que pode incluir máscaras, o recurso à coralidade e um ambiente comunitário de compartilhamento, ausentes ou escassos no chamado teatro tradicional. No entanto, não existe razão objetiva para opor, como faz Dupont, jogo e pensamento (o distanciamento brechtiano, submetido à razão narrativa, impediria, segundo Dupont, que a metateatralidade se transformasse em jogo¹⁴³). Parte da obra de Meierhold, para não citar exemplos recentes, porém menos conhecidos, indica a falsidade desta suposta antinomia. Mas Dupont não erra ao apontar o dedo para o regime ficcional, o que não significa concordar integralmente com sua maneira sem nuances de formular o problema: “Convém desconstruir estas duas noções parasitas que são a representação e a fábula”.¹⁴⁴

Aí está o problema do nosso pobre bebê jogado fora junto com a água suja do banho. O teatro brasileiro foi profundamente marcado pela tradição europeia. Isto significa dizer que nós não desenvolvemos expressões teatrais próprias tão fortemente codificadas, caso de países

¹⁴² Cf. *Ibidem*, p. 127.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 165.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 303. [Il convient de déconstruire ces deux notions parasites que sont celles de représentation et de fable].

orientais como Japão, Índia e China, por exemplo.¹⁴⁵ Disso resulta uma importação de modelos da matriz europeia que autoriza a análise segundo a qual determinadas características do velho mundo (como a defesa do textocentrismo e da herança global aristotélica) foram automaticamente replicadas no Brasil. É por isso que o estudo das coisas de lá podem nos ajudar a pensar as coisas daqui. Não se trata mais de mimetismo teórico ou macaqueamento intelectual, embora seja difícil se livrar de antigos hábitos¹⁴⁶, mas de comparar o que pode ser comparado, ressaltando a relativa autonomia do pensamento periférico. Uma das conclusões desta história é que não podemos nos dar ao luxo, ou correr o risco, de jogar fora o nosso bebê. A habitual replicação de modelos teóricos externos (francês, anglo-saxão ou outro), precisa ser virada de pernas para o ar. Não por birra terceiro-mundista, mas por necessidade e coerência históricas.

Por isso, não me parece suficiente, sob o ponto de vista científico, ou adequado, sob o ponto de vista pedagógico, deslegitimar sumariamente os questionamentos que o livro de Dupont suscita, como faz, por exemplo, Denis Guénoun (com quem, aliás, eu compartilho a maior parte das críticas dirigidas à autora). Pode-se até não reconhecer a legitimidade da interlocutora, mas a legitimidade do *problema* é inquestionável. Não basta resumir a questão ao problema do *sentido*, mesmo que ele tenha importância inegável. Mas fazer dele o cavalo de batalha é desviar o foco de outros temas cruciais, presentes no livro, para o diagnóstico do teatro contemporâneo. Se Aristóteles, o *estrangeiro* na terminologia de Dupont, “arrancou a tragédia do ritual identitário para abri-la à busca do sentido, nós sentimos uma ternura

¹⁴⁵ O que não significa que o Brasil seja um mero receptor passivo de influências exógenas. No entanto, duas circunstâncias não podem ser ignoradas: 1. Muitas das tradições dos povos pré-colombianos foram destruídas, portanto, não passaram às gerações futuras. 2. A riqueza cultural dos períodos colonial, imperial e monárquico, marcada pelas contribuições dos povos autóctones, africanos e europeus, não se traduziu em manifestações teatrais, especificamente brasileiras, de grande repercussão. Embora seja inegável que formas *espetaculares* e *parateatrais* muito sofisticadas compõem nosso patrimônio cultural e artístico. Elas são, inclusive, parcialmente responsáveis pela vitalidade do teatro contemporâneo no país.

¹⁴⁶ Cf. a este respeito, embora com ênfase na economia, o utilíssimo texto de Francisco de Oliveira “O ornitorrinco” (São Paulo, Boitempo, 2008), este animal híbrido que, ao conciliar o inconciliável, serve como metáfora para a atual etapa do capitalismo brasileiro. O que nos falta é uma crítica do “ornitorrinco” na sua versão cultural e teatral.

renovada em relação a ele”¹⁴⁷, diz Guénoun respondendo à passagem em que Dupont define o projeto aristotélico nestes termos:

Aristóteles objetivou o texto de teatro para separá-lo de suas raízes atenienses; mas privando o teatro ateniense de sua significação ritual e religiosa, e de sua função identitária, fazendo dele um monumento do helenismo, ele “desencantou” a tragédia e preparou o drama moderno laicizado, desritualizado e progressivamente destituído de toda codificação; ao privar a tragédia do contexto ritual que lhe dava sua significação, ele abria o caminho para a hermenêutica e a busca infinita do sentido.¹⁴⁸

Sim!, o ímpeto de Dupont contra a busca de sentido autoriza tanto a ironia quanto a conclusão de Guénoun, mas invocar o fato de que Corneille, Brecht, Hegel e Ricoeur se debruçaram sobre a *Poética*, não serve como contra-argumento.¹⁴⁹ Ora, o que Florence Dupont está tentando mostrar é justamente a influência avassaladora de Aristóteles, tanto no tempo (dois milênios e meio), quanto na diversidade daqueles que foram atingidos por ela. Seria muito mais útil, em primeiro lugar, fazer a exposição sistemática das falhas conceituais da obra, e em segundo lugar, destacar as pistas analíticas insuficientemente discutidas, mas que apresentam potencial heurístico evidente. As invectivas de Dupont contra o *mythos* (cujas melhores traduções para o português são *enredo*, *fábula*, *intriga*, *trama* ou *história*, e a pior, de longe, é *mito*) não deixa de ter parentesco com trechos do ensaio poético de Guénoun

Lettre au directeur du théâtre:

¹⁴⁷ Denis Guénoun, “Pour le théâtre, merci Aristote”, in *Jornal Le Monde* (suplemento), 26 de outubro de 2007. [a arraché la tragédie au rituel identitaire pour l’ouvrir à la recherche du sens, on se sent pris d’une tendresse renouvelée à son égard].

¹⁴⁸ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 76. [Aristote a objectivé le texte de théâtre pour le couper de ses racines athéniennes ; mais en privant le théâtre athénien de sa signification rituelle et religieuse, et sa fonction identitaire, en en faisant un monument de l’hellénisme, il a “désenchanté” la tragédie et préparé le drame moderne laïcisé, déritualisé et progressivement dépourvu de toute codification ; en privant la tragédie du contexte rituel qui lui donnait sa signification, il ouvrait la voie à l’herméneutique et la recherche infinie du sens.].

¹⁴⁹ “E toda a legião que, de Corneille à Brecht, de Hegel à Ricoeur, não para de meditar sobre seu opúsculo, tem alguns motivos não negligenciáveis para a gratidão.” Denis Guénoun, “Pour le théâtre, merci Aristote”, op. cit. [Et toute la cohorte qui, de Corneille à Brecht, de Hegel à Ricoeur, ne cesse de méditer son opuscule, a quelques motifs non négligeables de gratitude.].

[...] o pior,
 é tudo que vem de
velho, tão velho.

De um outro tempo, do tempo da conformidade, da conveniência,
 passado, ajustado à ontem,
 simulando o suposto uso do suposto teatro,
 simulando a simulação, imitando o imitar, miméticos até render alguma coisa, e por isso
 tão pouco, tão pouco dado, endereçado à ninguém, falando para o vazio, agitando os
 braços, sílabas e palavras ocas para ninguém, isto é, para todos, o homem em geral, o
 público, o espectador,
 esse cadáver. [...]

pois bem, já que é preciso existir o teatro,
 deixe as peças.

Faça o teatro sem elas, até que, abandonadas,
 elas se envergonhem, se insurjam, se emplumem de novo
 para seduzir. Tome
 na tua mão, aquilo que está aí,
 desde que tenha a vida do tempo.

O que você quiser: pedaços
 de discursos, páginas arrancadas
 dos jornais, poemas solitários
 que esperam nas prateleiras vazias,
 ou cartas,
 pedaços de filosofia, imagens, pedaços de filmes, fotos de guerra
 ou de festa, momentos da televisão captados pelo vídeo, canções, lengalengas, poemas,
 dados sobre automóveis, traços de estilistas, revistas de cabelereiros [etc.]¹⁵⁰

¹⁵⁰ Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest-les-Eaux: Les Cahiers de l'Égaré, 1996, pp. 82-84. [le pire, c'est tout ce qui vient de *vieux, tellement vieux*. D'un autre temps, du temps de la conformité, de la convenance, passé, ajusté à hier, simulant le supposé usage du supposé théâtre, simulant la simulation, imitant l'imiter, mimétiques jusqu'à faire rendre, et donc si peu, si peu offerts, adressés à personne, parlant au vide, moulinant des bras, syllabes et mots creux à l'intention de personne, c'est-à-dire de tous, l'homme en général, *le public, le spectateur*, cette charogne. [...] *eh bien, puisqu'il faut le théâtre*, laisse les pièces. Fais le théâtre sans elles, jusqu'à ce que, délaissées, elles se vexent, s'insurgent, se replument à nouveau pour séduire. Prends sous ta main, ce qui s'y trouve, pourvu que de la vie du temps. Ce que tu veux : morceaux de discours, pages arrachées aux journaux, poèmes esseulés qui attendent dans les rayons vides, ou des lettres, morceaux de philosophie,

Há pontos em comum entre um dos argumentos centrais de Dupont e parte da obra de Guénoun. Seria o caso de identificá-los e iniciar um diagnóstico do teatro atual a partir destas contribuições.

Faça teatro sem peças. Exiba os pedaços da prosa do mundo. Fuja dos diálogos afetados, limpos, bem-comportados, falsas peças imitadas de peças que imitam, mímicas de mímicas, falsos dramas incompreendidos: agora, é preciso evitar aquilo que eles chamam teatro. Evitar o teatro para fazer teatro de novo [...] abandonar a imitação [...] simular um pouco menos [...] Queremos novas orquestras, mais livres, mais encadeadas, corais.¹⁵¹

A reivindicação do “jogo”, presente tanto na obra de Dupont, quanto na de Guénoun, é uma ideia potente (mas ambígua!, nós sabemos) que merece desenvolvimento. No entanto, Dupont ignora sem cerimônia a abundante reflexão proposta por Guénoun. Ela insiste, no que se refere a este tema, na análise de *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* (1998), ignorando, por exemplo, *Le théâtre est-il nécessaire?* (1997), ou a já citada *Lettre au directeur du théâtre* (1997), em que a questão é longamente discutida.¹⁵² Já Guénoun, na resposta ao livro, argumenta que “o jogo não é um espaço desertado pelas tempestadas da inteligência”¹⁵³, opondo-se à concepção redutora de jogo defendida por

images, morceaux de films, photos de guerre ou de fête, moments de télé captés sur le scope, chansons, airs de rengaine, poèmes, profils de voiture, tracés de stylistes, revues de coiffeurs.].

¹⁵¹ Ibidem, pp. 85-88. [Fais théâtre sans pièces. Exhíbe les morceaux de la prose du monde. Fuis les dialogues apprêtés, propres, sages, fausses pièces imitées de pièces imitantes, mimes de mimes, faux drames inentendus : maintenant, il faut se garder de ce qu'ils appellent théâtre. Se garder du théâtre pour faire le théâtre à nouveau [...] délaisser l'imitation [...] simuler un peu moins [...] On veut de nouveaux orchestres, plus libres, plus chevauchés, choraux.].

¹⁵² Na penúltima página do livro, Dupont cita rapidamente uma passagem em que Guénoun cogita a existência de um teatro mais próximo das “apresentações públicas” e da “festa” do que da “representação” e do “espetáculo”. Cf. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 308.

¹⁵³ Denis Guénoun, *Pour le théâtre, merci Aristote*, op. cit. [le jeu n'est pas un espace déserté par les tempêtes de l'intelligence].

Dupont (próximo dos *ludi scenici*, ele estaria estreitamente ligado às ideias de “espetáculo” e de “ritual”).

Em seu último livro, Bernard Dort, brechtiano insuspeito de veleidades pós-modernas, também faz a defesa do jogo. No teatro, diz ele, “tudo é signo, mas também tudo é jogo. E o jogo incomoda os signos. Ele modifica suas constelações. Ele transforma o seu sentido e a sua função”. O ator, continua Dort, não é apenas um construtor de signos ou um intérprete de personagens, “ele joga/interpreta [...] ele introduz uma dúvida sobre a realidade e a identidade de sua personagem”.¹⁵⁴ Quem está falando é o crítico que depois de uma vida inteira dedicada ao teatro descobre que “a cena não é um lugar de certezas nem de verdades”, e que é possível “olhar de outra maneira” para *Woyzeck*, peça tantas vezes vista e estudada, pela simples introdução, na encenação, de “um certo *jogo*”.¹⁵⁵ Um pouco adiante Dort conclui:

É exatamente do jogo que eu tiro meu prazer. Jogo não *de* teatro, mas *do* teatro. Ou seja: que não se fecha na ficção cênica, mas que visa também ao mundo. E que convoca a existência naquilo que ela tem de mais concreto, no seio mesmo da representação naquilo que ela tem de mais artificial e de mais fabricado, para confrontá-los um com o outro...¹⁵⁶

Eu lembro do último encontro público de Bernard Dort, em 1994, pouco antes da sua morte. Foi em uma sala superlotada da Universidade Paris 3, eu me sentei no chão, feliz por não ter ficado para fora. Agora, com uma certa nostalgia, fico imaginando o que ele pensaria

¹⁵⁴ Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 164. [tout est signe, mais aussi tout est jeu. Et le jeu dérange les signes. Il en modifie les constellations. Il en transforme le sens et la fonction. Il joue [...] il introduit un doute sur la réalité et l'identité de son personnage].

¹⁵⁵ Ibidem, pp. 162-164. [la scène n'est pas un lieu de certitudes ni de vérités] [regarder autrement] [un certain jeu].

¹⁵⁶ Ibidem, p. 170. [C'est bien du jeu que je tire mon plaisir. Jeu non *de* théâtre mais *du* théâtre. J'entends : qui ne s'enferme pas dans la fiction scénique mais qui vise aussi le monde. Et qui convoque l'existence dans ce qu'elle a de plus concret, au sein même de la représentation dans ce qu'elle a de plus artificiel et de plus machiné, pour les confronter l'une à l'autre...].

do nosso teatro, essa arte cuja vocação, como ele imaginou, parece ser “não de figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em ato da significação”.¹⁵⁷

Mas voltemos à Dupont, que parece ignorar esta imensa contribuição que Dort deu ao teatro. Ela não hesita em defender a tese segundo a qual mesmo a tragédia grega de Ésquilo, Sófocles e Eurípides (tal como acontecia na comédia romana e nas comédias-balé de Molière, sustentadas pela “razão musical”¹⁵⁸) se concretizava sob a forma de jogos, “não precisando de justificações”¹⁵⁹, isto é, excluindo a “razão narrativa”, ou o *mythos*, tal como definido por Aristóteles. Ora, ainda que se dê crédito integral a esta hipótese, que opõe os coros gregos ao *mythos* “inventado” por Aristóteles e aplicado *a posteriori* às tragédias gregas, nenhuma conclusão única, relacionada ao teatro contemporâneo, poderia ser tirada daí. O suposto caráter *festivo*, *musical* e *ritualístico* da tragédia grega não importaria este formato, evidentemente, ao teatro produzido nos nossos dias. O máximo que se pode conceder é que a revisão de certas leituras sobre o teatro clássico grego (leituras inspiradas no aristotelismo) permite relativizar teorias normativas que tiveram impacto considerável em parte do teatro ocidental. Em outros termos, a tentativa de evacuar a dimensão cívica e política da tragédia grega, recuperando seu caráter *dionisíaco*, leva Dupont a propugnar este mesmo modelo (supondo que ele seja tal como pretende a autora) para o teatro contemporâneo.

Embora com reservas, usando a precaução do condicional, Dupont imagina que “as ficções [da tragédia e da comédia gregas] não têm nenhum valor heurístico ou político e são apenas o prolongamento da função ritual” e ainda, que “as tragédias gregas que nós conservamos não testemunham nenhuma reflexão crítica sobre a sociedade grega ou sobre a

¹⁵⁷ Ibidem, p. 184. [non de figurer un texte ou d’organizer un spectacle, mais d’être une critique en acte de la signification].

¹⁵⁸ Curiosamente, Dupont não discute a *commedia dell’arte*.

¹⁵⁹ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 273. [n’ayant pas besoin de justifications].

guerra, as mulheres, a servidão, a política”.¹⁶⁰ Estas ficções estariam relacionadas aos rituais pedagógicos impostos aos efebos gregos no processo de transição para a idade adulta. Hipótese temerária, como a própria autora insinua. Mas damos os devidos descontos em função do seu ímpeto polemista e retemos somente a hipótese, muito mais plausível, de que é possível pensar o teatro (antigo ou atual) sem a submissão integral às categorias de “fábula”, “representação” e “drama”, o que significa dizer que este tipo de teatro manteria uma considerável distância do modelo ficcional canônico. Este canône não seria, então, grego, mas burguês. De onde se deduz que um teatro não-burguês deveria fazer a crítica destas categorias, o que só acontece parcialmente, como se observa na crítica brechtiana da fábula. Brecht mantém a categoria, embora com modificações importantes: ela não é mais um dado, mas uma *construção* que admite descontinuidades e contradições, incorporando a dimensão social das interrelações entre personagens.

Não é despropositado, ou inútil, investigar a crítica da “razão narrativa” proposta por Dupont. A “razão espetacular”, imposta por rituais religiosos (raramente presentes hoje em dia) ou sociais, produziria, segundo Dupont, uma “festa teatral livre do imperativo do sentido”.¹⁶¹ De fato, parte do teatro nas últimas três décadas enveredou por este caminho, embora não se possa estabelecer qualquer relação entre este *revival* irracionalista e a renovação crítica ou o novo olhar aplicado à tragédia grega. E ainda, estas experiências compõem, com muitíssimas outras, o amplo espectro das mutações do teatro contemporâneo, que se expressa, como mostramos em capítulo anterior, em movimentos complexos de transições e permanências. Richard Schechner, para exemplificar de maneira contundente o que estamos dizendo, propõe, nestes termos, uma “estética *rasa*”:

¹⁶⁰ Ibidem, p. 299. [les fictions [da tragédia e da comédia gregas] n’ont aucune valeur heuristique ou politique et ne sont que le prolongement de la fonction rituelle] [les tragédies grecques que nous avons conservées ne témoigneraient d’aucune réflexion critique sur la société grecque ou sur la guerre, les femmes, la servitude, la politique].

¹⁶¹ Ibidem, p. 302. [fête théâtrale débarrassée de l’impératif du sens].

O *rasa* é o sabor, a sensação obtida com o contato do alimento, colocado na boca, mastigado, misturado e saboreado. As mãos levam a comida à boca. A cara, isto é, todo o rosto, interna quanto externamente, é envolvido. Todos os sentidos estão implicados, gosto, olfato e toque. A vista e o ouvido estão assim implicados em um prato bem apresentado: o barulho da fritura, ou o crocante de um *papadum* ou de uma cenoura fresca na boca. *Rasa* significa também “sumo”, ou seja, aquilo que transmite o sabor, a mídia do sentido do gosto. O *rasa* é sensualidade, proximidade e experiência. O *rasa* é aromático, ele preenche o espaço; absorvido pelo corpo, ele se torna parte dele, trabalha-o do interior. Uma estética fundada sobre o *rasa* é fundamentalmente diferente daquela fundada sobre o *theatron*, o panóptico organizado racionalmente e distanciado analiticamente.¹⁶²

Esta citação teatro-gastronômica, que me faz lembrar do “teatro culinário” de Brecht, explicita de forma eloquente uma das vertentes do teatro contemporâneo, incluindo (como entrada ou sobremesa), esta apropriação orientalizante, ou metáfora orientalizada.¹⁶³ O que em Dupont aparece como desejo ardente, que não deixa de ter conexão com o teatro proposto Schechner, para nós é tão somente uma entre tantas possibilidades do teatro contemporâneo. Possibilidade questionável na exata medida da sua absorção pelas lógicas “sensorial” e “espetacular”, no sentido contemporâneo deste conceito, discutido por Guy Debord.¹⁶⁴ Lógicas que se confundem com esta “ditadura difusa”, ou esta “democracia de baixa intensidade”, que, difíceis de serem percebidas, inquietam menos do que deveriam. Em outros termos, o que estamos dizendo, em relação às atuais condições sociais do Brasil, é que o

¹⁶² Richard Schechner, “Esthétique *rasa* et théâtralité” [2001], trad. Marc Boucher, in *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales, 2008, p. 468. [Le *rasa* est la saveur, la sensation éprouvée au contact de la nourriture, mise en bouche, mâchée, mélangée et savourée. Les mains apportent la nourriture à la bouche. Le museau, c’est-à-dire tout le visage, face interne autant qu’externe, est engagé. Tous les sens sont impliqués, goût, odorat et toucher. La vue et l’ouïe sont aussi impliquées dans un plat bien présenté: le bruit de la friture, ou le croustillant d’un papadum ou d’une carotte fraîche en bouche. *Rasa* signifie aussi “jus”, c’est-à-dire ce qui transmet la saveur, le médium du sens du goût. Le *rasa* est sensualité, proximité et expérience. Le *rasa* est aromatique, il remplit l’espace ; absorbé par le corps, il en devient partie, il le travaille de l’intérieur. Une esthétique fondée sur le *rasa* est fondamentalement différente de celle fondée sur le *theatron*, le panoptique agencé rationnellement et distancié analytiquement.].

¹⁶³ Schechner faz uma comparação da *Poética* de Aristóteles com o “manual de performance” *Natyasastra* de Bharata Muni, escrito em sânscrito entre os séculos VI a.C. e II da era cristã.

¹⁶⁴ Cf. Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, especialmente “La société du spectacle”, pp. 765-859.

confisco da consciência política operada pelo petismo lulista, de viés claramente populista e desmobilizador, aliado à derrota momentânea da direita clássica, representada pelos rentistas, ex-coroneis convertidos à executivos da era digital, tecnocratas paulistas, latifundiários do agrobusiness etc., encontram um equivalente neste tipo de teatro que abdica da crítica porque o mundo estaria muito confuso e a própria ideia de verdade soaria como irrelevante ou *démodée*. Em uma situação social *quase* democrática (a violência e a tortura policiais, os desmandos da justiça, a corrupção disseminada, a promiscuidade entre poder público e empresários – empreiteiras à frente –, as campanhas eleitorais milionárias etc., não nos deixam dúvida sobre a baixa voltagem do nosso modelo democrático), então, é neste ambiente que um teatro *integrado* cumpre perfeitamente bem o seu papel de divertimento e anestésico popular, ou de confortador das consciências um pouco mais exigentes, ofertando montagens *up to date* embora sitiadas pela barbárie cotidiana.

Certos críticos insistem na importância da difícil tarefa que consiste em analisar evitando a demolição sistemática. Eles buscaram no texto de Dupont não apenas o que ele tem de explosivo (ou destrutivo), mas também de instigador e propositivo. O fato de Dupont andar na “contracorrente das filiações habituais”¹⁶⁵, para o crítico do jornal *L’humanité* Jacques-Olivier Bégot, indica um esforço para emancipar o teatro contemporâneo de uma tradição baseada na autoridade de Aristóteles. E toda autoridade sufoca aquele que não desfruta dela:

A sacralização do texto em detrimento da performance fez uma primeira vítima, o “ator”, de agora em diante tendo que se conformar com as diretivas dadas pelo autor nas indicações cênicas, antes que a invenção da encenação, que só é aparentemente um paradoxo, venha confirmar o primado exclusivo do texto sobre qualquer outro elemento do espetáculo.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Jacques-Olivier Bégot, “La faute à Aristote”, in *Jornal L’Humanité*, 05 de abril de 2008. [contre-courant des filiations habituelles].

¹⁶⁶ Ibidem. [La sacralisation du texte au détriment de la performance fait une première victime, le “comédien” désormais tenu de se conformer aux directives consignées par l’auteur dans ses didascalies, avant que l’invention

Qualquer análise sobre as diferentes conformações históricas do teatro confirma a diminuição da importância do ator ou atriz no conjunto do evento cênico em favor do texto (as mutações após o período áureo da *commedia dell'arte* é o exemplo clássico, mas não o único). Tanto que as experiências que se opunham a esta tendência (Grotowski, por exemplo) faziam, justamente, o papel da exceção que confirma a regra. A genérica e sucinta conclusão do crítico do *L'humanité* diz o seguinte:

Tão injusta quanto possa ser tal ou qual afirmação formulada em termos deliberadamente provocadores, o conjunto da demonstração obriga a revisar um certo número de evidências e pressupostos que “impedem de pensar de outra forma” o teatro.¹⁶⁷

Há um risco potencial nesta formulação, não vamos nos enganar. “Pensar de outra forma” pode ser o eufemismo para o desmanche de parte do capital crítico e criativo que o teatro ainda preserva, em comparação com tempos em que ele não era (tão) minoritário. Neste sentido a expressão seria sinônimo de capitulação à *realpolitik*, sempre pragmática e desinspirada. Mas “pensar de outra forma” pode ser também a negação do trato habitual com a realidade, a negação da mera gestão do existente. É claro, não basta “pensar de outra forma”... de qualquer jeito, no entanto, ignorar sumariamente movimentos com consistência política e que exercitam novas maneiras de pensar, confina com a cegueira ou o dogmatismo. A simples lembrança das contribuições de Gordon Craig, Antonin Artaud e Vsevolod Meierhold (mas também de Tadeusz Kantor, The Living Theater, Reza Abdoh, Dario Fo) poderiam servir de salvo-conduto para a continuação das investigações em torno da

de la mise en scène, selon ce qui n'est qu'en apparence un paradoxe, ne vienne confirmer le primat exclusif du texte sur tout autre élément du spectacle.].

¹⁶⁷ Ibidem. [Quelque injuste que puisse être telle ou telle affirmation formulée en des termes délibérément provocateurs, l'ensemble de la démonstration oblige à revenir sur un certain nombre d'évidences et de présupposés qui “empêchent de penser autrement” le théâtre.].

“reteatralização” do teatro, do questionamento da centralidade do texto literário no evento cênico, da *ativação* do público etc., sem que isto signifique a aceitação incondicional de um teatro ritualístico, de um *boulevard* do século 21, ou muito menos de experimentações narcísicas e despolitizadas pós-modernas (em sintonia com a *democracia de baixa intensidade* recém-comentada).

Outra publicação, com mais fôlego conceitual e já levando em conta uma pequena fortuna crítica sobre o livro de Dupont, avalia em termos semelhantes a obra sobre o *vampiro da macedônia*. O teor explosivo da tese e a retórica virulenta de Dupont, diz a filósofa Sophie Klimis, provocaram reações “cristalizadas em torno de um debate ‘a favor ou contra’ Artistóteles [que] não nos parece uma maneira fecunda de tratar as questões bem reais com as quais Florence Dupont nos confronta”. E mais adiante, “embora não compartilhando todas as teses de Florence Dupont, nós consideramos que elas têm o grande mérito de nos forçar a interrogar em profundidade o conjunto da nossa concepção de teatro, assim como os mecanismos pelos quais um único tratado filosófico veio a exercer uma influência tão grande e tão durável”.¹⁶⁸

Não se trata de compilar declarações para confirmar nossas ideias, mas de lembrar a importância da disponibilidade investigativa. Vê-la como exercício romântico ou perda de tempo é correr o risco da paralisia crítica.¹⁶⁹ Tampouco se trata de ignorar a existência de famílias intelectuais e políticas com suas compreensíveis coerências internas. Ou negligenciar o fato de que Dupont cita Sophie Klimis, de forma elogiosa, meia dúzia de vezes em pouco

¹⁶⁸ Sophie Klimis, “Aristote ou le vampire du théâtre occidentale de Florence Dupont”, in *La Revue nouvelle*, Paris, Aubier, abril 2008, n° 4, p. 104. [cristallisées autour d’un débat ‘pour ou contre Aristote’ [que] ne nous semble pas une manière féconde de traiter les questions bien réelles auxquelles Florence Dupont nous confronte] [bien que ne partageant pas toutes les thèses de Florence Dupont, nous considérons qu’elles ont le grand mérite de nous forcer à l’interroger en profondeur l’ensemble de notre conception du théâtre, ainsi que les mécanismes par lesquels un seul traité philosophique en est venu à exercer une influence si large et si durable].

¹⁶⁹ Pode-se objetar que estas resenhas e críticas foram escritas por jornalistas culturais, pesquisadores ou ensaístas alheios ao teatro; e mais, que os críticos de plantão não se furtam em promover teses polêmicas, convenientes aos seus interesses políticos ou coincidentes com suas visões de mundo. Tudo isso, de fato, faz parte do problema, mas ainda assim seria abusivo pedir um olhar mais atento ao projeto crítico sugerido pela autora? Ou pelo menos *algum* olhar? Somente o olhar crítico *externo* (em mais de um sentido) é capaz de revelar as insuficiências do material em questão e, então, fazer a boa disputa de ideias.

mais de trinta páginas.¹⁷⁰ O fato é que não cabe agora, nem seria preciso, esmiuçar cada vírgula da resenha desta jovem filósofa belga, ou buscar a frase que comprovaria que o livro de Dupont merece um lugar de honra no índice.¹⁷¹

Para as nossas latitudes, o debate feito até agora é significativo, mas limitado. É preciso produzir um tipo de conhecimento adequado à aclimatação que as ideias europeias sofreram neste lado do Atlântico e às originalidades produzidas por aqui mesmo. Quando Dupont menciona o ressurgimento do pensamento aristotélico na Europa, em meados do século 18 (o que reforçou a passagem do “teatro-acontecimento” para o “teatro-texto”), destacando a “ilusão realista” de Diderot (com a cristalização do “drama burguês”) e o grito de “fora os bufões” (isto é, Arlequim, Hanswurst e outros tipos populares) consumado por Goldoni e outros *autores* (o que só fez aumentar “a importância do texto em relação ao jogo/interpretação”¹⁷²), tudo sob a inspiração das *luzes*, não se pode fazer a transposição mecânica desta realidade para o Brasil. As “ideias fora do lugar”, isto é, ideias europeias em território tupiniquim, produzem uma situação complexa, em que se misturam cópias malfeitas do modelo europeu com autêntica liberdade criativa local. Se a “disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu”¹⁷³ é o paradigma das ideias fora do lugar, segundo a formulação de Roberto Schwarz, ela se consolida com a *cultura do favor* e persiste em desajustes e impropriedades relacionados às “relações de produção e parasitismo no país, [à] nossa dependência econômica e seu par, a hegemonia intelectual da Europa, revolucionada pelo Capital”.¹⁷⁴ Mas este deslocamento problemático das ideias abre um espaço de manobra razoável, permitindo uma relação rica e aberta com as tradições populares, em geral menos rigidamente codificadas, como assinalamos acima. Parte

¹⁷⁰ As citações estão entre as páginas 39-73 de *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*.

¹⁷¹ Mesmo porque, reforçando a ideia lançada mais acima, o objetivo da nossa análise não é, prioritariamente, o livro de Dupont (nós não nos debruçamos meticulosamente sobre ele, como se vê), mas o *método de investigação* sobre as grandes questões que agitam o teatro contemporâneo.

¹⁷² Florence Dupont, op. cit., p. 87. [L'importance du texte par rapport au jeu].

¹⁷³ Roberto Schwarz, “As ideias fora do lugar”, in *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2007, p. 12.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 30.

da vitalidade do teatro brasileiro contemporâneo é resultado dessa situação. A antropofagia de corte oswaldiano e a presença vigorosa da música e da dança (cassadas ou domesticadas no teatro europeu) são sinais dessa rebeldia *antiaristotélica* nos “tristes trópicos”.

Não é excessivo considerar, como faz Roberto Schwarz ao analisar a obra de Machado de Assis, que “nosso único estilo autêntico” é a frequência “de todos os estilos”. Esta “salada intelectual” vale, evidentemente, para o teatro. “Tome-se neste sentido o belo estudo de Décio de A. Prado sobre João Caetano. No repertório do ator encontram-se peças neoclássicas, românticas e melodramas, e só não se encontra a maneira realista porque João Caetano a certa altura está velho para mudar”.¹⁷⁵ Existe, então, um efeito *mix Brasil*, devorador de influências e modas, que faz misturas para lá de ecléticas, como é típico de culturas dependentes. O fato do Brasil estar “aquém da realidade”¹⁷⁶ a que as teorias se referem (pode-se pensar na teoria do teatro pós-dramático), não é apenas motivo para o descarrilamento das teorias vindas da matriz, caso do Brasil colonial e imperial analisado por Schwarz. Isto é, os desconcertos, anacronismos e contradições entre teorias importadas e realidade local transformam, apenas parcialmente, nosso discurso em algo vazio e impróprio. A falsidade e o pastiche têm seu espaço, mas também seus limites, porque para além dos macaqueamentos e do “torcicolo cultural em que nos reconhecemos”¹⁷⁷ há uma força criativa que desafia a minuciosa lapidação teórica europeia. Roberto Schwarz já nos deu um belo exemplo disso, ao mostrar que a literatura russa, “de dentro de seu atraso histórico”, era capaz de complexificar o quadro do romance burguês. De forma similar, o teatro contemporâneo brasileiro, dada nossa peculiaríssima formação social e nosso papel na divisão internacional das tarefas capitalistas (produtor de matérias-primas, local privilegiado para a especulação financeira e a lavagem de dinheiro, fornecedor de mão-de-obra barata, reserva planetária de

¹⁷⁵ Roberto Schwarz, “Helena”, in *Ao vencedor as batatas*, op. cit., pp. 146-147.

¹⁷⁶ Idem, “As ideias fora do lugar”, op. cit., p. 11.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 26.

felicidade e sexo barato etc.) pode ter “uma ressonância profunda e afinada” caso “sinta, registre e desdobre – ou evite – o descentramento e a desafinação”.¹⁷⁸

Como isto se dá na prática? Nós não temos as respostas, nem o distanciamento suficiente para obtê-las sem esforço, mas podemos avançar algumas ideias. Em um esclarecedor debate a respeito do teatro pós-dramático, reunindo Paulo Arantes e Hans-Thies Lehmann¹⁷⁹, o filósofo santista (sic) destacou que a teoria de Lehmann faz a descrição de um ambiente teatral marcado pela desilusão que caracterizou a Europa e os Estados Unidos entre as décadas de 1970 e 1990 (*O teatro pós-dramático* foi publicado originalmente em 1999). Dada a banalização da forma dramática, exemplificada pela barbárie televisiva cotidiana, para encurtar a conversa, que esconde o conflito ao invés de torná-lo explícito, o teatro pós-dramático se retira do drama, mas ao fazê-lo passa o recibo da derrota. Ele estaria, assim, na contramão da teoria social crítica ao transformar o conflito autêntico – que o drama poderia produzir, quando não banalizado e domesticado – em mera *gestão* dentro dos marcos sociais pré-definidos. Uma vertente desta situação é o *miserabilismo*, que acometeria muitas produções teatrais “pós-dramáticas” brasileiras. Elas não seriam capazes, segundo Paulo Arantes, de analisar estruturalmente a natureza do conflito, nem de tirar conclusões consequentes, movendo-se apenas nos limites da legalidade. Este seria um dos efeitos perniciosos da ideia (fora do lugar?) do pós-dramático em *Terra Brasilis*.

Claro, Lehmann não aceita esta argumentação, mas seu contra-ataque é em parte anulado pela visão política e intelectual que adota a respeito da brutalidade das desigualdades sociais e das formas para superá-las. Na sua constelação orbitam os pós-estruturalistas franceses e até mesmo Heidegger, o que não é exatamente de se estranhar, dada a crítica

¹⁷⁸ Ibidem, p. 29 (Roberto Schwarz se refere à literatura, as aproximações com o teatro são nossas).

¹⁷⁹ Cf. “Formas de Convívio: Pós-desmanche, Pós-dramático - O Mundo das Coabitações Precárias”, debate reunindo Hans-Thies Lehmann e Paulo Arantes, *Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo*, 7ª edição, 7 de novembro de 2009. Itáu Cultural, São Paulo.

heideggeriana do racionalismo, sua atração pelo *rito* e seu existencialismo metafísico.¹⁸⁰ Mas aqui é preciso fazer duas observações importantes. Em primeiro lugar, o pós-dramático de Lehmann não representa *todo* o pós-dramático (voltaremos a isso logo mais); em segundo lugar, parte da argumentação de Lehmann não invalida o pós-dramático enquanto teatro crítico, capaz de responder aos desafios da sua época. Pós-dramático, para além do que pode dizer, escrever ou pensar Lehmann, não é sinônimo de ausência de conflito! O conflito *dramático* pode estar ausente (deve estar, aliás, para a manter a coerência da teoria), mas não o conflito estrutural das obras, o jogo de tensões dado pelo agenciamento dos elementos. Um exemplo eloquente é o teatro documentário de Peter Weiss, em que, efetivamente, não há conflito dramático ou identificação do público com as personagens, mas onde texto e encenação são portadores de evidentes conflitos. Ao analisar *O interrogatório* de Weiss, Bernard Dort mostra que “toda uma série de tensões se estabelece: entre o presente e o passado, entre o sistema concentracionário e a obra de arte. E essas tensões desestabilizam a condição do espectador [...] O sucesso de Weiss reside nisto: faz coincidir um puro teatro de fatos com a mais radical formalização dramaturgica”.¹⁸¹

Esta análise sobre a natureza do conflito vale tanto para os países do centro, como para aqueles da periferia, embora os desdobramentos cênicos concretos variem de acordo com as condições artísticas disponíveis e os diferentes ambientes sociais, culturais e políticos.

A condição para admitir esta hipótese é abrir mão da definição tradicional de conflito. O início do verbete *conflito* no dicionário de teatro de Patrice Pavis diz o seguinte:

¹⁸⁰ Conclusão semelhante é expressa por outros investigadores do pós-dramático, como Sílvia Fernandes, para quem Lehmann, “sem alardear a opção [...] adota as ‘conjuncões rizomáticas’ de Deleuze como dinâmica de leitura, recusando-se a totalizar os processos heterogêneos da cena contemporânea, e optando por organizar seus estudos de forma semelhante à do teatro que analisa”. “Teatros pós-dramáticos”, in Sílvia Fernandes, Jacó Guinsburg (orgs.), *O pós-dramático*, São Paulo, Perspectiva, 2009, p. 18.

¹⁸¹ Bernard Dort, “Uma propedêutica da realidade”, in *O teatro e sua realidade*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 30 (tradução de Fernando Peixoto, levemente modificada).

O conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma *situação* [...] Há conflito quando um sujeito (qualquer que seja sua natureza exata), ao perseguir certo objeto (amor, poder, ideal) é “enfrentado” em sua empreitada por outro sujeito (uma personagem, um obstáculo psicológico ou moral). Esta oposição se traduz por um combate individual ou “filosófico”.¹⁸²

Na sequência do texto são citados Hegel e Lukács, e rapidamente Szondi e Brecht, além de um livro de 1980 do próprio autor. Ora, é evidente que falta um pensamento contemporâneo sobre o teatro e o conceito de conflito. Se estamos trabalhando com um tipo de teatro que contesta a forma dramática, é preciso alargar, ou rever, o conceito. Mesmo tentando fugir da definição clássica de conflito como mero combate entre subjetividades, mencionando o “combate filosófico”, Pavis não inclui outras modalidades de conflito, derivadas, como no exemplo de Peter Weiss, da tensão entre o material cênico (a)presentado e a realidade social.

Parte do teatro contemporâneo teria fome de realidade, expulsando assim o drama em benefício da exposição imediata de pedaços do real. Daí sua recusa da ficção originária do drama, com seu *mythos*, suas personagens, seus diálogos, sua ação no presente.¹⁸³ Ora, esta fome de realidade, construída em bases críticas, é também uma reivindicação do teatro político, não a recusa dele. A ideia de exposição “imediata” traria algum problema, porque significaria a aceitação do ritual, da sensualidade dos corpos, da vertigem das cores e sons, em oposição ao projeto crítico e a busca do sentido. Mas esta oposição não é rígida, e depende dos projetos teatrais concretos e dos arsenais críticos mobilizados na sua execução. Exemplos podem ser conferidos aqui mesmo, no capítulo “Ficção e crise da personagem”. Ou seja, mesmo dentro da moldura conceitual proposta por Lehmann é possível perceber a potencialidade crítica do chamado teatro pós-dramático. A ideia de que o potencial de

¹⁸² Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 67.

¹⁸³ Cf. Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, op. cit., pp. 163-174.

resistência está na *forma*, mais do que no *conteúdo*, talvez seja excessiva. Uma leitura contemporânea do pós-dramático – que inclui, critica e ultrapassa o livro de Lehmann – veria que este potencial de resistência, entendido como capacidade de ação crítica e criativa, está em ambos, na *forma* e no *conteúdo*. Ou antes, na relação dialética entre forma e conteúdo, em constante renovação.

Portanto, não basta fazer a defesa, algo nostálgica, da velha moldura teatral pelo fato dela ter sido reorganizada segundo princípios épicos. Não se pode ignorar a mudança significativa levada a cabo por parte do teatro contemporâneo, que passou a questionar de forma radical o “cosmos fictício dramático”, incluindo aquele de inspiração épica. Para desfazer uma confusão: Brecht opunha seu teatro (que ele chamou de épico e mais tarde de dialético) ao teatro dramático, mas esta classificação em dois campos, envelhecida, não deve ser admitida como um mandamento, a verdade revelada. Isto seria um desserviço monumental ao teatro inspirado em Brecht, que, evidentemente, pode ser pós-dramático, no sentido alargado do termo e enquanto não se encontra outro mais adequado.

Não é ultrajante, talvez apenas para a velha guarda dogmática, reconhecer que a *fábula* brechtiana, assim como a composição de personagens, mesmo renovada pelo *estranhamento*, e uma visão global do evento cênico (que inclui, por exemplo, a separação entre palco e plateia, determinada metodologia de ensaios etc.), além de outros recursos utilizados por Brecht e vários dos seus continuadores, inscrevem-se parcialmente no que chamamos de teatro dramático. A reivindicação, por um lado, do *jogo* como valor cênico e estético, e o trânsito entre ficção e realidade (a irrupção do real), por outro, são duas possibilidades das novas práticas teatrais que muito pouco tem a ver com o velho teatro dramático e com o teatro épico convencional. Esta avaliação não diminui a contribuição e não tem parentesco com as operações ideológicas de “salvar” o jovem e bom Brecht dos anos 20, recusando o Brecht marxista da maturidade. A contribuição intelectual e artística de Brecht continua sendo um

instrumento útil para a “desmontagem ideológica” dos processos sociais “desde que atenta às novas conformações do idealismo naturalizador (de ares materialistas) e desde que capaz de expor a ideologia oculta nas formas sensíveis e nos ritmos emocionais da representação ficcional”.¹⁸⁴ Aí está um pré-programa teatral cujas formas não podem ser definidas de antemão. O idealismo, ao ignorar o chão histórico e pasteurizar o contraditório, é objeto de crítica deste tipo de teatro duplamente irreverente, naquilo que propõe e no jeito como organiza e apresenta suas ações. Nesta tarefa cabe identificar o que há de mistificador na realidade social e nas práticas teatrais, incluindo aí a crítica da “representação ficcional”. Até onde vai este movimento? Como ele se traduz cenicamente? Esta é a resposta que procuramos. Ela não está pronta porque depende dos movimentos concretos (e dialéticos) entre ação artística e dinâmica política. Brecht não pode nos fornecer a resposta, mas sem ele é mais difícil encontrar o caminho. Não se deveria esquecer que Brecht é bom, muito bom mesmo, pelo conjunto da obra e do alto das suas contradições. E que ele é insuperável na medida em que alimenta sua própria superação.

3.2. Em defesa do plural

Lehmann distingue o teatro “pós-dramático” do teatro “pós-moderno” evocando o caráter “não-epocal” do primeiro. Assim, experiências teatrais muito recuadas no tempo caberiam na definição de “pós-dramático”. Para nós, a informação é importante, embora não essencial ao debate. No entanto, se é válido investigar a utilidade do termo “pós-dramático” como conceito operatório, ou a medida desta utilidade, cumpre fazer uma comparação entre as duas expressões.

¹⁸⁴ Sérgio de Carvalho, “Uma experiência com teatro dialético no Brasil”, in *Introdução ao teatro dialético*, São Paulo, Expressão Popular, 2009, p. 26.

Em 1973, duas décadas e meia antes da aparição do livro de Lehmann, Richard Schechner, analisando as novas formas teatrais dos anos 1960, principalmente aquelas que reivindicavam uma re-ritualização do evento cênico, afirmava que “nos rituais contemporâneos, a realização é mais uma manifestação do que uma comunicação”.¹⁸⁵ Para ele, assim como para Florence Dupont décadas mais tarde, Aristóteles fixou uma concepção segundo a qual os dramas gregos “continuaram a existir como códigos de transmissão de ações, mas estas ações já não estavam mais ligadas a uma maneira concreta de movimentar/cantar, e eram compreendidas no sentido ‘abstrato’, como movimento produzido na vida das personagens”. Esta nova configuração teria provocado uma mudança estrutural no teatro ocidental: “o desligamento do drama em relação a ação e a substituição da manifestação pela comunicação”.¹⁸⁶ O teatro se “desritualiza”. O trabalho teórico e prático de Schechner, que fundou o *Performance Group* em 1967, é uma contestação integral deste modelo teatral. Como artista, ele se implica na criação de um teatro que procura romper o pacto ficcional e desconstruir os princípios narrativos da tradição aristotélica. E vai mais longe, defendendo não apenas uma comunhão entre participantes (como ele prefere chamar o público, no lugar de espectadores) e atores, mas também uma abolição, ou suspensão, das fronteiras entre arte e vida.

Outro grupo emblemático deste período, embora nascido vinte anos antes, *The living Theatre*, radicalizou este caminho, convidando o público à uma integração total com o evento cênico/vital proposto. Ambos os casos, *Performance Group* e *Living Theatre*, apesar das diferentes medidas de ritualização propostas, opunham-se ao teatro convencional, baseado na *transmissão*, ou na *comunicação*. Schechner desenvolveu teoricamente esta questão,

¹⁸⁵ Richard Schechner, “Drame, script, théâtre et performance” [1973], in *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p 29. [dans les rituels contemporains, la réalisation est davantage une manifestation qu’une communication].

¹⁸⁶ Ibidem, p. 30. [ont continué à exister comme codes de transmission d’actions, mais ces actions avaient déjà cessé d’être liées à une manière concrète de bouger/changer, et s’entendaient au sens ‘abstrait’, comme mouvement produit dans la vie des personnages] [le détachement du drame par rapport l’action et le remplacement de la manifestation par la communication].

propondo uma classificação do público em “integral” e “acidental”, conforme os papéis que assumiam, respectivamente, no teatro ritual e no teatro estético.¹⁸⁷ Esta intenção de ritualizar o teatro estético corresponde quase integralmente ao projeto defendido por Florence Dupont no livro sobre Aristóteles, e parcialmente ao quadro descrito por Lehmann no *Teatro pós-dramático*. Sem mencionar as afinidades com *La dent, la paume* (1973), texto em que Lyotard propõe (mas ele propõe alguma coisa?) este enigmático “teatro energético” que não admite mais as relações de causa e efeito. Um teatro de intensidades e sem sujeito.¹⁸⁸ No entanto, este fenômeno (a ritualização, ou o desejo de ritualizar) não coincide com a totalidade do fenômeno que podemos chamar (na ausência de outro nome) de *pós-dramático*. O chamado teatro pós-dramático inclui esta possibilidade re-ritualizante, mas é consideravelmente mais abrangente, incorporando características que não apenas escapam da órbita do ritual, como podem se contrapor a ela. O conceito de pós-dramático, da maneira como está sendo compreendido aqui, não significa a aceitação passiva do ritual e tampouco se define a partir desta categoria.

Quando o termo “pós-moderno” começa a fazer parte do vocabulário corrente das ciências humanas, na sequência da famosa publicação de Lyotard (novamente ele)¹⁸⁹, Schechner compreende o teatro pós-moderno como aquele que já não pretende mais dar conta da realidade, abandonando as “grandes narrativas”. “O modo de representação pós-moderno abandona a primazia do texto/discurso” e o artista ocidental que “exige da performance não que ela represente a verdade mas que ela encarne a verdade, ou que ela seja ao menos verídica” esbarra na “desintegração do fundamento da verdade”. O resultado disso é uma crise profunda. Se os artistas indianos, segundo Schechner, resolvem o impasse fazendo apelo ao

¹⁸⁷ Cf. Richard Schechner, “L’inattention sélective”, in *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., pp. 241-266.

¹⁸⁸ Cf. Jean-François Lyotard, “La dent, la paume”, in *Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

¹⁸⁹ Cf. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

jogo e ao divino (Schechner desenvolve uma reflexão a partir da palavra indiana *lila*¹⁹⁰), no teatro ocidental os termos que caracterizam a experiência teatral pós-moderna são, para ele, o aleatório, os objetos-espaco-tempo, o narcisismo e o coletivo. “Estes elementos tomariam o lugar do texto/discurso como forma organizadora da performance”. Todo este conjunto está relacionado ao “movimento de ‘retribalização’, que está ligado ele mesmo a performances rituais e ritualizadas”.¹⁹¹

Schechner, no conhecido texto *O fim do humanismo* (1982), propôs um esquema, do qual o teatro também faria parte, mostrando as transições do modelo moderno para o modelo pós-moderno, que eu resumo a seguir:

	Moderno	Pós-moderno
Técnicas	ação lógica cenário personagem família e/contra Estado	aleatória objetos-espaco-tempo narcisismo coletivo e/contra tribo
Força organizadora	discurso	ritual
Visão de mundo	Estados-nação competição	empresas multinacionais colaboração amparada pela competição
Fundamento	experiência, ações com sentido	informações situadas abaixo ou atrás da experiência

¹⁹⁰ A palavra poderia ser traduzida, não sem alguma perda, por “jogo divino” ou “teatro divino”.

¹⁹¹ As citações deste parágrafo estão em Richard Schechner, “La fin de l’humanisme” [1982], op. cit., pp. 275-277. [Le mode de représentation postmoderne abandonne la primauté du récit] [exige de la performance non pas qu’elle représente la vérité mais qu’elle incarne la vérité, ou qu’elle soit du moins véridique] esbarra na “désintégration du fondement de la vérité” [désintégration du fondement de la vérité] [Ces éléments ont pris la place du récit como forme organisatrice de la performance] [mouvement de ‘retribalisation’, qui est lui-même lié à des performances rituelles et ritualisées].

Agora já temos algum material para avançar na nossa hipótese de que o teatro pós-dramático é mais complexo e multifacetado do que se pode supor. Lehmann, por exemplo, acerta no diagnóstico sobre as vanguardas (mesmo sem citar seu contemporâneo Peter Bürger), mas reduz o espectro quando se refere ao teatro dito pós-dramático.¹⁹⁶ O pós-dramático como conceito operacional não é, para nós, contraditório com o projeto crítico cujas origens estão, parcialmente, no renascimento, e que se consolida no iluminismo, desdobrando-se atualmente em diversas correntes políticas, filosóficas e estéticas críticas. Nossa hipótese, que imagino esteja mais clara, contradiz o esquema proposto por Schechner e os contornos dados por Lehmann, porque recusa a aproximação/identificação entre pós-moderno e pós-dramático, e porque propõe uma redefinição deste último.

Um exemplo histórico do que estamos afirmando foi a formação do *Open Theatre*, em 1963, por Joseph Chaikin entre outros artistas. Chaikin é um dissidente do *Living Theatre*, fundado quinze anos antes por Julian Beck e Judith Malina. Um dos motivos conhecidos para esta cisão foi a opção política e militante do *Living*, questionada por Chaikin. Em 1963, o *Living* monta *The brig*, que leva Beck e Malina para a prisão por alguns dias, no mesmo ano o teatro é fechado pelo governo dos Estados Unidos e em 1964 o grupo resolve partir para a Europa. No entanto, os projetos de ambos os grupos integravam a vanguarda teatral norte-americana e poderiam ser considerados precursores do que hoje é chamado teatro pós-dramático.

A clivagem apontada por Schechner em relação à crítica social, supostamente ausente nos teatros pós-dramático e pós-moderno, não parece decisiva neste caso. Os dois grupos expressavam, inegavelmente, uma sensibilidade “pós-moderna” *avant la lettre*, embora uma ambição política distinta os separasse. O fato de Chaikin interromper o trabalho coletivo do *Open group* ao cabo de dez anos e mais tarde iniciar uma parceria com o bem-sucedido e

¹⁹⁶ Outras passagens reforçam nossa conclusão, por exemplo: “[...] as possibilidades autênticas do teatro consistem em um recurso muito mais indireto a temas políticos”. *Ibidem*, p. 410.

bem-comportado dramaturgo Sam Shepard, dá uma pista sobre o alcance e o sentido desta experiência *open*. O fato é que não se pode sobrepor automaticamente pós-moderno e pós-dramático (confusão que Lehmann tenta evitar, corretamente), e tampouco resumir o teatro pós-dramático a um punhado de características, entre as quais a ausência de ambição crítica ou a recusa da coerência, confusão que Lehmann não desfaz, ao contrário, reforça.

Sem nenhuma intenção de fazer a polêmica pela polêmica, uma das conclusões desta discussão inicial mostra que é necessário refletir sobre o conceito de pós-dramático (o termo pode não ser feliz, mas isto não invalida a discussão) *apesar* das obras que hoje balizam o debate. Daí a importância deste “s”, que faz muita diferença. Não se trata de *um* pós-dramático, mas da disputa entre diferentes percepções e análises dos diferentes teatros “pós-dramáticos”. Ou seja, a utilização do termo “pós-dramático”, no singular, tem se prestado a inúmeras confusões. É difícil saber se vale a pena migrar, pura e simplesmente, para o plural. No entanto, aceitar o monopólio, ou a captura, do termo *pós-dramático* por uma única concepção estética e política é um desacerto que merece ser corrigido.

O fato é que o *objeto de análise* – o conjunto de fenômenos que pode se abrigar sob essa denominação genérica – passou a se confundir com o objeto discutido pelo livro homônimo de Lehmann, que não coincide, necessariamente, com o conjunto de fenômenos mencionado acima. Dito de outra forma, estamos falando de pelo menos dois “pós-dramáticos”, um deles apresentado pela obra de Lehmann, e outro em processo de construção. Avançando um pouco mais: não temos apenas *objetos de análise* distintos, embora com grandes áreas de sobreposição, mas hipóteses explicativas e conclusões teóricas igualmente distintas. Portanto, qualquer discussão genérica sobre o “pós-dramático” traz embutida uma indefinição de base, uma confusão conceitual de origem, que inviabiliza ou dificulta o debate produtivo da questão.

3.3. Teatralidade e performatividade

Uma abordagem da arte, nascida nos anos 1960, desenvolveu-se rapidamente e ajudou a iluminar aspectos da produção artística contemporânea que já não cabiam nas definições habituais. Ela trabalha com conceitos tais como *performance* (e *performatividade*), *teatralidade*, *espetacularidade* e *desempenho espetacular*.¹⁹⁷ Apesar dos avanços, também neste campo estamos longe de qualquer unanimidade, seja em relação à definição dos termos – que complica-se bastante quando matrizes de pensamento e prática teatrais distintas são discutidas em conjunto, como a francesa e a anglo-saxã –, ou às realidades aos quais os termos se referem.

Josette Féral tenta organizar este panorama, definindo, por exemplo, uma dupla possibilidade no estudo da performance: ela tanto pode ser concebida como forma artística, ou como instrumento teórico para a análise do teatro. Esta segunda possibilidade está diretamente relacionada aos estudos de Richard Schechner, basicamente circunscritos ao ambiente norte-americano e a alguns países da Europa ocidental. As delimitações geográficas do pensamento, relacionadas a tradições teatrais distintas e, sobretudo, a trajetórias históricas, culturais e sociais particulares, podem ser comprovadas pelo lançamento, na França, da obra que reúne estudos de Schechner das últimas quatro décadas, somente em 2008!¹⁹⁸ Com a exceção de alguns artigos traduzidos para o idioma de Molière (sic), Schechner estava virtualmente ausente do panorama teatral francês. A falta de publicações indicava o desinteresse do *establishment* teatral em relação à sua produção, ao mesmo tempo que reforçava seu anonimato. Quanto aos autores europeus, a situação era semelhante, com sinal invertido.

¹⁹⁷ As teorias são relativamente recentes, embora se possa datar o surgimento da performance artística em torno de 1910-20, com as manifestações das vanguardas históricas.

¹⁹⁸ Cf. Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2008.

Na primeira metade dos anos 1980, Féral já indicava três características que funcionavam, segundo ela, como fundamentos da performance. Em primeiro lugar, a manipulação do corpo. “A performance se quer realização física, também o performer trabalha com seu corpo como o pintor com a tela”.¹⁹⁹ Depois, a manipulação do espaço, que ganha na performance outra qualidade na comparação com o teatro (*tradicional*, é preciso acrescentar). O espaço “não cerca, não delimita a performance mas, à imagem do corpo, faz parte dela estreitamente a ponto de não mais poder ser distinguido. Ele é a performance”.²⁰⁰ Por último, a relação do artista com sua própria performance e os espectadores. À diferença do ator no teatro (*tradicional*, mais uma vez), o performer não interpreta um papel, transformando-se em “fonte de produção [...] lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais...) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada”.²⁰¹

Mesmo diante de um quadro conceitual confuso, é evidente que a performance coloca em questão a conhecida ficção teatral baseada na representação mimética, geralmente construída através de personagens em ação no presente e sustentada por uma sequência de fatos encadeados (uma fábula, história ou narrativa).

Féral também menciona o *rito* (como antes dela Artaud, Grotowski, *Living*, Schechner etc.), mas com alguma moderação. “O espectador tem a impressão de participar de um rito”.²⁰² E o rito é, de certa forma, o contrário da representação, ele é *presentação* e *comunhão*. Embora possa existir, evidentemente, *presentação* não ritualizada. No mesmo diapasão do retorno ao rito, ela corrobora a tese de que a performance não está interessada em

¹⁹⁹ Josette Féral, “Performance et théâtralité: le sujet démystifié”, in Josette Féral, Jeannette L. Savona, Edward A. Walker (orgs.) *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de LaSalle, Hurtubise, 1985, p. 127. [La performance se veut accomplissement physique, aussi le performeur travaille-t-il avec son corps comme le peintre avec la toile].

²⁰⁰ Ibidem, p. 129. [n’entoure pas, n’enclôt pas la performance mais, à l’image du corps, il en fait étroitement partie au point de ne plus pouvoir en être distingué. Il est la performance].

²⁰¹ Ibidem, p. 130. [source de production [...] lieu de passage de flux énergétiques (gestuels, vocaux, libidinaux...) qui le traversent sans jamais s’immobiliser en un sens ou en une représentation donnée].

²⁰² Ibidem, p. 128. [Le spectateur a l’impression de participer à un rite].

um sentido preciso e único, mas “busca antes revelar lugares de passagem [...] e assim despertar o corpo, do performer e do espectador, da anestesia ameaçadora que os assombra”.²⁰³ Ou seja, a utilização dos elementos cênicos como *material* (inclusive o texto) e a instabilidade geral do sistema, abalariam o projeto ficcional inspirado (ou exigido) pelas poéticas tradicionais.

Mas estas ideias datam de meados dos anos 1980, e a Féral não ocorria desfazer a oposição entre performance e teatro, preferindo falar em “complementaridade”.²⁰⁴ Ela invoca Derrida para justificar a hipótese de que o teatro não escaparia à representação e à narratividade, exceção feita, talvez, às experiências teatrais de Bob Wilson e Richard Foreman, embora nestes casos ela faça a seguinte ressalva: “mas nós já estamos no campo da performance”.²⁰⁵ A afirmação precipita o que deveria ser objeto de discussão. Tanto Wilson como Foreman estavam fazendo, justamente, experiências “teatrais”, embora seus contornos, isto sim, estivessem sendo rearranjados e fossem ainda bastante indefinidos. Na época de *O olhar do surdo* (1971), por exemplo, Bob Wilson se referia a seu teatro como pintura em três dimensões. Mas nem por isso ele estava automaticamente fora da órbita teatral.

Se pensarmos em experiências bem mais recentes, algumas delas analisadas no capítulo “Ficção e crise da personagem”, as fronteiras entre performance e teatro, ou entre teatro e outras formas artísticas e espetaculares, são ainda mais dificilmente determinadas. E a questão da linha divisória entre *arte* e *vida* – antigo debate das vanguardas artísticas e de alguns revolucionários do teatro – reaparece com força. O fenômeno reincide porque, em parte, as fronteiras são porosas e móveis; em parte porque não temos distância histórica para definir o instrumental teórico e fazer o trabalho cartográfico; em parte, ainda (são muitas partes, como se vê), pelo apego às permanências e a desconfiança com as transições. Fosse

²⁰³ Ibidem, p. 131. [cherche plutôt à révéler des lieux de passage [...] et ce faisant à réveiller le corps, celui du performeur comme celui du spectateur, de l’anesthésie menaçante que les hante].

²⁰⁴ Cf. ibidem, p. 134.

²⁰⁵ Ibidem, p. 133. [mais nous sommes déjà du côté de la performance].

diferente, não apenas o título deste capítulo deveria ser outro, mas o problema não estaria posto com a veemência habitual (acusações do tipo “isto não é teatro!” são mais frequentes do que se imagina). Tentativas como as de Lehmann²⁰⁶ esbarram na simplificação do problema. Ao escolher categorias como “autotransformação” e “agressividade”, ambas baseadas no emprego de elementos arcaicos (cujas duas pernas seriam o “corpo” e o “ritual”), Lehmann reduz excessivamente os termos do debate, além de equilibrar-se precariamente entre reconhecer e minimizar as possíveis/supostas diferenças entre teatro e performance.

Em passagem recente pelo Brasil²⁰⁷, Féral lembrou que Richard Schechner incluía na categoria de performance uma imensa quantidade de manifestações, não apenas as teatrais, mas também as rituais, de divertimento e do cotidiano. Féral questiona se esta “inclusividade tão vasta” não acabaria por “diluir a noção e sua eficácia teórica”.²⁰⁸ A resposta, ela também reconhece, não está à mão. É um vasto campo de investigações e interpretações conflitantes que se abre. Elas dizem respeito não somente a dois tipos de abordagens, uma ligada às vanguardas históricas e à *performance art*, e outra relacionada a uma visão antropológica e intercultural; mas sobretudo a duas visões políticas que colocam em campos opostos pós-modernos e seus críticos (marxistas ou não). Mas o problema não diz respeito somente à operacionalidade do conceito de performance (ou performatividade), atingindo em cheio a própria definição de teatro, sobretudo do teatro “dramático”. É por isso que Féral praticamente identifica o que ela chama de “teatro performativo” com o “teatro pós-dramático”, na definição de Lehmann, preferindo a primeira denominação. Nesta nova formulação, que descreve uma forma artística específica, a performance e o teatro aparecem intimamente relacionados.

²⁰⁶ Cf. Hans-Thies Lehmann, “Performance”, *Teatro pós-dramático*, op. cit., pp. 223-241.

²⁰⁷ Palestra “Teatralidade, ‘performatividade’ e efeitos de presença”, ECUM, Belo Horizonte, 20 de março de 2008. Um texto com as principais ideias da palestra foi publicado em *Théâtre/Public*, nº 190 (cf. nota abaixo).

²⁰⁸ Josette Féral, “Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif”, in *Théâtre/Public*, nº 190, set. 2008, p. 29. [inclusivité si vaste] [diluer la notion et son efficacité théorique].

O que esta concepção traz de muito relevante é a aceitação de que a *ação* cênica, ou teatral, ultrapassa (mas também nega, questiona, suprime) seu valor de *representação*, no sentido mimético do termo. A consequência é o enfraquecimento, ou o desaparecimento da ficção inerente a este caráter representacional. A performance, ou o “teatro performativo”, não se apoiaria no “tempo-espaço ilusionista”²⁰⁹, rompendo o esquema aristotélico e dramático que, em condições habituais, envolve a reprodução ou imitação (*mimesis*) de ações no presente através de palavras e imagens (composição de uma personagem) que constituem uma narrativa (*mythos*). Neste novo modelo, o ator ou atriz cumpriria a mesma função do(a) performer, *executando ações* no lugar de *representar um papel* ou *fazer uma personagem*. No entanto, as situações concretas em que isto se dá são muito complexas e entre estas duas possibilidades (fazer ações e representar), nítidas no esquema teórico, existem inúmeras variações possíveis.

Féral dá outro passo na argumentação sobre o “teatro performativo”, ao afirmar que “o performer desfaz o sentido único – de uma imagem ou de um texto – a unicidade de uma visão única e institui a pluralidade do sentido – ou mesmo dos sentidos – em cena”.²¹⁰ Aqui as coisas se complicam um pouco, porque estas desconstruções derridianas (parcialmente reivindicadas) representam apenas uma das possibilidades exercitadas pelo teatro contemporâneo (performativo, pós-dramático etc.), mas não são características generalizáveis para o conjunto das manifestações. O fracasso da representação tradicional não significa automaticamente o fracasso do sentido. E mesmo o jogo das ambiguidades e os deslizamentos de sentidos não são sinônimos de abdicação da inteligibilidade e da ausência de uma visão global sobre o evento e sobre o mundo. Estamos de acordo, entretanto, quanto à importância do *processo* (e não do produto) e do caráter de *evento*, sobre a presença do risco e da

²⁰⁹ Renato Cohen, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 57.

²¹⁰ Josette Féral, “Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif”, in *Théâtre/Public*, n° 190, set. 2008, p. 30. [le performeur déjoue le sens univoque – d’une image ou d’un texte – l’unicité d’une vision unique et institue la pluralité du sens – voire des sens – sur scène].

desierarquização e sobre a não centralidade da ficção. Esta última está ausente da cena (mas atuante em função do dispositivo *teatral/performativo*, e salvaguardando ainda a hipótese da sua persistência como fenômeno de recepção, o público ficcionaliza o que está acontecendo à revelia das intenções afirmadas), ou sua presença é fortemente perturbada por rupturas frequentes e outras operações (derrisão, grotesto, jogo, *non sens...*) que lhe retiram a estabilidade típica do teatro tradicional, psicológico ou não, baseado na mimese, na construção de personagens, nos diálogos etc.

O ato performativo está, portanto, em oposição frontal à *teatralidade*, conceito que estaria, no sentido que lhe dá Féral, estreitamente vinculado ao modelo dramático, isto é, ao regime ficcional e ilusionista. Contra esta *teatralidade* surge uma *estética da presença*.²¹¹

No entanto, a *teatralidade* também é compreendida como “o advento, no coração da representação, do próprio teatro”.²¹² Neste sentido, a *teatralidade* é anti-ilusionista (o teatro, brechtianamente, confessa e reivindica que é teatro) e implica na ativação dos espectadores, que são convidados a construir o sentido global da encenação. Portanto, o próprio teatro é objeto de crítica e de auto-crítica, e não apenas os conteúdos com os quais ele lida. Esta abordagem não se confunde, entretanto, com a *estética da presença*, já que, como deixa claro Jean-Pierre Sarrazac, vários artífices deste campo (Brecht, Meierhold, Pirandello, Genet... mas também Dort e Barthes) “não deixam de insistir na ruptura, na disjunção entre o real e a cena”, resumida nesta formulação:

²¹¹ Nos últimos anos se multiplicaram os textos sobre o tema, de horizontes e ambições diversas, entre eles: Liviu Dospinescu, “Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain”, *Revue Tangence*, n° 88, Université du Québec, 2008; David Barnett, “When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts”, *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, fevereiro de 2008; Mateusz Borowski, Malgorzata Sugiera (orgs.), *Fictional Realities/Real Fictions*, Cambridge Scholars Publishing, 2007; Kathrin-Julie Zenker, “Transmetteur du réel, une approche du jeu d’acteur dans le théâtre documentaire”, *Lignes de fuite*, http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=113&artsuite=0, acesso em 09 dez. 2009; Erika Fischer-Lichte, “Réalité et fiction dans le théâtre contemporain”, *Registres 11/12, Théâtres du contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, inverno 2006 - primavera 2007; Barbara Engelhardt, “Le théâtre allemand contre l’illusion”, http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=716, acesso em 09 dez. 2009.

²¹² Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, Belfort, Circé, 2000, p. 54. [l’avènement, au cœur de la représentation, du théâtre même].

Para dar sua réplica ao mundo, para dar corpo à sua crítica da sociedade, o teatro deve antes de tudo proclamar sua insularidade: o palco não é mais religado à realidade pela peneira ou o sifão dos bastidores; ele não é mais o lugar de um transbordamento anárquico do real, mas um espaço virgem, um espaço vazio, uma página branca sobre a qual irão se inscrever os hiéroglicos em movimento da representação teatral.²¹³

Esta via, épica, crítica e não idealista – razão pela qual Craig e Beckett não estejam em todas as fotos de família –, é uma tentativa de refletir sobre o real sem sucumbir à sua mera exposição cênica. Brecht se transformou no paradigma desta *teatralidade*, embora Meierhold tenha chegado, por caminhos paralelos, à formulações semelhantes e igualmente estimulantes. Esta *teatralidade* recusa o princípio da analogia e os velhos esquemas psicológicos, embora certas rupturas só aconteçam, de fato, nas últimas três décadas.

Quanto ao texto, mesmo alguns críticos do textocentrismo não conseguem escapar da sua órbita. A situação beira a esquizofrenia: faz-se a crítica do textocentrismo e, ao mesmo tempo, tenta-se salvar o lugar e a reputação do texto. Em alguns países do velho mundo, a crítica à *tiranía do texto* parece tímida e incompleta. Um *teatro teatral* pode incluir ou não o texto, mas um *teatro do texto*, evidentemente, não dispõe desta possibilidade. Jean-Marie Schaeffer considera “estéril” a discussão entre *textocentrismo* e *cenocentrismo*. Para ele, “na França, é incontestavelmente o textocentrismo que foi e continua o mais difundido, talvez por causa da influência da teoria clássica do teatro que atribuía a primazia ao texto”.²¹⁴ O que confere credibilidade a Schaeffer (além, evidentemente, da sua competência analítica), é o fato de, mesmo sendo francês, evitar e até denunciar o chauvinismo teórico *bleu, blanc, rouge*; além de manter uma distância razoável do mundo teatral, o que lhe permite a isenção

²¹³ Ibidem, p. 56. [ne laissent pas d’insister sur la rupture, la disjonction entre le réel et la scène] [Pour donner la réplique au monde, pour donner corps à sa critique de la société, le théâtre doit avant tout proclamer son insularité : le plateau n’est plus relié à la réalité par le sas ou le siphon des coulisses ; il n’est plus le lieu d’un débordement anarchique du réel mais un espace vierge, un espace vide, une page blanche sur laquelle vont s’inscrire les hiéroglyphes en mouvement de la représentation théâtrale].

²¹⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 273. [en France, c’est sans conteste le textocentrisme qui a été et demeure le plus répandu, peut-être à cause de l’influence de la théorie classique du théâtre qui accordait la primauté au texte].

nem sempre observada nos teóricos e ensaístas saídos do âmbito teatral estrito. Schaeffer cita d'Aubignac, o que não é nada surpreendente, mas a conclusão a que ele chega é resolutamente contemporânea: antes fosse o abade do século XVI o único a “reduzir a ficção dramática ao estatuto de uma modalidade específica da ficção verbal”.²¹⁵ Schaeffer avalia que a situação na Alemanha é um pouco diferente, embora ele pareça desconhecer as críticas mais radicais e recentes ao textocentrismo produzidas neste país. Ele constata que a posição “cenocêntrica” é majoritária nos países anglófonos. Um exemplo histórico dessa diferença de atitude seria o aparente desinteresse de Shakespeare com a edição de suas obras quando comparado ao rigor demonstrado pelos autores clássicos franceses na impressão dos seus textos teatrais.

Josette Féral, que transita entre o mundo anglo-saxão e francês, vivendo pessoal e profissionalmente a ambiguidade cultural enquanto canadense e francófona, reforça esta análise:

Existe, apesar de tudo, uma linha de fratura entre duas visões do teatro: uma que rompeu com a tradição e se inspira da performance, e uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda continua mais tributária do texto e da palavra, mesmo se esta última não constitui mais necessariamente o motor único.²¹⁶

É preciso acrescentar que Schaeffer considera as duas concepções (textocêntrica e cenocêntrica) “indispensáveis para compreender o teatro”, à condição, acrescenta ele, de recusarem a pretensão de exclusividade na tarefa de descrição da ficção teatral.²¹⁷ É difícil

²¹⁵ Ibidem, p. 274. [réduire la fiction dramatique au statut d'une modalité spécifique de la fiction verbale].

²¹⁶ Josette Féral, “Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif”, op. cit., p. 33. [Il existe, malgré tout, une ligne de fracture entre deux visions du théâtre: l'une qui a rompu avec la tradition et s'inspire de la performance, et une vision plus classique de la scène théâtrale. La première est plus libre et invente les paramètres qui permettent de la penser, la deuxième reste plus tributaire du texte et de la parole, même si cette dernière n'en constitue plus nécessairement le moteur unique.].

²¹⁷ Ibidem, p. 276. [indispensables pour comprendre le théâtre]

concordar com esta afirmação, dada a evidência ululante que o teatro só se realiza efetivamente como *acontecimento*, o teatro é um *fenômeno*, um *evento*. Portanto, dizer que um texto teatral é teatro não passa de falha lógica. Um texto teatral é, com o perdão da redundância, um texto teatral. Embora ele possa ser um objeto ficcional (evidentemente!), isto não faz dele um objeto ficcional no mesmo sentido que se pode dizer que o teatro é ficcional. Para nós, o debate sobre o texto começa a girar em falso, basta, portanto, não insistir nele como o centro da discussão. O importante a destacar, voltando ao nosso tema, é que a *teatralidade* pode evitar que o teatro, como diz Sarrazac, seja parasitado pela vida. “[...] Não se trata mais de encenar o real mas de colocar *em presença*, de confrontar, os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro”.²¹⁸ Contanto que não se fechem as portas, na prática e na reflexão cênicas, para este imenso campo de possibilidades que é o *teatro performativo* (*contemporâneo, pós-dramático...*).

Um dos problemas desta teoria da *teatralidade* franco-francesa, justamente, é que ela não hesita em incluir o naturalismo como uma forma de *teatralidade*, o que não nos permitiria aplicar o conceito às radicais inovações teatrais contemporâneas. Um conceito vasto demais é candidato a perder sua eficácia. Este complexo debate não pode ser resumido em poucas frases, mas é evidente que ele coloca em questão o problema da significação das presenças cênicas. A mistificação e banalização miméticas produziram seu próprio antídoto, o gosto e o desejo do real. Mas as maneiras concretas da sua ativação nas práticas teatrais não são uniformes, por este motivo o debate em torno do *sentido* é crucial. Em defesa da herança iluminista, que o brechtismo encarna, são obscurecidos aspectos importantes das transições em curso, que não renegam esta tradição, mas não se limitam à repetição das fórmulas conhecidas. O que se constata nessas práticas cênicas, não tem parentesco com *presentificação* cega, cinismo pós-moderno (versão último Baudrillard e epígonos), *paixão*

²¹⁸ Para Sarrazac “le théâtre n’est plus colonisé par la vie”. *Critique du théâtre*, op. cit., p. 58. [il ne s’agit plus de mettre en scène le réel mais de mettre *en présence*, de confronter, les éléments autonomes – ou signes, ou hiéroglyphes – qui constituent la réalité spécifique du théâtre].

pelo real (versão Alain Badiou) ou meros diversionismos estéticos e jogos formais.²¹⁹ Nem tampouco se assemelha a esta *teatralidade incompleta* do teatro europeu nos anos 1950, que não aprofundou suas inovações formais e temáticas.

É provável que o enfraquecimento do projeto brechtiano tenha aberto a porta para uma certa *emancipação* do teatro, no sentido de reforçar a teatralidade como esfera autônoma da literatura. Uma encenação não seria mais a tradução cênica de um texto, nos casos em que o texto ainda está presente. No lugar de interpretá-lo ou ilustrá-lo, ela seria um equivalente dele, uma resposta a ele. A encenação passa a existir como forma autônoma que inclui o texto como material. Mas esta *emancipação* traz consigo potenciais derivas relativistas e afrouxamentos típicos de uma época em que as esquerdas políticas e artísticas são colocadas contra a parede.²²⁰ Daí a sensação de que seria preciso recuperar o *gestus* brechtiano da época de Brecht. Bernard Dort ao analisar este impasse e lembrando a polifonia informacional de Barthes, constata “uma emancipação progressiva dos elementos da representação”, que não busca mais uma suposta essência do teatro e transforma o fato teatral em uma “polifonia significativa, aberta ao espectador”.²²¹ Dort admite certas fraturas no modelo teatral que não excluem nem o jogo entre teatro e mundo, nem a utopia que prevê a transformação deste teatro e do mundo.

A situação, então, não se resume simplesmente à oposição mecânica entre teatro crítico e teatro conservador, entre teatro brechtiano e teatro pós-moderno. Mas é preciso deixar claro que os termos não se equivalem e as fronteiras não evaporaram. O problema está nas definições de quem (ou o quê) entra nesta ou naquela categoria. Fazer o jogo das exclusões sumárias é cair na armadilha do pensamento rígido que cristaliza e imobiliza a

²¹⁹ “O teatro se embriaga dele mesmo”, advertia Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Paris, ActesSud, 1991, p. 169. [Le théâtre s’y soûle de lui-même]. Sobre Alain Badiou, cf. *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005.

²²⁰ O livro de Terry Eagleton, *As ilusões do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998, faz, de maneira brilhante, a reflexão deste momento histórico.

²²¹ Bernard Dort, *La représentation émancipée*, op. cit., p. 178. [une émancipation progressive des éléments de la représentation] [polyphonie signifiante, ouverte au spectateur].

história, do teatro e *tout court*. A dialética é tão perigosa aos conservadores e reacionários de plantão, quanto à esquerda dogmática.

Por isso não é preciso, necessariamente, escolher *entre* Kafka e Brecht, ou *entre* Brecht e Beckett.²²² Isto não significa que seus respectivos projetos artísticos se equivalham ou que suas atitudes políticas se confundam. É neste sentido que eu entendo a “polifonia significativa” de Dort. Ela não sugere que se abra mão de todo *parti pris* ou do projeto crítico e emancipador do teatro, mas que se possa integrar certas fraturas, reconhecer complexidades, admitir insuficiências e, *last but not least*, contar com a participação ativa do público na construção do sentido.

Sarrazac, que inspira a mais de um título parte desta argumentação, embora em contexto um pouco diferente do nosso, fala de “pluralismo exigente”²²³, que não se confunde com o ecletismo morno, a evitar. O exercício deste pluralismo crítico, mais do que uma problemática, e *très à la mode*, “suspensão do julgamento”, é certamente estimulante e em muitos casos indispensável para a apreensão das complexidades teatrais.

4. Breve tentativa de síntese

*A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação.*²²⁴

Peter Bürger

Para compreender o contexto das transições e permanências no teatro contemporâneo é preciso incluir a dimensão dialética envolvida na sua constituição e expressão. Parte do

²²² Sabe-se, por exemplo, que Brecht iniciou uma adaptação de *Esperando Godot*, interrompida pela sua morte prematura (de Brecht, não de Godot). Nós poderíamos dar exemplos brasileiros, sobretudo os recentes, mas a falta de distância histórica e as paixões eventualmente despertadas ameaçariam nublar o alcance do argumento.

²²³ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, op. cit., p. 135.

²²⁴ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 107.

teatro contemporâneo, excluindo aquele que se limita à reprodução das fórmulas conhecidas e tradicionais, expressaria a dupla posição de, por um lado, *espelhar* as injunções sociais. Neste sentido ele seria, em diferentes graus, obscurantista, autocentrado, conservador, elitista, socialmente descomprometido. Mas por outro lado, este tipo de teatro *responderia* às injunções sociais, neste caso ele seria, também em diferentes graus, esclarecido, inovador, crítico, combativo, democrático.

Ainda que a comparação com a crítica marxista da religião²²⁵ tenha nuances impossíveis de serem esquadrihadas aqui, não é exagero enxergar pontos de contato entre esta famosa crítica que Marx faz da religião e a crítica do teatro contemporâneo. Não é o *ópio* que nos interessa, embora voltar a esta metáfora não seja desprovido de pertinência. O interessante é o método empregado. No prefácio de *Lear* (uma releitura marxista da peça de Shakespeare), o dramaturgo e ensaísta britânico Edward Bond escreve: “Nós não precisamos de um plano do futuro, nós precisamos de um *método* de mudança”.²²⁶ No caso da religião, o método de Marx permite identificar um duplo processo: a religião tanto *falseia* a realidade, quanto é um *protesto* contra ela. Isto é, a religião, como prática e produto humanos, contém tanto uma mentira (a ilusão religiosa, a crença na existência de deus), como uma verdade (a crítica da realidade, a avaliação de que um mundo diferente é possível). Esta dupla situação tem também uma dupla função. Por um lado aliena (inútil dar exemplos, eles são óbvios e abundantes), por outro, pode libertar. Vale citar, no caso brasileiro, os exemplos da Teologia da Libertação, das Pastorais e das Comunidades Eclesiais de Base.²²⁷

Do que foi dito se pode imaginar as aproximações entre esta leitura da religião e a análise do teatro contemporâneo. Esta análise tem o mérito de não simplificar o debate, diferente do que aconteceu com a crítica marxista da religião, reduzida à caricatura, fenômeno

²²⁵ Cf. Karl Marx, *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, São Paulo, Boitempo, 2005, pp. 145-146.

²²⁶ Edward Bond, “Author’s preface to *Lear*”, in *Plays: Two*, Londres, Methuen, 1994, p. 11. [We do not need a plan of the future, we need a *method* of change].

²²⁷ Há alguma simplificação nesta passagem, fica aos leitores a tarefa de ponderar sobre o caráter desta *libertação* promovida, ou estimulada, pela religião.

que pode estar se repetindo em relação ao teatro “pós-dramático”. A comparação entre a crítica da religião e a crítica do teatro reconhece duplos movimentos, duplas dinâmicas, que operam internamente, nas próprias manifestações do teatro contemporâneo, e externamente, na recepção destas manifestações. Estes movimentos duplos são analisados, por sua vez, dialeticamente. Ou seja, um não suprime, necessária e automaticamente, o outro.

Esta concepção, como deve estar claro, recusa a “estética da autonomia”, em que conhecimento e práxis estão dissociados.²²⁸ Portanto, é na relação entre a prática efetiva do teatro e as condições sociais que está a chave para compreendê-lo, identificando formas e conteúdos típicos do tempo e do lugar em que são produzidos, mas também *transições* que implicam em alterações substanciais e em *permanências* do antigo modelo (na forma e no conteúdo), igualmente relacionadas às condições históricas. O teatro sobre o qual falamos equilibra-se, então, entre a crítica das relações sociais existentes – e, neste sentido, ele é também uma crítica da cultura idealista – e a subserviência ao *status quo*, na medida em que cede aos mesmos princípios que organizam a produção de mercadorias no mundo capitalista. Crítica ao idealismo e reprodução do idealismo burguês: arte universal e desinteressada, liberdade abstrata, essência humana etc. Esta proposição, que continua válida ainda hoje, foi formulada por Marcuse na década de 1930:

A força crítico-revolucionária do ideal, que justamente em sua irrealidade conserva vivos os melhores anseios dos homens em meio a uma má realidade, readquire nitidez naquelas épocas em que a traição dos setores saturados em relação a seus próprios ideais se realiza expressamente. É claro que o ideal fora concebido de maneira a tornar dominantes menos os seus caracteres progressistas do que os reacionários, menos os críticos do que os apologéticos.²²⁹

²²⁸ Cf. Herbert Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura” [1937], in *Cultura e psicanálise*, São Paulo, Paz e Terra, 2004; Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., em especial as páginas 34-41.

²²⁹ Herbert Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, op. cit., p. 27.

Claro, o tema do idealismo sempre foi crucial nas análises marxistas dos fenômenos artísticos, mas nem sempre foi tratado com esta sutileza. No início dos anos 30, Benjamin também destacava o problema, mas não se ocupou com este movimento dialético capaz de inverter os resultados sociais do idealismo burguês:

Quando perguntado recentemente ao diretor russo Meierhold, em Berlim, o que distinguia, em sua opinião, os seus autores dos da Europa Ocidental, sua resposta foi: “Duas coisas. Primeiro, eles pensam e segundo, pensam materialisticamente, e não idealisticamente”.²³⁰

A conjunção entre urbanização e acesso ao ambiente universitário permitiu, com o concurso de outros fatores – o momento de pós-guerra, a expansão da sociedade de consumo, o surgimento da publicidade moderna e da televisão –, a formação destes “setores saturados” que passaram a buscar a satisfação dos seus desejos em outro tipo de prática artística (e teatral). São setores que, concordando com Meierhold, começaram a refletir e recusaram a moldura idealista conservadora. Esta convicção é fortalecida pela hipótese muito provável segundo a qual “as tradições políticas e culturais burguesas alimentam, embora de forma parcial e abstrata, os ideais de liberdade, igualdade e justiça universais”.²³¹ Ao duvidar do belo, destruindo as regras de perfeição formal, equilíbrio e estabilidade, parte do teatro contemporâneo questiona o “consolo do instante belo”²³² sobre o qual fala Marcuse, e assim recusa o papel conservador de mantenedor da ordem e estabilizador das injustiças. Tanto Marcuse, quanto depois dele, Guy Debord, entre outros, fizeram a crítica radical da aparência, da falsificação da realidade, em que há um “enxerto da felicidade cultural na infelicidade [que] ameniza a pobreza e a enfermidade dessa vida em uma ‘sadia’ capacidade

²³⁰ Walter Benjamin, “Que é o teatro épico” [1931], in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 87.

²³¹ Terry Eagleton, *A ideologia de estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 162.

²³² Herbert Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, op. cit. p. 47.

de trabalho”.²³³ Em muitos casos, o teatro sobre o qual falamos faz o esforço consciente em não ser este “enxerto”, ou este “consolo”, no vale de lágrimas do cotidiano. Ele é uma resposta ao mundo da necessidade, não a sua expressão.

Em resumo: a possibilidade de autocrítica foi dada por uma conjunção de fatores sociais, entre os quais estavam a urbanização e a escolarização intensivas, aliadas ao surgimento da sociedade de consumo e da generalização dos meios de comunicação de massa. Assim como “o pressuposto para a autocrítica do subsistema social da religião é a perda da função de legitimação das imagens religiosas do mundo”²³⁴, o pressuposto para a autocrítica do subsistema social do teatro é a crise da função das imagens teatrais do mundo. Esta crise decorre do esgotamento das suas capacidades críticas e criativas no novo contexto social. É curioso notar que Peter Bürger dê como exemplo de uma situação pré-crise “a ficção [que ainda] serve como *medium* para uma reflexão sobre a relação do indivíduo com a sociedade”.²³⁵ Bürger não está discutindo a ficção, por este motivo é ainda mais revelador que ele a utilize para destacar um funcionamento e um momento histórico que precedem a crise. Nosso tema central, o lugar da ficção no teatro contemporâneo, já está mergulhado no momento da crise, em que há um certo desfuncionamento do modelo teatral que questiona a ficção como *meio* (veículo) de construção teatral. Assim como “o romance realista do século XIX serve ainda à compreensão dos burgueses [do século XIX]”²³⁶, a ficção teatral servia plenamente à reflexão do binômio indivíduo-sociedade. Mas nas últimas décadas, esta função é questionada. Este programa crítico já foi experimentado pelas vanguardas históricas, mas não tinha alcançado, no teatro, a amplitude que agora se vê. Portanto, o movimento de crise atual não é um pastiche ou uma cópia do já feito. Não se trata de reciclagem, tampouco de *neovanguarda* em carência de autenticidade.

²³³ Ibidem, p. 53.

²³⁴ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 59.

²³⁵ Ibidem, p. 65.

²³⁶ Ibidem.

De fato, o *choque* provocado pelas vanguardas históricas é irrepetível. Procedimentos semelhantes poderiam ser recuperados pelo *status quo*, funcionando assim com o sinal invertido, isto é, fortalecendo o modelo cujos alicerces pretendem destruir. Mas não é esse o caso do teatro contemporâneo mais consequente, que incorpora a radicalidade dos movimentos históricos e assume tanto a crítica da autonomia da arte, como a possibilidade de construção de um projeto de emancipação social coletivo.

O lugar da ficção neste novo tipo de teatro tem dupla significação: por um lado, a busca de alternativas para o ambiente viciado do teatro hegemônico, por outro, a reacomodação de forças dentro deste âmbito. Não está descartado o fenômeno da moda, apontado por Bürger, produto da crítica intraestética ligada à busca do novo. Mas este problema está circunscrito a uma parte do teatro contemporâneo. O debate em torno da ficção é também o debate sobre a (falsa) autonomia da arte. No seu estado *normal* – quando o controle sobre a arte é menos visível –, ela não pode ser autônoma, exceto se aceitarmos o idealismo; no seu estado *alterado*, em períodos de fascismo e afins, a pretensa autonomia da arte é aniquilada pelo controle total e *visível*. A problemática da ficção concentra, potencialmente, a reflexão não apenas sobre diferentes formas de fabricação teatral dentro da esfera artística dominante, mas o questionamento total desta esfera, incluindo as modalidades estéticas e o próprio modo de produção teatral. De onde viria este poder da ficção? Simplesmente do fato de ela ter funcionado, historicamente, como a argamassa do teatro burguês. Para além dos temas que ela veicula, a forma-ficção tal como codificada no ocidente já é, ela mesma, portadora de valores.

Pode-se supor que novas possibilidades tecnológicas, como aquelas relacionada à internet (troca de arquivos par à par [*peer to peer*], por exemplo), tenham levado os criadores de teatro ao exercício de novas formas colaborativas que, por sua vez, reforçam a crítica das velhas teorias idealistas do gênio, da recepção passiva, da produção individual, do objeto (ou

produto) artístico. Este ambiente tecnológico transforma a sensibilidade contemporânea, estimulando o surgimento de novas práticas artísticas. Um dos exemplos é a disseminação do modelo de conexão que essas tecnologias propõem, em que há evidente deslocamento de peso das relações sintagmáticas e lineares para as relações paradigmáticas e pluriassociativas.

Uma ideia deve ficar clara, antes que se passe a outra questão. Quando Lehmann afirma que “as novas formas teatrais surgidas [na época das vanguardas históricas] serviam à representação, agora modernizada, de universos textuais”, portanto, “que puseram em questão o modelo tradicional da representação e da comunicação teatrais de maneira limitada”²³⁷, pode-se fazer uma ou outra objeção, mas concordar com o fundo. A discordância está em que não se pode dizer, simplesmente, que a ruptura das vanguardas históricas “conservou o essencial do ‘teatro dramático’”²³⁸, quando o que aconteceu foi uma derrota da parte mais radical das vanguardas históricas em função da reação do *establishment* da época (cultural, social, político...). Por isso a ruptura com o teatro dramático foi a *possível* nas condições históricas dadas.

Recapitulando. Pode-se criticar um aspecto da análise de Lehmann, mas concordar com a ideia geral de uma ruptura insuficiente ou inacabada em relação ao teatro dramático. O problema vem logo a seguir. Para justificar a tese geral, Lehmann exemplifica afirmando “que os recursos de encenação de Meierhold conferiam extrema estranheza às peças, mas elas eram representadas *como um todo coeso*”.²³⁹ Este aspecto é central na argumentação. O que confere às peças de Meierhold a condição de “não pós-dramáticas” não é o fato de serem coesas ou de ambicionarem uma visão de conjunto. O que lhes dá esse estatuto é sua relação com o regime ficcional, é a adesão ao modelo mimético-fabular, mesmo alterando-o consideravelmente (especialmente no período da biomecânica, no início dos anos 1920). Formulando de outra maneira, não é a coesão que confere a uma experiência teatral seu

²³⁷ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, op. cit., p. 27.

²³⁸ Ibidem, p. 26.

²³⁹ Ibidem, p. 27 (itálicos nossos).

caráter “dramático”, e a não-coesão, o caráter “pós-dramático”. Para que a questão ganhe em nitidez é importante não confundir a coesão, que é reivindicada e faz parte de muitas experiências de um tipo de teatro que pode ser considerado “pós-dramático”, com a noção de *totalidade dramática*, ou *drama absoluto*, tal como analisada por Peter Szondi. Ele afirma, e estamos repetindo a citação de algumas páginas atrás, que o modelo dramático “toma o lugar do próprio mundo graças justamente ao seu caráter absoluto”.²⁴⁰ É perfeitamente possível a convivência entre a recusa da totalidade (ela não é mais o “modelo do real”) e a manutenção do sentido global e da coesão interna. Lehmann não parece concordar com esta explicação, sobretudo quando afirma que no teatro pós-dramático “a síntese é explicitamente combatida, suprimida [e que] é manifesta a exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente uma percepção aberta e fragmentada”.²⁴¹ Embora muitos dos seus exemplos europeus (Castorf, Deutsch, Langhoff) contrariem frontalmente esta afirmação. Uma observação de Heiner Müller talvez deixe evidente a busca dessas outras formas poéticas, que, entretanto, não decretam a morte da síntese: “A partir de um determinado ponto, em que as chances históricas foram perdidas, só pode haver situações de opressão, nas quais o fator subjetivo mal pode ser manifestado ou é massacrado. E isso leva a essa forma aforística de teatro”.²⁴² Ora, o aforismo não significa a supressão da síntese, ou a instabilidade geral do sentido, porque, como diz Müller, “quem é posto entre parênteses é o público. Uma peça não nasce no palco, não acontece apenas no palco, mas entre o palco e a plateia”.²⁴³ Síntese há, ou pode haver, mas não como resultado da *totalidade dramática*. Está claro, ou vai ficar na sequência deste trabalho, que o sentido global pode, evidentemente, constituir-se à distância das regras do teatro tradicional, distância ou estranhamento que não impedem que o sentido continue operando.

²⁴⁰ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 76.

²⁴¹ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, op. cit., p. 138.

²⁴² Heiner Müller, “Diálogo com Bernard Umbrecht” [1977], in Ingrid D. Koudela (org.), *Heiner Müller. O espanto no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2003, pp. 105-106.

²⁴³ *Ibidem*.

É a ficção – enquanto resultado da mimese da ação, e não como “faz de conta lúdico compartilhado”²⁴⁴ –, a fábula e a representação, embora outros aspectos possam ser incluídos nesta análise, como a personagem e a ação, que determinam a persistência do modelo teatral dramático. O próprio Lehmann reconhece o fato ao mencionar que as vanguardas históricas “romperam com quase tudo o que viera antes, mas insistiram na mimese de uma ação no teatro”.²⁴⁵ O problema é que ele não reconsidera o papel da coesão, avaliando implicitamente que a recusa da mimese significa automaticamente a recusa da coesão. O mesmo vale para a fábula, embora sua manutenção (de forma rudimentar, parcelar ou perturbada) não invalide o caráter pós-dramático de determinada experiência cênica. A questão aqui é também de lógica: o recurso ao modelo mimético-fabular implica, muito frequentemente, em manutenção da coesão interna das peças (válido, por exemplo, mesmo no teatro de Ionesco), mas a supressão deste modelo não implica na supressão da coesão, simplesmente por que não há relação causal de mão dupla. Um exemplo: se determinada companhia monta uma peça utilizando princípios e recursos da *commedia dell’arte*, conclui-se que se trata de uma peça cômica (a não ser que a companhia seja muito ruim). Se esta mesma companhia resolve não utilizar os mesmos princípios e recursos na montagem seguinte, isto não significa que a nova peça não será, necessariamente, cômica. A relação causal não é de mão dupla, a nova peça pode ser cômica, mas não precisa ser, necessariamente, inspirada pela *commedia dell’arte*.

Deste jogo entre transições e permanências não sabemos ainda todas as regras, muito menos o resultado final da partida. A metáfora do jogo tem seus limites, porque não seria correto falar em conclusão ou resultado final, mas talvez seja possível *acompanhar* o jogo, sobretudo se não ignorarmos aquilo que está nas entrelinhas, ou atrás da cortina. Nas entrelinhas da história do teatro contemporâneo, atrás da cortina das aparências, estão duas

²⁴⁴ Cf. o capítulo “Ficção e mimese”.

²⁴⁵ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, op. cit., p. 27.

concepções de mundo que se opõem. Para uma delas, o sentido não faz muito sentido, para a outra, o sentido faz todo sentido.²⁴⁶

Na tentativa de entender as manifestações teatrais contemporâneas, um aspecto central, também relacionado às mudanças significativas da sociedade atual, que acabamos de discutir, é justamente o estatuto e os usos da ficção. O próximo capítulo se dedica a esta análise, fazendo a articulação com outro conceito estruturante do teatro ocidental, a mimese.

²⁴⁶ Aqui nos aproximamos da crítica que Denis Guénoun faz do livro de Florence Dupont, embora nos reservando o direito de refletir sobre a crise profunda da “representação” e da “fábula”. Para qualificar o debate é indispensável separar estas duas questões: por um lado, crise da representação (*mimesis*) e da fábula (*mythos*), e por outro, crise do sentido (*logos*).

III. Ficção e mimese

Conceitos e usos

*Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.*²⁴⁷

Theodor Adorno

1. Alguns esclarecimentos

É a partir de uma perspectiva dupla que a discussão será feita neste capítulo, observação que, de resto, vale para o conjunto da pesquisa. O ponto de vista adotado é simultaneamente do *artista* e do *pesquisador*. Os termos não se confundem, embora se sobreponham parcialmente. Esta hibridação é metodológica, ao reivindicar uma forma que se aproxima do ensaio, no sentido que lhe dá Adorno²⁴⁸, o objetivo é produzir uma reflexão mais incluyente, incorporando temas, métodos e conteúdos que de outra forma ficariam ausentes do debate. A possibilidade de convivência destas duas *sensibilidades*, artística e científica, já constitui parte da resposta para algumas das nossas questões. Além disso, esta opção nos permite infringir a ortodoxia e exercitar, em alguma medida, a heresia evocada em *O ensaio como forma*.

Em 1959, Charles Percy Snow proferiu uma conferência intitulada *As duas culturas*. Quatro anos mais tarde apareceu a *Segunda leitura*, texto em que o autor responde as críticas feitas à conferência. Snow defende a tese segundo a qual “a vida intelectual de toda a sociedade ocidental está cada vez mais dividida entre dois grupos polares [...] num pólo os literatos; no outro os cientistas”.²⁴⁹ A divisão, vamos descobrindo à medida que a conferência avança, é, na verdade, entre as chamadas *ciências naturais* e as *humanidades*. O abismo entre

²⁴⁷ Theodor Adorno, “O ensaio como forma”, in *Notas de literatura I*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo, Duas cidades e Editora 34, 2006, p. 45.

²⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

²⁴⁹ Charles Percy Snow, *As duas culturas e uma segunda leitura*, São Paulo, EDUSP, 1995, pp. 20-21.

estas duas culturas, segundo o físico e romancista (sic) inglês, não somente é preenchido por hostilidade e aversão, mas principalmente por uma enorme incompreensão. E se “é estranho como pouca coisa da ciência do século 20 foi assimilada pela arte do século 20”²⁵⁰, a recíproca é igualmente verdadeira, fruto, sobretudo na sociedade inglesa, da cultura da especialização e da cristalização das formas sociais. O fosso que se abre em função dessa dicotomia de saberes e práticas é o mesmo, segundo o autor, daquele que existe “entre os ricos e os pobres”.²⁵¹ Ou seja, as causas e as consequências da separação entre as duas culturas têm origens e ressonâncias políticas.

Se não são desconhecidos os prejuízos desta dissociação entre arte e ciência, não se deve ignorar o alerta feito por Marcuse, para quem “o abismo entre a cultura científica e a não-científica pode ser *hoje* uma circunstância promissora”.²⁵² É impossível saber o que Marcuse diria agora desta situação; como o itálico da frase citada, escrita em 1965, é do próprio autor, supõe-se que ele imaginava circunstâncias históricas outras, mais favoráveis, em que seria *promissor* o desaparecimento desse abismo. Marcuse considerava o *mundo da literatura*, para ele o representante das humanidades, “uma negação da realidade dada”. Portanto, “na medida em que a ciência se tornou um elemento integrante ou até uma força impulsionadora por trás da realidade dada, a literatura também é a negação da ciência”.²⁵³ Neste sentido é que se justifica a separação entre as duas esferas. Mas não se deve ignorar o ambiente histórico em que Marcuse escreveu seu texto, poucos anos depois do conflito dos mísseis envolvendo Estados Unidos, União Soviética e Cuba. Não se trata de ter ilusões sobre a pregnância do poder militar sobre a ciência nos nossos dias, mas o contexto atual não pode ser comparado com o auge da guerra fria. Embora reconhecendo a importância estratégica da ciência e da tecnologia para o capitalismo contemporâneo.

²⁵⁰ Ibidem, p. 35.

²⁵¹ Ibidem, p. 63.

²⁵² Herbert Marcuse, “Comentários para uma redefinição da cultura”, in *Cultura e psicanálise*, São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 93.

²⁵³ Ibidem, p. 92.

Nossa perspectiva é que as tensões internas da ciência e as críticas externas justificam relatar a posição de Marcuse. Brecht, que não era exatamente um romântico, menos ainda um ingênuo defensor da “realidade dada”, cansou de mencionar a importância da “era científica”, inclusive no âmbito das artes. Ao se imaginar um *Eisntein do teatro*, Brecht reconhecia as conexões profundas entre arte e ciência:

As pessoas que não compreendem nada nem da ciência nem da arte acreditam que são duas coisas extremamente diferentes, sobre as quais elas ignoram tudo. Elas imaginam prestar um serviço à ciência permitindo que ela seja sem imaginação, e fazer progredir a arte impedindo quem quer que seja de alcançar a inteligência. Talvez o homem tenha um dom particular para uma disciplina determinada, mas ele não é mais dotado nesta disciplina quanto menos capaz for em todas as outras. Mesmo se, na nossa sociedade apodrecida, a humanidade teve frequentemente e durante muito tempo que se abster tanto do saber como da arte, ambos continuam essenciais para o que nós consideramos como o humano. Não existe ninguém que seja totalmente desprovido de saber; e, igualmente, não existe ninguém que seja totalmente desprovido de arte.²⁵⁴

As observações de Brecht e de Snow nos (re)lembram que existem compartimentações de saberes e enclaves de poder que organizam o debate. Reconhecer esta situação e analisar as formas da sua superação são nossas tarefas, como artistas e pesquisadores.

Como a ficção é o tema que nos ocupa, é hora de definir o que precisa ser definido. A meio caminho entre o otimismo de Pangloss e o pessimismo de Martin, cabe deixar claro o que se entende por este termo, para em seguida discutir a noção de mimese.

²⁵⁴ Bertolt Brecht, “La science”, in *Écrits sur le théâtre*, v. 1, Paris, Arche, 1972, p. 543. [Les gens qui ne comprennent rien ni à l’art ni à la science croient que ce sont là deux choses immensément différentes, dont ils ignorent tout. Ils s’imaginent rendre un service à la science en lui permettant d’être sans imagination, et faire progresser l’art en empêchant quiconque d’en attendre de l’intelligence. Il se peut que l’homme ait un don particulier pour une discipline déterminée, mais il n’est pas d’autant plus doué dans cette discipline qu’il n’est plus incapable dans toutes les autres. Même si, dans notre société pourrie, l’humanité a dû souvent et longtemps se passer du savoir comme de l’art, il reste que l’un et l’autre sont essentiels à ce que nous considérons comme l’humain. Il n’existe personne qui soit totalement dépourvu de savoir ; et, de même, il n’existe personne qui soit totalement dépourvu d’art].

2. Ficção. Do camaleão à realidade virtual

No âmbito desta pesquisa não seria possível analisar, em detalhe, a imensa diversidade de abordagens e aspectos que envolvem o tema da ficção. A metáfora do *Grand Canyon* discutida na introdução (o leitor pode substituí-la por outra do seu agrado: Cataratas do Iguaçu, deserto do Sahara, pampa gaúcho...) e as ambiguidades (conceituais, semânticas), indicam não apenas o tamanho do problema, mas também o procedimento mais adequado a ser tomado. É preciso um esforço de concisão. Diante dos muitos livros e obras artísticas consultados, e da vastidão do tema, omissões e aspectos apenas evocados são inevitáveis.

A nomenclatura em torno do tema é vasta, como pressentido no capítulo anterior: imitação, mimese, jogo, ilusão, faz-de-conta, imaginação, representação, interpretação, intriga, fábula, símile, simulacro, simulação, modelização, fantasia, símbolo, ficção (e ainda: erro, engano, falsificação, fingimento, real, verdadeiro, autêntico, genuíno etc.). A primeira tarefa é organizar, na medida do possível, este terreno.

Desrespeitando uma máxima cartesiana, que recomenda começar pela unidade menor e mais simples para então chegar ao complexo, vamos partir de uma definição geral de ficção, para então desmontar a engrenagem e ver se ela, de fato, funciona. Nós optamos em seguir de perto a reflexão proposta por Jean-Marie Schaeffer em *Pourquoi la fiction ?* O livro, publicado originalmente em 1999, é um evidente “discurso em defesa da ficção”²⁵⁵ que persegue, nas suas 350 páginas, o objetivo de definir o fenômeno da ficção. Para isso o autor recorre tanto às análises habituais, que no âmbito da ficção artística estão frequentemente relacionadas à teoria literária²⁵⁶, quanto a outras esferas científicas (biologia, antropologia, psicologia), lançando mão de exemplos tirados dos mais diversos campos da atividade humana. Em nota, Schaeffer insinua que trata a ficção mais como “conduta humana” do que

²⁵⁵ Elitza Dulguerova, “Pourquoi la fiction ?” (compte rendu). In *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 169. [plaidoyer en défense de la fiction].

²⁵⁶ Cujos principais representantes são Gérard Genette, Wolfgang Iser, John Searle e Paul Ricoeur.

como “conceito filosófico”.²⁵⁷ Para ele, na boa continuação de Aristóteles, a ficção tem uma importância cognitiva evidente. É, portanto, um instrumento poderoso para a compreensão do mundo. Mas não se resume a isso. Ao insistir na ideia de “modelização do real”, Schaeffer indica que a ficção está além da clivagem tradicional entre verdadeiro e fictício, funcionando como uma realidade própria ou um “gênero da realidade”.²⁵⁸ Sua abordagem pragmática (não restrita ao campo da semântica) tem o mérito de evitar alguns dos escolhos metafísicos habituais – embora a ancoragem histórica do fenômeno da ficção e seus produtos não seja seu ponto forte –, além de vincular a ficção às práticas cotidianas, destacando sua dimensão simultaneamente estética e lúdica. A extensão e o rigor da obra não a eximem, no entanto, de senões e omissões importantes, algumas delas indicadas pelo próprio autor. Aqueles que nos parecem mais significativos serão debatidos na sequência.

Schaeffer define a ficção como “feintise ludique partagée”, que traduzimos por “faz de conta lúdico compartilhado”. “Feintise” não é dos termos mais simples de traduzir. “Feinte”, palavra que lhe dá origem, é tanto “dégusement” (disfarce, mas também fantasia), como “simulation” (simulação), “dissimulation” (dissimulação), “astuce” (astúcia) ou “artifice” (artifício). “Feintise”, portanto, tem o sentido de gesto ou manobra feita para enganar alguém. Ela diz respeito a uma falsa aparência ou falsa atitude. Em um país onde o futebol tem a importância que sabemos, a palavra “finta” logo vem à mente, mas ela não seria a melhor tradução para “feinte”. O termo, além da identificação imediata com o futebol, tem o inconveniente de não possuir a riqueza semântica do original francês. Dizer que um jogador de futebol “dissimula a realidade” não é lá muito evidente, a falta de clareza da expressão não se justifica nem como concessão poética.

A expressão “faz de conta” tem a desvantagem de ser identificada automaticamente, e para alguns, exclusivamente, com jogos e brincadeiras infantis. Mas dadas as origens

²⁵⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 17.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 212.

ontológicas da ficção na primeira infância, manter a expressão reforça uma conexão que mais auxilia do que prejudica a compreensão do fenômeno. O mesmo não aconteceria caso optássemos por “simulação” ou “dissimulação”, que carregam conotações negativas em português, menos evidentes no original francês “feintise”. Outros termos, como “representação”, “artifício” ou “fingimento” (este último também traduzido em francês por “imposture”), seriam equivocados não apenas porque existem correlatos em francês – e Schaeffer poderia tê-los usados no lugar de “feintise” –, mas também porque induzem sentidos que estreitam a definição original, limitando o sentido, por exemplo, à *representação* artística, que é somente um dos aspectos cobertos pelo vocábulo francês.

O segundo termo da definição, *lúdico*, marca a distinção com o faz de conta *sério*, ou *a sério*. O “faz de conta sério” tem como objetivo *enganar* conscientemente, ou *levar ao erro*, uma outra pessoa, ou várias. Este não é, absolutamente, o caso da ficção. *Lúdico*, talvez seja necessário esclarecer, tem aqui um sentido mais próximo de *jogo* do que de *diversão*. Ou seja, ele se opõe a *sério* quando este termo é compreendido como *não-jogo*. O “faz de conta sério”, ou *a sério*, é uma ação (ou um conjunto delas) que busca um resultado *real*, *concreto*, na vida cotidiana. Ele é o contrário da suspensão da vida cotidiana ou ordinária, que caracterizaria o *jogo*.

Como o assunto é complexo, é preciso dizer que a ficção também pode almejar um resultado *concreto* e *real* na vida cotidiana. Mas ainda assim, recorrendo simplesmente ao senso comum, parece estar clara a distinção entre faz de conta *lúdico* e *sério*. Na definição adotada a ficção não se confunde, portanto, com mentira, erro, engano, trapaça ou quaisquer adjetivos semelhantes. Mas ainda caberia perguntar se aquele que “faz de conta ludicamente”, ou seja, que “faz de conta” *de brincadeira*, ainda assim estaria realmente “fazendo de conta”. Para Schaeffer a situação se apresenta assim:

A ficção e o faz de conta recorrem aos mesmos meios, os da imitação-semelhança. Mas eles não têm a mesma função: no caso da ficção, os mimemas supostamente tornam possível a ascensão a um universo imaginário identificado como tal, no caso do faz de conta eles supostamente enganam a pessoa que se expõe a eles.²⁵⁹

Portanto, o faz de conta não adjetivado implica em engano voluntário, em mentira. Enquanto o faz de conta lúdico permite o acesso ao imaginário, dada sua qualidade extra-cotidiana.

O terceiro termo da definição, *compartilhado*, explicita o que acabou de ser dito. Ele indica que ambos, produtor e receptor da ficção, e ainda mais abrangentemente, a maioria dos membros da sociedade da qual fazem parte, sabem que se trata de um faz de conta lúdico, de uma ficção. Na definição, portanto, está implícita a cooperação tácita entre os participantes. Todos sabem e aceitam as regras do jogo. Os envolvidos devem, conscientemente, admitir o *erro*, ou a *mentira*, que assim, deixa de ser *erro* ou *mentira*, e se transforma em *jogo*, em *ficção*.

Schaeffer não menciona a mágica, mas ela ilustra perfeitamente a situação. A mágica não existe para *enganar* o público *de verdade*. Nenhum mágico digno do nome espera que os espectadores acreditem que a *partner* foi *realmente* partida ao meio. O mágico sabe que é um truque e o público também (por favor!). É justamente desse *se deixar enganar* (que não é, portanto, ser enganado realmente) que a mágica extrai parte do seu fascínio. Quanto melhor *enganado* eu for, melhor o mágico e mais bem sucedida é a mágica.

É preciso distinguir, além de *mentira* e *ficção*, como fizemos acima, *erro* (real ou suposto) de *ficção*. Vejamos como Schaeffer distingue os três termos (mentira, ficção e erro):

²⁵⁹ Ibidem, p. 147. [La fiction et la feintise ont recours aux mêmes moyens, ceux de l'imitation-semblant. Mais ils n'ont pas la même fonction : dans le cas de la fiction, les mimèmes sont censés rendre possible l'acession à un univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux.]

A questão da verdade e da falsidade não se coloca da mesma maneira nos três casos. Quando eu minto, quando eu faço de conta “seriamente”, eu apresento como verdadeiro aquilo que eu acredito ser falso. Claro, eu posso me enganar, ou seja, pode acontecer que aquilo que eu acredito ser falso, seja na realidade verdadeiro. Mas isso apenas demonstra a complexidade da mentira enquanto atitude intencional comparada com a verdade ou falsidade como relação de fato entre uma representação e o que ela representa. Uma mentira pode fracassar de duas maneiras muito diferentes: ela pode fracassar porque os mimemas não *colam*, ou porque o mentiroso mantém crenças equivocadas a seu respeito. No caso do erro, as condições definicionais são o contrário daquelas da mentira: eu devo ter uma crença (ou uma representação) falsa, mas ao mesmo tempo eu devo acreditar que ela é verdadeira. Na ficção, a situação, nós vamos ver, é ainda muito diferente: de uma certa maneira (mas de qual maneira?), a própria questão da verdade ou da falsidade das representações não parece mais ser pertinente.²⁶⁰

A condição daquilo que é falado ou mostrado (ou seja, o fato dele ser falso ou real) não altera substancialmente o estatuto ficcional. O fato de Lâmpião ou James Bond terem existido ou não, não é conclusivo ou determinante na definição do fenômeno ficcional. Assim como o fato de algo ser dito convictamente, na ficção, mesmo que na realidade seja falso, não altera em nada seu estatuto ficcional. Estas distinções permitem elucidar, também, as diferenças que existem entre ficção e representações mitológicas, ou entre ficção e religião. Ambos os casos, mito e religião, não podem ser considerados “faz de conta lúdico compartilhado”. A exclusão deles não está relacionada ao caráter falso ou verdadeiro que

²⁶⁰ Ibidem, pp. 148-149. [La question de la vérité et de la fausseté ne se pose pas de la même manière dans les trois cas. Lorsque je mens, lorsque je feins ‘sérieusement’, je présente comme vrai ce que je crois être faux. Certes, je peux me tromper, c’est-à-dire qu’il peut arriver que ce que je crois être faux soit en réalité vrai. Mais cela ne fait que démontrer la complexité du mensonge en tant qu’attitude intentionnelle par rapport à la vérité ou fausseté comme relation de fait entre une représentation et ce qu’elle représente. Un mensonge peut échouer de deux manières fort différentes : il peut échouer soit parce que les mimèmes ne prennent pas, soit parce que le menteur entretient des croyances erronées à leur sujet. Dans le cas de l’erreur, les conditions définitionnelles sont l’inverse de celles du mensonge : je dois avoir une croyance (ou une représentation) fausse, mais en même temps je dois croire qu’elle vraie. Dans la fiction, la situation, nous le verrons, est encore fort différente : d’une certaine manière (mais de quelle manière ?), la question même de la vérité ou de la fausseté des représentations ne semble plus y être pertinente.].

apresentam (não importa saber se Cristo multiplicou ou não os peixes), mas ao fato de não se enquadrarem na definição de “faz de conta lúdico compartilhado”.

Pelo mesmo motivo também não se deve confundir ficção com ilusão, porque esta última pressupõe uma *crença falsa*, situação inexistente no caso da ficção. Evidentemente, toda representação baseada em analogia, quando bem sucedida, pode se transformar em “engano”, e o cinema ilustra bem este caso. Ele pode produzir enganos em função da qualidade mimética, do seu poder de *atualização*, do seu “ar de realidade”, como diria Christian Metz (no melhor estilo do público fugindo do trem dos irmãos Lumière, ou do espectador que atira na tela para salvar a mocinha das garras do bandido). Muito embora a intenção do cinema não seja a de produzir uma mentira, no sentido usual do termo. Estes enganos são geralmente curtos e neutralizados pela ação do pensamento racional. Na sequência da reação pré-atencional, segue-se, por exemplo, uma frase do tipo: “Ah, é só ficção”.

Esta definição geral de ficção, como acontece com qualquer definição, só é válida na medida em que resiste aos questionamentos do mundo real (sem trocadilho). Um destes questionamentos é de que nela não caberia, por exemplo, o *teatro invisível*, tal como proposto por Augusto Boal. Como se sabe, nesta modalidade de teatro apenas a equipe (atores, atrizes, direção, eventuais ajudantes) sabe que se trata de uma ficção. Os demais, que no teatro tradicional são chamados de espectadores ou público, não sabem que participam de um acontecimento artístico que foi, dentro de certos limites, organizado, preparado e ensaiado.²⁶¹ Este exemplo, embora revele um limite da definição de ficção proposta por Schaeffer, não é suficiente para inviabilizar seu uso. Neste caso, tanto a definição pode estar vacilando, como

²⁶¹ “Os espectadores [do teatro invisível] não sabem que são espectadores e, ao não sabê-lo, são também atores, também atuam em absoluta igualdade de condições com os atores [menos uma: um prévio conhecimento da estrutura teatral que irá ser representada] [...] O teatro invisível não dever ser confundido com o *happening*, que é um fato teatral insólito, caótico, em que tudo pode acontecer, anarquicamente. Pelo contrário, o teatro invisível utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva, porque pretende ser arte [...]”. Augusto Boal, *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, São Paulo, Hucitec, 1988, p. 72.

o teatro invisível pode não se enquadrar, de fato, na categoria de ficção, já que não é *percebido* como tal. Ou seja, um fenômeno só seria ficcional quando percebido conscientemente como ficção pelo conjunto dos envolvidos. Outra possibilidade seria considerar o teatro invisível como um fenômeno ficcional idiossincrático, atípico, uma daquelas exceções que confirmariam a regra.

A condição da adesão voluntária das partes como definidora da ficção não deveria ser descartada, caso contrário não teríamos estabilidade conceitual necessária para operar com o conceito. Em outras palavras, não teríamos certeza se algo é realmente ficcional, ou simplesmente real, porque sempre se poderia objetar que em determinada prática social a ficção estaria operando, embora sem o conhecimento de uma das partes. Raciocínio que valeria mesmo nas situações em que todas as partes afirmassem não se tratar de ficção, porque uma delas poderia, justamente, estar afirmando *ficcionalmente* que não se trata de ficção. Mas ao manter nossa definição na íntegra, esta parte estaria *mentindo* e não agindo *ficcionalmente*. Embora essa não seja a questão principal. O problema continuaria sendo a definição do fenômeno ficcional na ausência de compartilhamento consciente das partes.

O objetivo da ficção sendo o de *modelisar o real*, não poderia admitir o *erro* ou a *mentira* como um de seus elementos constitutivos conscientes. Isto não significa, em absoluto, que a ficção não possa induzir ao erro, falsear a realidade, disseminar mentiras. Uma coisa é a discussão do dispositivo ficcional, outra, a discussão dos conteúdos que ele veicula. O dispositivo ficcional não teria, até onde conseguimos apurar, nenhuma contra-indicação importante. Mas os conteúdos poderiam, prosseguindo com a metáfora médica, receber tarja preta, como aqueles psicotrópicos que administrados na dose errada, enlouquecem ou transformam em legumes seus usuários.

O risco de não fazer todas estas distinções é caucionar uma antiga e recorrente posição antificcional (comumente identificada com a postura antimimética), cujas origens no ocidente

remontam a Platão, passam por Pascal e os iconoclastas bizantinos, para desembocar em teorias contemporâneas alarmistas a respeito do simulacro e do mundo digital. Para entender estas questões é preciso desfazer algumas confusões sobre a relação entre ficção e mimese. Esta última pode prescindir da ficção. Eu posso imitar os gestos de um atleta para me aperfeiçoar em determinado esporte, o que não implica, necessariamente, em nenhum processo ficcional. E mais ainda, esta é outra das nossas hipóteses, tanto a ficção pode reivindicar procedimentos não miméticos, como é possível recusar o conteúdo ficcional e mimético e, ao mesmo tempo, dispor de um *dispositivo* ficcional. É possível continuar a fazer teatro – que é, evidentemente, um dispositivo ficcional, inclusive pelas suas características fenomenológicas, como o desenrolar no tempo e espaço, e sua tridimensionalidade, que se dão em circunstâncias especiais, isto é, separadas da vida cotidiana –, mas recusar os conteúdos ficcionais, miméticos ou não (por exemplo, as histórias, sejam elas naturalistas, realistas ou surrealistas) e as formas miméticas ou *mimemas* (personagens, cenários fabricados, iluminação simulando ambientes reais ou passagem do tempo etc.) que ele tradicionalmente utiliza. Não se trata mais de uma reorganização dos modos de reprodução do real (como em Brecht), mas de uma investigação mais radical sobre a natureza do real e da arte, e do agenciamento de elementos em uma forma específica nova. Esta forma específica é o que eu estou chamando de dispositivo teatral, que em função de sua extra-cotidianidade artística se configura como dispositivo ficcional. Portanto, nem todo extra-cotidiano é ficcional, mas o extra-cotidiano artístico é certamente ficcional. Um jogo de futebol não é teatro, mas um jogo de futebol num palco – mesmo obedecendo estritamente as regras habituais do jogo *real* – é teatro.

Este outro tipo de teatro, “não ficcional”, continuaria sendo, de forma aparentemente paradoxal, “ficcional”, na medida em que é teatro, e não vida cotidiana. Ele se enquadra assim na definição geral de “faz de conta lúdico compartilhado”. Mas não se enquadraria em uma

sub-definição de Schaeffer, segundo a qual a ficção “é uma modalidade específica”²⁶² da mimese. Uma ideia similar é encontrada na teoria literária: a componente ficcional de uma narrativa não é dada pela irrealidade de personagens ou histórias mencionadas, mas pela irrealidade da própria *menção*. Isto é, a ficção estaria no próprio ato de descrever personagens, de referir-se a lugares, de narrar acontecimentos.²⁶³ Na nossa hipótese, a ficcionalidade estaria no dispositivo teatral (seja ele qual for), independentemente da existência ou não de narrativas. O dispositivo é definido pela sua função pragmática: aquele que vai ao teatro, sabe que está indo ao teatro. Todas as decepções que porventura ocorram – em função da ausência de personagem, de texto dramático (ou de qualquer texto), de imitação, de representação, de figurino, de iluminação teatral, de encadeamento fabular e até mesmo de atores ou atrizes –, não caracterizaria a ausência de teatro, apenas indicaria a presença de uma forma teatral inédita, não canônica, que alarga os limites conhecidos desta arte e coloca em questão as práticas e as teorias existentes. É neste sentido que se pode pensar a ficção. Ela continuaria ocupando um lugar importante no fenômeno teatral, mas sob formas distintas das atuais.

A definição geral de ficção, “faz de conta lúdico compartilhado”, é suficientemente ampla, extrapolando o âmbito da arte, é preciso lembrar (como no caso dos jogos infantis, que são ficcionais embora dificilmente possam ser considerados arte), e útil, pela abrangência, mas também pela concisão e simplicidade. Mas ainda é preciso descer aos detalhes para confrontá-la com a realidade teatral contemporânea.

Diferente de Schaeffer, embora concordando com ele sobre a importância antropológica da ficção, nós consideramos que certas modalidades miméticas merecem as desconfiças que lhes têm sido endereçadas nas últimas décadas. O mesmo vale para certos

²⁶² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 50. [est une modalité spécifique].

²⁶³ Cf. Gérard Genette, “Récit fictionnel, récit factuel”, in *Fiction et diction*, op. cit., p. 156. A representante desta teoria, mencionada por Genette, é Barbara Herrnstein Smith, cf. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*, University of Chicago Press, 1978.

métodos, usos e resultados da ficção artística. O problema parece estar em confundir a crítica antimimética tradicional, que inclui, por exemplo, as hostilidades, no século 19, à fotografia nascente, com a busca de novas formas e conteúdos no âmbito das artes contemporâneas. Pode-se até admitir a existência de uma atitude ambivalente diante da ficção, mas ela não é sinônimo de conservadorismo diante dos avanços tecnológicos ou esquerdismo neurastênico sempre disposto a encontrar um bode expiatório ou lobo mau para criminalizar (a metáfora do lobo não é minha, é de Schaeffer)²⁶⁴. A ambivalência reside no fato de que a ficção é um poderoso instrumento para a compreensão de nós mesmos e do mundo, e, simultaneamente, uma ferramenta eficiente de domesticação e controle social. Negar isso seria tapar o sol com uma peneira (bastante) esburacada. A crítica dirigida ao cinema comercial e à vulgaridade televisiva não é a reedição da postura antimimética platônica. Podem existir pontos de sobreposição entre uma atitude e outra, principalmente quando há simplificação grosseira do debate, mas estes casos não devem servir de pretexto para desqualificar os consistentes questionamentos contemporâneos do modelo mimético-ficcional.

Schaeffer chama a atenção para a relação entre dois milênios de racionalismo filosófico e a resistência em reconhecer a função cognitiva dos processos miméticos (e, pode-se supor, ficcionais). Esta relação conflituosa também se apresenta sob outra roupagem, é a conhecida hostilidade, e desconhecimento recíproco, entre arte e ciência. Estas oposições (exterior-interior, fato-valor, razão-emoção) têm evidentemente algo de arbitrário e redutor, como já discutimos. Nós não negamos que possa realmente existir alguma incompatibilidade entre a aprendizagem mimética e o modelo racionalista, já que aquela induziria, sob determinadas condições, à aceitação passiva de ideias, levando a comportamentos em que não há participação da mediação do cálculo racional. Esta argumentação pode desempenhar um papel nas descrenças em relação ao modelo mimético-ficcional, mas a questão está longe de

²⁶⁴ Ibidem, p. 27.

monopolizar o debate. Inclusive porque não se pode resumir a aprendizagem mimética (nem tampouco a ficcional) aos seus aspectos não mediados. O próprio Schaeffer é claro ao dizer que os processos de aprendizagem por imitação não são processos inconscientes ou induzidos unicamente por estímulos subliminares.²⁶⁵ A tese de Schaeffer é que “a aprendizagem mimética, longe de ser um fenômeno secundário ou marginal, constitui de fato um dos quatro tipos canônicos de aprendizagem, ao lado da transmissão cultural de saberes explícitos, da aprendizagem individual por tentativa e erro e do cálculo racional”.²⁶⁶

Não há, entre os exemplos que consideramos mais significativos do teatro contemporâneo, desejo de deslegitimação dos processos de aprendizagem por imitação. Não é essa a questão. Trata-se da exploração de novas formas e conteúdos artísticos (em uma acepção bastante larga de arte, é verdade) capazes de responder às questões contemporâneas. Dadas as formatações atuais de certos modelos teatrais baseados na imitação e na ficção tradicionais, é forçoso para muitos criadores desviar da trilha, transformando radicalmente aquilo que conhecemos como “aprendizagem por imitação”.

Ainda na introdução do livro, Schaeffer lembra que seria abusivo “identificar as artes de representação com os mecanismos miméticos que elas põem em funcionamento”.²⁶⁷ Uma parte do teatro contemporâneo tem não somente problematizado a ideia de *representação*, reivindicando e exercitando, como veremos no capítulo *Ficção e crise da personagem*, algo como uma (a)*apresentação* de conteúdos, mas também tem negado a dimensão mimética que supostamente estaria na base da prática teatral.

Então, ao não estabelecer relação causal entre artes da representação e mecanismos miméticos, Schaeffer, no que diz respeito ao teatro (uma arte da representação por excelência, segundo o cânone), acerta e erra ao mesmo tempo. Acerta, porque diversas formas

²⁶⁵ Cf. *ibidem*, pp. 119-120.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 120. [l'apprentissage mimétique, loin d'être un phénomène secondaire ou marginal, constitue en fait un des quatre types canoniques d'apprentissage, à côté de la transmission culturelle de savoir explicites, de l'apprentissage individuel par essai et erreur et du calcul rationnel].

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 13. [identifier les arts de représentation aux mécanismes mimétiques qu'ils mettent en œuvre].

contemporâneas de teatro recusam o modelo clássico (que vincula representação e mimese), mas erra quando supõe que o teatro (todo ele) ainda seja regrado pelas categorias de representação e mimese. Claro, os dois aspectos habitualmente andam juntos (representação e mimese). Fazer a distinção é, no entanto, uma forma pedagógica de analisar a concepção relativamente conservadora de Schaeffer em relação ao teatro. Na verdade, ele se refere unicamente ao teatro ocidental hegemônico, e neste sentido suas análises se aplicam.

Quando Alexandre Gefen afirma: “Uma constatação se impõe logicamente: seja qual for a orientação que se adote, a representação não é a coisa mesma”²⁶⁸, nós podemos, quanto ao teatro, concordar com ele. As formas teatrais que recusam a *representação* (usada aqui como sinônimo de mimese artística), seja pela supressão da personagem, da fábula clássica, enfim, pela supressão do “como se” (que vale para figurino, cenário, iluminação), estão automaticamente recusando o princípio mimético pelo fato de optarem pela “coisa mesma”. A mimese, como operação de mediação entre o real e o não-real, não estaria em funcionamento, mas apenas a competência ficcional humana adquirida no processo evolutivo da espécie.

A teoria teatral tradicional, no embate com a diversidade e a riqueza das formas artísticas contemporâneas, começou a mostrar suas deficiências. A ambição totalizadora, que busca integrar todas as experiências sob um único guarda-chuva conceitual, sofre com a abolição ou fragilização das fronteiras, com a evaporação do respeito subserviente aos clássicos, com a liberdade criativa que ignora conveniências, regras e protocolos da criação estética. Já antigas formas artísticas dificilmente se enquadravam nas molduras teóricas rígidas. *Les mamelles des Tirésias*, para dar um exemplo conhecido, ou os textos do dramaturgo gaúcho Qorpo Santo, anteciparam essa desorganização generalizada e produtiva dos códigos teatrais. Genette resume teoricamente este tipo de impasse:

²⁶⁸ Alexandre Gefen, *La mimésis*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 17. [un constat s'impose d'évidence : quelle que soit l'orientation que l'on adopte, la représentation n'est pas la chose même].

Ao lado, ou melhor, abaixo, dos grandes gêneros narrativos e dramáticos, existe uma poeira de pequenas formas, cuja inferioridade ou ausência de estatuto poético tem alguma relação com a exiguidade real de suas dimensões, e suposta de seu objeto, e muita relação com a exclusão secular lançada sobre tudo que não é “imitação de homens em ação”. A ode, a elegia, o soneto etc. não “imitam” nenhuma ação porque em princípio eles apenas enunciam, como um discurso ou uma prece, as ideias ou os sentimentos, reais ou fictícios, de seu autor. Existem então apenas duas maneiras concebíveis de promover sua dignidade poética: a primeira mantém, ampliando um pouco, o dogma clássico da *mimesis* e se esforça em mostrar que este tipo de enunciado é ainda ao seu modo uma “imitação”; a segunda consiste, mais radicalmente, em romper com o dogma e proclamar a mesma dignidade poética de uma expressão não representativa. Estes dois gestos nos parecem hoje em dia antitéticos e logicamente incompatíveis.²⁶⁹

Se formas tão antigas quanto a ode, a elegia ou o soneto são capazes de pôr em questão a construção teórica que se dispõe a explicar e ordenar as diferentes manifestações artísticas, não é difícil imaginar a confusão atual, em que as regras de fabricação artística, em todas as áreas, são sistematicamente questionadas. A segunda opção mencionada por Genette, “romper com o dogma e proclamar a mesma dignidade poética de uma expressão não representativa”, parece ser, de longe, a mais adequada. A expansão infinita da abrangência semântica de um conceito, mimese ou qualquer outro, aumenta em muito o risco de torná-lo inoperante, já que passa a explicar, ou tentar explicar, coisas demais e nenhuma delas com a precisão necessária. Genette usa os conceitos de *reforma* e *revolução* para indicar os dois caminhos básicos que podem ser tomados. Desde Rosa Luxemburgo nós sabemos (sabemos?)

²⁶⁹ Gérard Genette, “Introduction à l’architexte”, in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 32. [À côté, ou plutôt donc au-dessous des grands genres narratifs et dramatiques, c’est une poussière de petites formes, dont l’infériorité ou l’absence de statut poétique tient un peu à l’exigüité réelle de leurs dimensions et supposée de leur objet, et beaucoup à l’exclusive séculaire jetée sur tout ce qui n’est pas “imitation d’hommes agissants”. L’ode, l’élegie, le sonnet, etc. n’“imitent” aucune action puisqu’en principe ils ne font qu’énoncer, comme un discours ou une prière, les idées ou les sentiments, réels ou fictifs, de leur auteur. Il n’y a donc que deux façons concevables de les promouvoir à la dignité poétique : la première maintient, en l’élargissant quelque peu, le dogme classique de la *mimèsis* et s’efforce de montrer que ce type d’énoncés est encore à sa manière une “imitation” ; la seconde consiste, plus radicalement, à rompre avec le dogme et à proclamer l’égalité poétique d’une expression non représentative. Ces deux gestes nous semblent aujourd’hui antithétiques et logiquement incompatibles.].

que a alternativa da reforma dificilmente resulta em boa coisa. Não é de estranhar, portanto, que pesquisadores teatrais politicamente moderados, ou francamente conservadores, optem por análises e explicações realmente inovadoras, mas tão inovadoras que tudo muda para permanecer como está.

No campo da teoria literária, que domina amplamente o debate sobre a mimese e a ficção, uma solução histórica do problema (que remonta ao século 17) foi a de enquadrar todas as formas não miméticas na categoria de “poesia lírica”. Como esta opção é, pensando nos termos de Rosa Luxemburgo, reformista, os problemas não tardam a aparecer. Genette cita o caso de Francisco Cascales, que por volta de 1630 considerava que a forma lírica (ele se referia ao soneto) tinha como “fábula” (*mythos*) não uma ação, mas uma ideia. A teoria só se sustentava pela contorsão do aristotelismo – a *Poética* de Aristóteles era o dogma da época –, pois o pensamento, que na teoria de Aristóteles corresponde à *dianoia*, jamais poderia cumprir a função de fábula, uma vez que esta implica, sempre, em um conjunto de ações. E, segundo o cânone, pensamento não é, nem pode ser, ação.

Hoje o debate no campo literário está ultrapassado, mas ainda é fecundo para a discussão do teatro. A utilidade em recuperar este episódio de análise literária é demonstrar os estragos que o “dogma da imitação” provocaram na constituição de uma poética que tenta enquadrar experiências artísticas concretas. No que se refere ao teatro, é curioso que nas últimas décadas tenham surgido artistas reivindicando um “teatro do pensamento”²⁷⁰, portanto, não mimético. Pelo fato de não caber na moldura conceitual existente ele é frequentemente hostilizado pelo *establishment* teatral. A despeito de sua inegável importância histórica, a aceitação dogmática, irrefletida ou conservadora do aristotelismo, continua a produzir estragos consideráveis. A responsabilidade, obviamente, não é do filósofo grego, mas principalmente daqueles que não sabem senão rezar pelas cartilhas. Não deixa de ser

²⁷⁰ Cf. aqui mesmo "Do diálogo de surdos à pós-ficção", capítulo V.

curioso que a teoria dos homúnculos ou os tratados ptolomaicos tenham perdido o estatuto de ciência, embora mantenham sua importância em termos epistemológicos, enquanto o aristotelismo ainda forneça regra e compasso para certos geômetras do teatro contemporâneo.

Quanto ao trabalho do ator ou atriz, uma nova categoria poderia surgir, o *ator-embaixador* ou *atriz-embaixadora*. Eu explico utilizando uma citação de Schaeffer:

Entre os meios representacionais desenvolvidos pelos homens, existem de fato aqueles que repousam sobre relações miméticas, no sentido que eles funcionam explorando as relações entre o signo e aquilo que ele representa. Certas formas de encarnação pertencem a esta representação por imitação. É o caso da interpretação do ator, por exemplo, que imita aquele que, além disso, ele representa (mesmo se aquele que ele imita tem, ele mesmo, apenas uma existência ficcional). Em contrapartida, esse não é o caso do embaixador: ele encarna o país do qual é o representante sem que para tanto esta função de representação implique na mínima relação mimética.²⁷¹

Nós não estamos supondo que o novo ator ou atriz do teatro contemporâneo represente seu país (a única exceção que me ocorre é Ronald Reagan), mas que, se ainda fizer sentido falar em *representação*, certamente ela não mais se apoiaria nos procedimentos miméticos convencionais, como *desempenhar um papel*, *criar uma personagem* (estas expressões que parecem títulos de livros do Stanislavski). Este outro tipo de ator ou atriz incorpora, ressalvadas as diferenças e a liberdade metafórica do exemplo, as funções de representação do embaixador evocado por Schaeffer. É como se este ator ou atriz representasse uma ideia, um conceito, isentos de qualquer implicação referencial ou indicial, sem relação alguma com a “imitação de ações” preconizada, ou diagnosticada (vá lá) pela tradição aristotélica.

²⁷¹ Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 112. [Parmi les moyens représentationnels développés par les hommes, il en existe en effet qui reposent sur des relations mimétiques, au sens où ils fonctionnent en exploitant des relations de similarité entre le signe et ce qu'il représente. Certaines formes de l'incarnation relèvent de cette représentation par imitation. C'est le cas du jeu de l'acteur, par exemple, qui imite celui que par ailleurs il représente (même si celui qu'il imite n'a lui-même qu'une existence fictionnelle). En revanche, ce n'est pas le cas de l'ambassadeur : il incarne le pays dont il est le représentant sans que pour autant cette fonction de représentation implique la moindre relation mimétique.]

Eu gostaria de mencionar uma experiência que, pelo DNA mestiço, relevância social e inquietação estética, deveria ser acompanhada com atenção. É aquela que propõe o encontro entre teatro e cultura hip-hop. Neste tipo de trabalho existe uma figura híbrida, o ator-MC (mestre de cerimônia²⁷²), cujo papel não é a simples soma das funções do ator tradicional com as do MC. O ator-MC sugere, embora seja difícil prever o futuro desta prática artística, o aparecimento de uma nova categoria de atuante ou *performer* (narrador urbano, menestrel das quebradas, rapsodo das periferias...). No Brasil, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, companhia teatral paulistana, realiza há vários anos pesquisas e criações a partir desta realidade:

O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos tem como foco central de pesquisa de linguagem o diálogo entre a cultura hip-hop (com a contundência da auto-representação como recurso artístico) e seus elementos: a dança de rua/break; o dj/música; o mc/rapper, responsável e criador do improvisado que se traduz no rap (ritmo e poesia); o grafite e seus desdobramentos gráficos e plásticos; e o teatro épico e seus recursos: o caráter narrativo, estabelecido por uma dramaturgia que se configura depoimento do processo histórico; como instrumento de uma visão de mundo, e que portanto, coloca o ator-narrador em face de si mesmo como objeto de estudo; como homem mutável, em processo constante de transformação.²⁷³

Em material mais recente, o grupo considera que ator-MC é um “termo utilizado [...] para se referir ao ator que surgiu do casamento estético entre o teatro épico e a cultura hip hop”.²⁷⁴ Este “ator-narrador” ou “ator-MC”, ao fazer o trânsito entre “a verdade nua e crua do

²⁷² Além de “mestre de cerimônia”, no sentido de animador, ou comunicador, de festa hip hop e *rapper* (aquele que compõe e canta rap), MC também pode ser as iniciais de “microphone controller”. Outra definição, poética e combativa, é aquela dada pelo MC Zinho Trindade: “O MC é o mensageiro, é o guerreiro que anda dia a dia no terreiro. Mostrando a luta do gueto. É o militante, o guerrilheiro, o olheiro e o pistoleiro, do movimento, da cultura, da arte hip hop rua.” Disponível em <http://zinhotrindade.blogspot.com/2009/05/mc-mestre-de-cerimonias.html>, acesso em 22 jan. 2010).

²⁷³ Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, *Urgência nas ruas*, brochura do projeto “Teatro hip hop, interagindo com a cidade”, São Paulo, 2005, p. 11.

²⁷⁴ Idem, *Teatro Hip hop 5 x 4 particularidades coletivas*, brochura do evento, São Paulo, Sesc, 2008.

dia-a-dia e a obra de arte”²⁷⁵, cria um outro espaço e outras regras de atuação que não correspondem ao modelo clássico de personagem. A ideia de “auto-representação”, central na cultura hip hop, tem espaço importante nos eventos (peças, intervenções urbanas, festas, encontros) deste novo tipo de prática cênica. Ela é não apenas um princípio ético e político do trabalho, mas também tem tradução estética. Como se comporta este ator ou atriz que fala em seu próprio nome? Qual o lugar da ficção neste tipo de experiência teatral?

Nós não temos dúvida que esta figura híbrida, o ator/atriz-MC, ao reunir compromisso político e inovação formal, recusando quase automaticamente os princípios miméticos-ficcionais habituais, é um feliz, oportuno e necessário passo adiante das formulações épicas e dialéticas *clássicas* sobre a atuação.

Ao lado da pluralidade de experiências, das quais o ator-MC é apenas um dos exemplos, há outro aspecto que dificulta os planos de taxonomia teatral. Os termos disponíveis nas estantes dos pesquisadores são muito imprecisos diante da riqueza das subversões. Schaeffer destaca a importância da “clarificação nocional”. Mas a clarificação que ele propõe não só é muito vasta, ultrapassando largamente o que seria razoável para este trabalho (ele acertadamente não se limita às questões artísticas), como se estende pelo conjunto do texto, construindo uma rede de ideias no lugar de definições estritas e bem localizadas no corpo da obra. Ambas as características têm suas qualidades. A amplitude temática evita a ultraespecialização mencionada na introdução desta pesquisa, e a construção progressiva das explicações vai consolidando organicamente, e a partir de exemplos, um sentido para os termos (ficção, mimese, imitação, representação, ilusão). Nós imaginamos que algo semelhante possa acontecer neste trabalho, somente a articulação dos diferentes capítulos poderá esclarecer argumentos que isoladamente não são plenamente satisfatórios.

²⁷⁵ Idem, *Urgência nas ruas*, op. cit., p. 11.

Retomaremos mais adiante a discussão sobre *mimese*. Mas é preciso lembrar que ela não deve ser entendida como aptidão exclusivamente humana. E muito menos circunscrita ao mundo da arte. Claro, é possível iniciar a discussão sobre a *mimese* a partir da arte, limitando-se a ela. Mas esta abordagem seria forçosamente reducionista e, eu acrescentaria, *metafísica*, porque, entre outras exclusões, faria a abstração do processo evolutivo, das determinações biológicas e das configurações histórico-sociais envolvidas.

Muitas espécies animais desenvolveram capacidades miméticas, e muitas são capazes de colocar os mecanismos miméticos a serviço de atos de faz de conta (sério). Além disso, muitas espécies de mamíferos são capazes de desacoplar certas atividades motoras de suas funções primordiais e produzir simulacros lúdicos: basta observar gatinhos ou cachorrinhos disputando entre eles ou com seus pais.²⁷⁶

Esta evidência apontada por Schaeffer – que se refere, também, aos camaleões que dão título à este capítulo – não significa que os animais possam desenvolver comportamentos miméticos mais sofisticados, permitindo a eles alcançar o estágio das representações ficcionais humanas conscientes, mas apenas que a competência mimética é um atributo mais disseminado do que imaginamos. Esta competência e os comportamentos miméticos decorrentes estariam, então, na base da invenção da ficção (“faz de conta lúdico compartilhado”). Coisa diferente, no entanto, é dizer que a ficção *depende* destes comportamentos miméticos. Há apenas uma relação entre a competência mimética e a ficção. Nós podemos inventar pirâmides para servirem de túmulos, e séculos depois utilizá-las como museus. Nossas aptidões de base, como por exemplo o pensamento mágico que pretende preservar o espírito através da conservação do corpo, enrolado em gaze e depositado em

²⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 15. [Beaucoup d’espèces animales ont développé des capacités mimétiques, et beaucoup sont capables de mettre les mécanismes mimétiques au service d’actes de feintise (sérieux). Par ailleurs, beaucoup d’espèces de mammifères sont capables de découpler certaines activités motrices de leurs fonctions premières et d’en produire des simulacres ludiques : il suffit d’observer des chatons ou des chiots se bagarrant entre eux ou avec leurs parents.]

grandes edificações etc., pode ter contribuído para a construção das pirâmides. Mas hoje é possível não apenas utilizar as pirâmides com outras funções, como construir pirâmides *inspiradas* no pensamento mágico, mas não como resultado direto dele.²⁷⁷

O fenômeno da ficção é um dado antropológico maior e “a divisão entre o fictício e o factual é uma conquista humana, e isto no plano filogenético como ontogenético”.²⁷⁸ As redefinições relacionadas à ficção teatral, e artísticas em geral, não devem ser confundidas com um suposto, ou real, “desmoronamento (da ordem) simbólica”²⁷⁹, tampouco com a abolição da distância imaginária ou a supressão do corte semiótico que permite as operações de simbolização. A crítica da ficção não assina o atestado de óbito do *homo symbolicus* (formas e pregnância simbólicas de Cassirer, mito e religião de Eliade etc.). Nossa questão, em mais uma tentativa inglória de resumo, está antes relacionada à ação tranquilizadora, ideológica, apaziguadora de conflitos, formalmente conservadora, falsamente reveladora, mistificadora, idealizante, perigosamente sedutora, que pode assumir a ficção contemporânea. Além da sua inadequação parcial para traduzir e replicar ao mundo contemporâneo.

Em função das sutilezas semânticas já mencionadas, é preciso fazer outras precisões terminológicas. Segundo Schaeffer, a ficção releva do “semelhante” e não da “imitação” (quando esta última é concebida como reinstanciação ou exemplificação). Como a distinção não desfaz todas as confusões conceituais, Schaeffer elimina parte do problema afirmando que “a ficção resulta da interação de vários componentes mais ‘elementares’ tendo cada um sua dinâmica própria, pode se supor que ela encontra seu fundamento no modo como realiza a

²⁷⁷ A existência das pirâmides (egípcias, pré-colombianas etc.) é um tema complexo e a simplificação dos motivos que supostamente levaram às suas construções obedece unicamente ao objetivo de facilitar a comparação com o desenvolvimento da competência ficcional. Minhas desculpas aos estudiosos da área.

²⁷⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 16. [le partage entre le fictif et le factuel est une conquête humaine, et ce au plan phylogénétique aussi bien qu’ontogénétique].

²⁷⁹ Daniel Bougnoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 8. [effondrement (de l’ordre) symbolique].

integração destes componentes”.²⁸⁰ Daí advém não apenas uma certa sobreposição na utilização dos termos (imitação, simulação, ficcionalização, modelização), mas uma instabilidade conceitual que depende das escolhas teóricas e dos *parti pris* em questão. Se por um lado Schaeffer inclui no debate o darwinismo e a psicologia cognitiva, contribuição considerável levando em conta o ambiente universitário das ciências humanas, que monopolizou e limitou às suas fronteiras a discussão sobre a ficção, de outro lado, seu pragmatismo universalista tem grande dificuldade para historicizar os objetos de estudo e perceber as inúmeras implicações políticas e sociais envolvidas. O recurso a Kant e a Heidegger na última parte do livro são indicações claras disto.

Mesmo algo que deveria estar na base da discussão, como os limites entre ficção e não-ficção, não é consensual. Gérard Genette só consegue identificar uma única diferença relevante entre o discurso ficcional e o factual, que consistiria na existência, ou não, de “expressões subjetivizantes”.²⁸¹ Isto é, o discurso factual *normalmente* se abstém de “*toda* incursão na subjetividade das personagens, para transmitir somente seus fatos e gestos, vistos do exterior sem nenhum esforço de explicação”.²⁸² Antes de explorar esta conclusão, é preciso dizer que outras possíveis diferenças entre os dois regimes discursivos, ficcional e factual não são confirmadas por ele, seja em relação à ordem dos acontecimentos narrados²⁸³, à velocidade desta narração²⁸⁴, à sua frequência²⁸⁵ ou à voz (quem fala?).²⁸⁶ A argumentação

²⁸⁰ Ibidem, p. 136. [la fiction résulte de l’interaction de plusieurs composantes plus ‘élémentaires’ ayant chacune sa dynamique propre, on peut supposer qu’elle trouve son assise dans la façon dont elle réalise l’intégration de ces composantes].

²⁸¹ Gérard Genette, “Récit fictionnel, récit factuel”, in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 152. [tournures subjectivisantes].

²⁸² Ibidem. [*toute* incursion dans la subjectivité des personnages, pour ne rapporter que leurs faits et gestes, vus de l’extérieur sans aucun effort d’explication].

²⁸³ “Narrativa ficcional e narrativa factual não se distinguem massivamente nem pelo uso de anacronias nem pela maneira com a qual elas os sinalizam”. [Récit fictionnel et récit factuel ne se distinguent massivement ni par leur usage des anachronies ni par la manière dont ils les signalent”. Ibidem, p. 149.

²⁸⁴ “As acelerações, desacelerações, elipses ou interrupções que se observa, em doses muito variáveis, na narrativa de ficção são também encontradas na narrativa factual”. [Les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l’on observe, à dose très variables, dans le récit de fiction sont également le lot du récit factuel”. Ibidem.

²⁸⁵ “A relação entre singulativo e iterativo, muito variável segundo as narrativas de ficção, não apresenta então, *a priori*, nenhuma diferença marcante quando se passa do tipo ficcional para o outro”. [La relation entre singulatif

de Genette *não* se refere ao discurso dramático, que para ele faz parte de uma categoria discursiva *não-narrativa*, portanto, as aplicações das suas proposições ao universo teatral são responsabilidade nossa.

Conclui-se que a identificação do regime ficcional se dá, segundo esta análise, pela “incurção na subjetividade das personagens”. Ora, uma característica importante de parte do teatro contemporâneo, e mesmo do teatro moderno (incluindo Brecht), é o questionamento sistemático dos procedimentos teatrais, dramatúrgicos e cênicos, baseados na subjetividade.²⁸⁷ Logo, a linha divisória entre *ficcional* e *não-ficcional* fica ainda mais nebulosa. Dito de outra forma, as características que permitiriam identificar se uma experiência artística teatral cabe na definição geral de ficção, ou se, ao contrário, ela não cabe nesse enquadramento, não estão definidas *a priori*. Elas não são intrínsecas às obras, mas podem ser identificadas a partir da *relação* entre a obra, ou o processo, seu contexto e seu público. A legitimidade das características definidoras está na articulação entre obra, produtor da obra, público e mundo. Daí a utilidade não apenas dos estudos de recepção, mas dos diferentes modelos analíticos propostos por aqueles que estudam as “teorias de recepção” (já que os próprios estudos de recepção são *recebidos* de acordo com variáveis que precisam ser, elas também, analisadas).

et itératif, très variable selon les récits de fiction, ne présente donc, *a priori*, aucune différence marquante lorsqu'on passe du type fictionnel à l'autre”]. Ibidem, p.150.

²⁸⁶ “A distinção de ‘pessoa’, isto é, a oposição entre narrativas heterodiegética [o narrador está dissociado da personagem] e homodiegética [o narrador e a personagem são idênticos] faz parte tanto da narrativa factual (História/Memórias) quanto da narrativa ficcional”. [La distinction de ‘personne’, c’est-à-dire l’opposition entre récits hétérodiégétique et homodiégétique partage aussi bien le récit factuel (Histoire/Mémoires) que le récit fictionnel”]. Ibidem, p. 154. Nós não incluímos o debate, proposto por Genette, em torno do *autor*, que forma uma tríade com o *narrador* e a *personagem*, mas este fato não altera substancialmente a análise.

²⁸⁷ Para citar apenas um caso paradigmático: “Eu não falo nunca de interpretação. Meu trabalho é formal. Eu dou indicações formais. ‘Mais rápido, mais lento, mais alto, mais baixo, vá para a esquerda, chegue lá, vire, olhe para trás, peso do corpo na frente, sinta o espaço atrás da cabeça, ele é mais potente do que aquele que se estende diante de – levante os olhos 45°, à 30°’ – todas indicações formais. Em 35 ou 38 anos de trabalho, eu não disse uma única vez a um ator o que ele deveria pensar em termos de texto, de sentimento, de emoção. É o meio para mim de explorar, de pesquisar, de ter outras ideias”. [Je ne parle jamais d’interprétation. Mon travail est formel. Je donne des indications formelles. ‘Plus vite, plus lentement, plus fort, plus doucement, allez vers la gauche, arrivé là, tournez, regardez derrière vous, poids du corps en avant, sentez l’espace derrière la tête, il est plus puissant que celui qui s’étend devant vous – levez les yeux à 45°, à 30°’ – autant d’indications formelles. En 35 ou 38 ans de travail, je n’ai pas une seule fois dit à un comédien ce qu’il devait penser en termes de texte, de sentiment, d’émotion. C’est le moyen pour moi d’explorer, de chercher, d’avoir d’autres idées.”]. Robert Wilson, dossiê do espetáculo *Quartett*, Paris, Odéon Théâtre de l’Europe, 2006, p. 45.

3. Mimese. Deus, o carpinteiro e o poeta

Se não é necessário discorrer em detalhes sobre a crítica platônica da mimese, em especial aquela formulada no livro X da *República*, ou mencionar a mimese positiva aristotélica, é importante fazer algumas considerações gerais para a sequência do debate. Paul Ricoeur propõe uma definição de mimese que serve como ponto de partida. Ao utilizar o termo mimese, diz ele, “não se deve compreender por este termo qualquer duplicação de presença, como se poderia ainda esperar da mimese platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção”.²⁸⁸ A observação é justa ao recusar o platonismo, mas ao introduzir o conceito de *ficção* supõe uma causalidade que não nos parece obrigatória.

Para evitar os intermináveis debates em torno do conceito de mimese, é necessário não confundir *mimese* com *imitação*, evitando assim a interpretação, ainda muito comum, que põe um traço de igualdade entre *mimese* e *cópia*. No entanto, a tentativa, digamos assim, de salvamento da mimese, ao arrastá-la para o campo da produção, da apresentação, da representação (sem a necessidade da referencialidade), ou ainda da imitação criativa (que corresponde à mimese II, ou “*mimesis*-invenção”, na terminologia de Ricoeur), não é tão simples ou evidente, porque ao separar radicalmente mimese de *reprodução*, algo da especificidade do termo se perde, a tal ponto que se poderia usar outro em seu lugar.²⁸⁹ Ou seja, se existe uma palavra, *mimese*, além de um conceito e de um fenômeno a ela relacionados, é porque algo lhe é inerente. À mimese prende-se, necessariamente, algo característico, particular. Esta particularidade, esta identidade, que faz a noção ser *algo* e não *qualquer coisa* ou *outra coisa*, é justamente um dos objetos da controvérsia. Mas é importante

²⁸⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. 1. Paris, Seuil, 1983, p. 93. [il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l’attendre de la *mimèsis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l’espace de fiction].

²⁸⁹ A questão é bastante complexa, não se trata de tomar posição a favor da hermenêutica de Ricoeur e contra a abordagem semiótica, mas de pensar a mimese teatral, cujas raízes no ocidente remontam à Aristóteles, a partir de uma teoria que leve em conta as experiências cênicas mais recentes no contexto das transformações e dos debates sociais gerais.

lembrar que perder a ideia de *diferencial* equivaleria a não garantir à mimese uma identidade enquanto conceito operacional.

Já se disse que as palavras são seres frágeis e que sob tortura são capazes de confessar qualquer coisa. Para não torturá-las impunemente é preciso construir algumas balizas conceituais. Mireille Losco e Catherine Naugrette consideram que “o que designa a crise da *mimesis* contemporânea seria muito mais um questionamento da imitação no sentido platônico do termo que da representação no sentido aristotélico”²⁹⁰, uma vez que o conceito grego teria sofrido uma mutação de Platão a Aristóteles, e que neste último a definição mais correta de *mimesis* seria “tornar presente”, e não aquela comumente aceita de “imitação”. Esta precisão não impede Losco e Naugrette de afirmarem que “o problema da representação em arte se origina no século 20 com a crise da *mimesis*, ou seja, coloca-se em questão a relação mimética da obra artística com o real”²⁹¹. Reportando-se à poética aristotélica durante mais de vinte séculos, a arte dramática se definiu “como uma prática comandada por esta categoria”. No entanto, passado o ápice do realismo e das dramaturgias naturalistas, “as estéticas do século 20 rejeitam a ideia de uma relação mimética com o mundo”.²⁹² “Relação mimética” entendida aqui em ambos os sentidos, a partir da matriz platônica ou da aristotélica.

Esta crise, sem precedentes do ponto de vista histórico, redefine as bases sobre as quais se construiu a maior parte do teatro ocidental. Mesmo que a refutação radical da identificação, da *catharsis* e de procedimentos miméticos conteste principalmente as interpretações clássicas e neoclássicas (hegelianas) da poética de Aristóteles, poupando as interpretações recentes, entre as quais destaca-se a de Ricoeur (que não vincula a *catharsis* diretamente à psicologia do espectador), é inegável o movimento de ruptura. O regime da representação é questionado pela raiz.

²⁹⁰ Mireille Losco e Catherine Naugrette, *Mimèsis (crise de la)*, in Jean-Pierre Sarrazac (org.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 122.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 118.

²⁹² *Ibidem*.

Falta consenso ao debate e os mal-entendidos conceituais se multiplicam. No entanto, é evidente que “a crise da *mimesis* [...] engendra no seio das dramaturgias contemporâneas [e das encenações, eu acrescento] uma pesquisa ao mesmo tempo rica e produtiva de novas relações com o real”.²⁹³

Um dos desafios é justamente o de identificar e analisar estas “novas relações com o real”. Em outros termos, procuramos respostas para as seguintes questões: De que forma o teatro dá conta do mundo atual? Quais são os instrumentos (textuais, cênicos, organizativos) que o teatro contemporâneo mobiliza para continuar a (se) produzir? Sempre é possível, como tenta Jacques Rancière – desviando a argumentação pelo romance realista –, questionar a negatividade crítica de escolhas contemporâneas, imaginando que um suposto primado do visível (que ele não analisa em profundidade, mas que imaginamos se oponha ao inteligível platônico) “destitui a ação de seus poderes de inteligibilidade”. O que ele chama de “revogação das mediações” em favor da “identidade imediata entre a decisão absoluta do pensamento e a pura factualidade”²⁹⁴, é apenas uma das possibilidades no horizonte da arte contemporânea. Falta compreender, politicamente (é claro), a força subversiva das *rupturas*, incluindo a ruptura do paradigma representacional. Mas esta compreensão exige posturas e compromissos que os novos tempos, mais pragmáticos, tornam difíceis de serem assumidos. Não são com exemplos espirituosos (ou quase) sobre ursos e palhaços²⁹⁵ que Rancière vai desfazer a impressão de que o que está mesmo em jogo é a confortável manutenção de uma ordem estética e política que sabiamente muda no detalhe para que o principal permaneça. A expressão não é inédita, mas cabe à perfeição neste caso. Na França, onde vive Rancière, fala-se em *esquerda democrática*. A expressão é duplamente suspeita. Primeiro, porque supõe que ser de esquerda (ponto, sem adjetivo) não incluiria a dimensão democrática. Em segundo

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Jacques Rancière, “S’il y a de l’irreprésentable”, in Jean-Luc Nancy (dir.), *L’art et la mémoire des camps*, Paris, Seuil, 2001, pp. 90-91. [destitue l’action de ses pouvoirs d’intelligibilité] [révocation des médiations] [identité immédiate entre la décision absolue de la pensée et la pure factualité].

²⁹⁵ Cf. ibidem, p. 91.

lugar, a expressão sugere que fazer parte da esquerda *democrática* implica em renunciar a certos valores caros à esquerda *não democrática*, e por isso intoleráveis (por quem?).

Rancière, representante da esquerda *democrática*, defende a manutenção da separação entre a razão dos fatos e a razão das ficções. Ora, quando Guy Debord faz sua “crítica da separação”, não é disto que ele está falando. É a degradação, a usura, a manipulação espetacular e mercantil da arte (Debord não fala especificamente de arte, nós é que o fazemos aqui) que produzem a separação. Portanto, recupera-se a racionalidade fazendo a crítica da separação, ou seja, denunciando o afastamento entre agir e não-agir, entre ativação crítica e passividade. Debord não prega qualquer indiferenciação idiotizante e amorfa entre o pensamento e o mundo. A impressão é que Rancière enxerga um primarismo fenomenológico onde há apenas recusa deliberada da mistificação e da falsificação. Ambas são construídas com a preciosa ajuda dos mecanismos mimético-ficcionais colocados tradicionalmente à disposição de artistas e produtores culturais. Mas colocados por quem? O conteúdo explosivo e revolucionário de Debord não cabe na moldura institucional de parte da *intelligentsia* atual. Talvez por isso apareçam de tempos em tempos livros e panfletos dedicados à destruição do seu pensamento e da sua influência. De onde vêm estas obras? Quem as escreve? Debord, para desespero de alguns, ainda é um obus carregado.

Uma nova forma de lidar com a mimese e a ficção não implica em “deixar o evento no suspense das causas”²⁹⁶, desamparando o pensamento em favor do choque bruto do real. É justamente o contrário, basta lembrar do teatro documentário de Peter Weiss. Busca-se novas formas de lidar com o real não porque o real é irrepresentável, porque ultrapassa os limites do concebível e daquilo que a arte pode reelaborar. Nada disso. As novas formas mostram que o real pode sempre ser objeto da arte; por mais incomensurável e impalpável que pareçam os temas, a realidade pode ser tratada pela arte. Quando Rancière afirma que “o acontecimento

²⁹⁶ Ibidem, p. 96. [laisser l'événement dans le suspens des causes].

não impõe nem proíbe por ele mesmo nenhum meio de arte. E [que] ele não impõe nenhum dever da arte de representar ou de não representar de tal ou tal maneira”²⁹⁷, nós estamos plenamente de acordo. Trata-se sempre de opções, estéticas e políticas. Não há nada que seja irrepresentável ou representável unicamente a partir de uma “linguagem própria à sua excepcionalidade”.²⁹⁸ O erro a evitar é confundir arte antirepresentativa com arte do irrepresentável, a antirepresentação em arte pode ser o modo de dizer o que aparece, ou parece, indizível e irrepresentável.

Em *Mimesis - Cultura-arte-sociedade*, os ensaístas alemães Gunter Gebauer e Christoph Wulf perseguem, para além de uma reabilitação do conceito de mimese, um enquadramento conceitual capaz de identificar o que há de histórico no modo como são estabelecidas, socialmente, as relações com este conceito plural. Daí a ideia de “mimese social”, proposição que dá dimensão antropológica e política ao termo. É, portanto, indispensável, seguindo as ideias do filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, evitar atitudes fundamentalistas, sejam elas subjetivistas ou sociologistas. “Os que reduzem o artístico ao ideológico perdem de vista sua dimensão essencial, criadora; os que veem nele apenas uma forma de reflexo da realidade esquecem mais ainda este plano fundamental, isto é, esquecem que o produto artístico é uma nova realidade que testemunha, antes de mais nada, a presença do homem como ser criador”.²⁹⁹ Hegelianismos tardios (naquilo que eles preservam de idealismo e metafísica) e jdanovismos são como doença mal curada (ou vírus mutante), por isso é útil manter uma boa distância de toda estética idealista e determinista. Para que não se precise voltar ao assunto: “Se o homem só pode se realizar saindo de si mesmo, projetando-se fora, isto é, objetivando-se, a arte cumpre uma alta função no processo de humanização do próprio homem. Mas isto quer dizer, por sua vez, que a objetivação tem que dar-se, primeiro, em toda sua positividade,

²⁹⁷ Ibidem, p 97. [l'événement n'impose ni n'interdit par lui-même aucun moyen d'art. Et il n'impose aucun devoir de l'art de représenter ou de ne pas représenter de telle ou telle manière].

²⁹⁸ Ibidem, p. 102. [langage propre à leur exceptionnalité].

²⁹⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, *As ideias estéticas de Marx*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968, p. 49.

e, segundo, sobre uma base real, concreta, histórico-social”.³⁰⁰ Portanto, o *deus* que aparece no subtítulo deste capítulo não é apenas aquele de Platão, citado no livro X da *República*, mas também o deus de Hegel, esta criatura misteriosa, criticada por Marx nos *Manuscritos econômico-filosóficos*: “O sujeito que se sabe como autoconsciência absoluta, portanto, é *Deus*, o *Deus absoluto*, a *Ideia que se sabe e que se confirma*. O homem real e a natureza real convertem-se em meros predicados, em símbolos deste homem oculto e desta natureza irreal”.³⁰¹

Outra definição, inspirada na leitura de Gebauer e Wulf, vê a mimese como “um mecanismo de interpretação que isola um objeto ou um acontecimento do seu contexto habitual e produz uma perspectiva de recepção que difere daquela na qual o mundo de referência era percebido. A nova interpretação é uma nova percepção e uma nova maneira de ver”.³⁰² Esta teoria, que se inspira da ideia dos “dois mundos” de Nelson Goodman, introduz, necessariamente, a dimensão ficcional, e mantém relação direta com o “corte” sobre o qual fala Ricoeur. Isto é, a mimese implica em construção de um outro mundo, um mundo *segundo*, embora produza esta “perspectiva de recepção” *a partir* de um acontecimento real. De alguma forma, também nesta definição está presente a ideia de *atualização* de uma parte (ou de um aspecto) do mundo existente anterior.

O que estamos dizendo é que existe um fenômeno, a mimese, que se relaciona com a ficção. Se a primeira não se limita à segunda (existe mimese não ficcional, a fotografia científica é um dos muitos exemplos), esta última costuma estar relacionada à presença de recursos miméticos, ou da competência mimética. Embora possamos identificar, a partir de exemplos da prática teatral contemporânea, situações ficcionais (em função do dispositivo) não miméticas.

³⁰⁰ Ibidem, p. 56.

³⁰¹ Karl Marx, “Manuscritos econômicos-filosóficos”, in *Escritos económicos varios*, trad. W. Roces, México, Grijalbo, 1962, p. 121.

³⁰² Jean-Paul Fischer e Jean-Baptiste Perret, *La mimesis sociale : L’approche historique de Gunter Gebauer et Christoph Wulf*. Revista Hermès, n° 22, 1998. Paris, Celsa, Université Paris IV-Sorbonne, p. 65.

A mimese, ainda que ligada à ideia de produção, e não apenas de *reprodução* – daí a opção, em várias traduções contemporâneas, pela palavra *representação*, e não *imitação*, que ajuda, mas não resolve o problema –, estabelece uma relação dupla: de um lado, entre algo que não é a vida (no sentido de *referir-se* a ela) e a própria vida; por outro lado, entre esta produção particular (mimética) e um ou mais espectadores. Esta relação dupla é indutora potencial de ficção. A ficção seria, então, o elemento catalizador que soldaria duas formas de relacionamento com o mundo (o sensorial e o simbólico). Seja no sentido platônico (ligado à ideia de cópia, de elaboração de um *símile*), ou no sentido aristotélico (de criação de um *modelo de realidade*), a mimese permitiria a instauração do regime ficcional. Embora este possa forjar outras formas de funcionamento, excluindo a mimese tal como a entendemos habitualmente, mesmo levando em conta a pluralidade semântica do termo.

Segundo Schaeffer, “na maioria dos casos a ficção não imita a realidade, mas os nossos modos de representação da realidade”.³⁰³ Portanto, não se trata de “homologia” entre a coisa real e o produto da ficção. Conclusão compatível com sua definição da ficção como “faz de conta lúdico compartilhado”. A ficção seria antes uma “possibilidade de mundo”, baseada no mundo pré-existente. Mas a frase peca por uma certa tautologia, porque nada pode ser criado que não tenha relação com o já existente. Mesmo o *novo* só pode ser novo se comparado com o anterior, já existente, e por isso mesmo, *velho*. Isto é, a criação do novo é uma condição possível dada pelo mundo existente. Seja como for, é importante destacar que o binômio “mimese/ficção”, como quase todas os casais, tem uma vida em comum cheia de atribulações. E que a separação pode ser uma boa alternativa.

Que os movimentos de ruptura com o *cânone mimético* (sempre lembrando da pluralidade semântica do conceito) tenham tomado forma com as vanguardas históricas do início do século 20 e se radicalizado nas décadas seguintes, não resta dúvida. Agora são as

³⁰³ Jean-Marie Schaeffer, “De l’imagination à la fiction”. Revista eletrônica *Vox Poetica*, 10/12/2002. Disponível em <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>, acesso em 05 set. 2008.

experiências das últimas três décadas que precisam ser investigadas. No capítulo “Ficção e crise da personagem” são analisadas algumas dessas possibilidades exercitadas pela encenação e pela dramaturgia contemporâneas.

É em função desta crise teatral dupla, da *mimese* e da *ficção*, que a crítica de teatro Barbara Engelhardt identifica no teatro alemão contemporâneo um desejo imenso de “autenticidade”. “Os diretores estão em busca daquilo que poderia ser uma ‘credibilidade’ no teatro [...] O teatro não quer mais fazer o jogo do teatro, por isso ele teatraliza o ato mesmo de interpretar”. No artigo – que tem um título revelador: *O teatro alemão contra a ilusão* –, Engelhardt avalia que o ator desse tipo de teatro “trabalha de maneira permanente contra a ilusão de uma possível reconstrução da realidade pelo teatro. No lugar disso ele expõe a teatralidade da realidade, ou ao menos, daquilo que pode ser percebido como o ‘mundo’”.³⁰⁴ É assim que se impõem o gosto do fragmento e da citação, a ironia, o artificialismo, a criação de um espaço-tempo antirealista, a utilização de novas tecnologias, o recurso a colagens de materiais extra-teatrais, a criação de partituras coreográficas, revelando *fazedores* de teatro que recusam as formas oriundas da matriz dramática.

No artigo citado a análise é aplicada à encenadores como Frank Castorf e Christoph Martaler. Seria mais justo, entretanto, aplicá-la às experiências de Christoph Schlingensief e René Pollesch. Schlingensief, por exemplo, foi à praça pública reproduzindo de forma irônica o modelo dos *shows de realidade* (cujas versões brasileiras mais conhecidas são o *Big brother*, veiculado pela Rede Globo e *Casa dos artistas*, veiculado pelo SBT). Mas no lugar de aspirantes a celebridades instantâneas e figuras mais ou menos excêntricas do *show business* decadente, Schlingensief recrutou doze imigrantes que haviam solicitado asilo na Áustria. Vigiados ininterruptamente por câmeras que transmitiam as imagens ao vivo pela

³⁰⁴ Barbara Engelhardt, “Le théâtre allemand contre l’illusion”. Revista *Mouvement.net*, n° 29 julho/agosto de 2004. Disponível em www.mouvement.net/site.php?rub=30&id=50c76e4a32d25fae&fiche_alias=mouvement). Acesso em 28 maio 2009.

internet, os participantes foram objeto de voto popular. Os menos populares eram “expulsos” da casa – na verdade, contêineres instalados em uma praça central de Viena –, e ganhavam o *direito* de voltar para seus países de origem. Esta dupla expulsão (da casa/contêiner e do país) não deixava dúvida sobre o caráter da denúncia feita por Schlingensief, também ela dupla, da hipocrisia midiática e da barbárie social encobertas por discursos securitários sobre “proteção de fronteiras”, “prioridade nacional”, “defesa da identidade europeia”, ou outros. O vencedor, além de um prêmio em dinheiro, ganhava a possibilidade de permanecer na Áustria, mas apenas no caso em que alguma boa alma desta Setsuan às margens do Danúbio se oferecesse para um providencial casamento. A lua-de-mel, também incluída no prêmio, seria no país de origem do ganhador!

A oportunidade do trabalho de Schlingensief não deve passar despercebida. *Bitte liebt Österreich* (“Por favor, amem a Áustria”), foi realizado a partir de uma encomenda do Wiener Festwochen na edição de 2000, auge do debate político envolvendo o político de extrema-direita Jörg Haider, cujo partido integrou a coalisão que governou o país neste mesmo ano. Ao contrário de promover o “esfacelamento do sujeito” e a “falência pós-moderna da fábula”, ou reivindicar impasses insolúveis e catalisar aporias, a provocação cênica de Schlingensief é uma tentativa consequente de encontrar formas mais eficientes para debater as grandes questões sociais.

É significativo que a jornalista e crítica teatral Marion Löhndorf considere o teatro de Schlingensief “uma expedição contra a forma e a ficção”. Seu trabalho seria a subversão de uma fórmula bem conhecida: “A vida imita a mídia”.³⁰⁵ Ele estaria fazendo uma espécie de *imitação da ficção*. Curiosa fórmula, típica da nossa época. Mesmo nos trabalhos menos radicais de Schlingensief, há uma desestabilização do modelo teatral. Andreas Kothe comenta

³⁰⁵ Marion Löhndorf, “Christoph Schlingensief, Lieblingsziel Totalirritation”. *Kunstforum*, vol. 142, outubro de 1998, pp. 94-101.

que o diretor alemão “modifica todas as noites vários elementos de suas produções”³⁰⁶ (ele se refere a *Wahlkampfzirkus 98*, produção berlinense de 1998, e *Hamlet*, apresentado em Zurique no ano seguinte):

Para ele a qualidade da representação não se manifesta no perfeito desenvolvimento psicológico de um papel (como em Stanislavski), nem na simples demonstração comentada de modos de comportamento criticáveis (como em Brecht), nem no exagero grotesco ou numa corporalidade demonstrada abertamente (como em Meierhold), mas na alternância destes componentes e de outros ainda, e na tensão de uma tal alternância.³⁰⁷

O teatro inventa formas e propõe temas à medida das suas exigências de diálogo com o mundo, incluindo aquelas (formas) e aqueles (temas) que ampliam, ou reconfiguram, os limites do próprio teatro. Este tipo de experiência teatral recusa, entre outras leis (já que existe uma espécie de *constituição* tácita do teatro), aquela que rege a mimese e o regime ficcional.

Estas reflexões, válidas para práticas teatrais muito variadas, revelam desconfianças com a *representação* habitualmente produzida pelo teatro ocidental, e descrença com o regime ficcional que se filia a esta representação. A exigência de “autenticidade” e “credibilidade” mostra que a mimese, mesmo quando não identificada integralmente com a cópia de uma realidade pré-existente, é posta em questão. Este é um fenômeno evidente da nossa época, mesmo que circunscrito ao terreno *minoritário* (no sentido literal da palavra,

³⁰⁶ Andreas Kothe, “Les spectateurs dans le système théâtral de la Suisse”. *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain* (orgs. Th. Hunkeler C. Fournier e A. Lüthi), Genebra: MetisPresses, 2008, p. 94. [modifie tous les soirs plusieurs éléments de ses productions]

³⁰⁷ Ibidem. [Pour lui la qualité de la représentation ne se manifeste pas dans le parfait développement psychologique d’un rôle (comme chez Stanislavski), ni dans la simple démonstration commentée de modes de comportement critiquables (comme chez Brecht), ni dans une exagération grotesque ou dans une corporalité étalée au grand jour (comme chez Meyerhold), mais dans l’alternance de ces composances et d’autres encore, et dans la tension d’une telle alternance.].

mas também naquele utilizado por Deleuze e Guattari para se referir à literatura de Kafka³⁰⁸) do teatro não hegemônico.

Podemos produzir, à maneira de Brecht nas famosas notas sobre Mahagonny, um quadro comparativo entre o “teatro dramático” e aquele que, na ausência de outro termo, é chamado de “pós-dramático”. Este quadro, que aproveita as contribuições de Hans-Thies Lehmann, não deve induzir juízos de valores precipitados, mas apenas contribuir para o debate estético e político a respeito do teatro atual:

Teatro dramático	Teatro pós-dramático
ficção da história	realidade da cena
colisão dramática	situação
personagem	figura
fábula	irrupção do real
intriga	evento
intepretação	exposição
representação	(a)presentação
experiência transmitida	experiência compartilhada
significação	manifestação
resultado	processo
síntese de espaço	espaços justapostos
contiguidade	fragmentação
continuidade	descontinuidade
causalidade	simultaneidade

³⁰⁸ Este teatro seria, de alguma forma, desterritorializado, político e coletivo. Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 2005, especialmente pp. 29-50.

lógica sintática	lógica paratáctica
convergência de conflitos	diversidade de vozes
realidade una	realidades heterogêneas

É preciso lembrar, como fez Brecht, que o quadro acima não indica oposições rígidas, mas “deslocamentos do centro gravidade”³⁰⁹ de um tipo de teatro para outro. Com ressalva, ou sem ela, faz sentido aproximar a *crise da mimese* da *crise da ficção*. Ambas, mimese e ficção, seriam *armas* ineficientes do *arsenal* teatral dramático, e parcialmente do teatro épico, para responder aos *ataques* do mundo. As metáforas bélicas não são simpáticas, mas deixam claro que há uma disputa entre velhas e novas práticas. Situação, aliás, que não é exatamente nova, basta pensar no confronto entre Treplev e Arkadina, na *Gaivota* de Tchekhov. Mãe (uma *prima donna* decadente) e filho (um aspirante a artista) duelam simbolicamente pelo significado e pelos rumos do teatro.

O quadro mostrado acima organiza didaticamente esta complexa discussão, mas também se presta a confusões. Como a situação do teatro contemporâneo é dinâmica e muito diversa, seria absurdo imaginar uma partilha mecânica das características mencionadas. Quase todas as combinações são possíveis, incluindo contradições internas. Isto é, incoerências detectadas dentro de uma mesma obra. São casos em que um mesmo trabalho cênico adota, parcialmente, características conflitantes entre si. Sempre se pode argumentar que esta convivência de opostos já é uma característica *pós-moderna* ou *pós-dramática*; uma crítica respeitável, desde que não seja usada como arma para desqualificar qualquer tentativa de inovação.

³⁰⁹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, v 2, Paris, Arche, 1967, pp. 328-329.

É preciso retornar, rapidamente, a Aristóteles, mas sem recuar às origens do tempo na busca da exegese definitiva³¹⁰:

Por mais banal que possa parecer à primeira vista, por volta do tempo de Aristóteles o verbo $\mu\lambda\mu\epsilon\omicron\mu\alpha\lambda$ significa ‘fazer a mesma coisa que’. E digo ‘fazer’ num sentido muito amplo, sem distinguir, por exemplo, entre ‘produzir’ e ‘agir’, sem excluir tampouco ‘ser’ e ‘ter’ [...] Todavia, existem, por assim dizer, três modos de fazer a mesma coisa: ‘parecer fazer o mesmo’, ‘tentar fazer o mesmo’ e ‘fazer (efetivamente) o mesmo’. Simulação, emulação e identidade definem o campo semântico da família $\mu\lambda\mu\epsilon\omicron\mu\alpha\lambda$.³¹¹

A partir destas precisões e levando em conta as possibilidades miméticas citadas, fica evidente a ideia de *referência ao real*. Ora, uma parte do teatro contemporâneo (encenação e dramaturgia confundidas) tem buscado a *presença*, ou uma *resposta* ao real, ou ainda, um *equivalente* do real, excluindo deliberadamente qualquer simulação ou emulação. Quanto à identidade, “fazer (efetivamente) o mesmo” não é *tipicamente* teatral (um ator jamais poderia *ser* Hamlet). A propósito dos poemas de Francis Ponge, Christian Prigent destaca a recusa da *representação* em favor da *presença*: “O desafio não é de figurar o mundo, mas de responder à sua presença real por uma igual presença verbal, uma densidade equivalente, ao mesmo tempo polissêmica e in-significante”.³¹² É por isso que a “identidade”, relativizada por Veloso como sendo um “caso-limite”³¹³, já que quem faz a mesma coisa não imita, mas torna-se o/um outro – portanto, estaríamos na ordem do idêntico, não do imitado –, é o exemplo mais produtivo para a análise do teatro atual, em que formas teatrais contemporâneas ocupam-se,

³¹⁰ Segundo Adorno, o ensaio “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer”. Theodor Adorno, “O ensaio como forma”, in *Notas de literatura I*, op. cit., p. 17.

³¹¹ Cláudio William Veloso, *Aristóteles mimético*. São Paulo, Fapesp e Discurso Editorial, 2004, pp. 173-174.

³¹² Christian Prigent, apud Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*. Paris, Dunod, 1993, p. 4. [L’enjeu n’est pas de figurer le monde mais de répondre à sa présence réelle par une égale présence verbale, une densité équivalente ; à la fois polysémique et in-signifiante.]

³¹³ Cláudio William Veloso, op. cit., p. 174.

justamente, com a “mostração” do real, colocando-a no centro das suas opções estéticas e políticas. O que significa dizer: um/o real *está em cena*, e não mais que algo (da realidade) *está sendo encenado*. Denis Guénoun discute esta ideia na peça-ensaio *Lettre au directeur du théâtre*:

mostrar puramente as coisas não pertence ao teatro, exatamente. Seria antes uma arte, dita, plástica, uma arte de exposição.
Esta pedra, (mesmo iluminada, ajudada pela música),
seria justo dizer que eu a exponho.
Isto é um pouco de teatro, nativo, elementar,
mas seria falso pretender que todo o teatro se apresenta, já,
nessa mostração da pedra.³¹⁴

Sim e não. Se é verdade que muito do teatro existente não se contenta em mostrar o que existe, e ambiciona mostrar “o que não existe” (Próspero, Ariel, Oberon, exemplifica Guénoun), é verdade também que *um novo tipo de teatro* reivindica fortemente esta possibilidade “mostrativa”, e não “demonstrativa”, do teatro. E não caberia dúvida sobre o pertencimento dessas experiências ao campo do teatro, porque formular a questão em termos de exclusão, definindo o que está dentro e o que está fora do âmbito do teatro, implicaria em estabelecer de antemão aquilo que, justamente, está colocado como objeto de redefinição constante, ou seja, as características definidoras do teatro.

Não existe “tábua de salvação para escapar do naufrágio de uma noção de teatro submetida à vendavais”³¹⁵, diz Sílvia Fernandes ao discutir a noção de *work in progress*. A mesma observação vale para o tema que nos ocupa. Não existe tábua de salvação para

³¹⁴ Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*. Le Revest-les-Eaux: Les Cahiers de l'Égaré, 1996, p. 15. [montrer purement les choses n'appartient pas au théâtre, exactement. C'est plutôt un art réputé plastique, un art d'exposition. Cette pierre, (même éclairée, soutenue de musique), il serait juste de dire que je l'expose. Cela fait bien un peu de théâtre, natif, élémentaire, mais il serait faux de prétendre que tout théâtre se tient, déjà, dans cette monstration du caillou.]

³¹⁵ Sílvia Fernandes, in Renato Cohen, *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 1998, p. XVIII.

resgatar a noção de mimese, a não ser que se trate de um projeto conservador, que muda no detalhe para que o principal permaneça. A cena contemporânea não precisa de “tábuas de salvação”, talvez de vendavais... já que é preciso se livrar das tentações essencialistas e culturalistas e dos fatalismos teleológicos.³¹⁶

Ainda hoje parece faltar ao teatro disposição para uma convivência cordial com o não *regulamentar*. Um equivalente teatral do quadrado negro sobre fundo branco, pintado por Malevitch em 1913, ainda é motivo de escândalo, incompreensão ou escárnio por parte do *establishment* teatral. Essa falta de disposição ao diálogo, dos artistas, do público, da crítica, do *sistema* teatral – talvez seja sobre isso que fale Heiner Müller quando menciona o descompasso do teatro em relação às mudanças a sua volta –, reflete uma estrutura binária e autoritária de pensamento, que separa mecanicamente aquilo que imagina ser o *verdadeiro* teatro, do *falso*.

Ao recusar a mimese, os artistas parecem refutar uma certa ordem simbólica (e não *a* ordem simbólica), e ficcional, que se mostra ineficiente, corrompida, “espetacular”, no sentido que lhe dá Guy Debord³¹⁷, ou todas estas coisas juntas. Pasolini, nos anos 1960, vaticinava que a verdadeira tragédia de todo poeta talvez fosse a de atingir o mundo apenas metaforicamente. Quando um grupo de artistas franceses iniciou uma greve de fome, em agosto de 1995, repudiando a política da França durante a guerra da Iugoslávia, Ariane Mnouchkine, uma das participantes, proclamou: “É essencial que os artistas consigam sair do simbólico”.³¹⁸ A diretora do Théâtre du Soleil se referia à necessidade de fazer algo *externo* ao teatro. Ela reclamava uma implicação política para além das funções habituais que cabem aos artistas cumprir. Ela não reclamava, no entanto, uma outra atitude *no teatro*. Tanto é

³¹⁶ A discussão sobre *essencialismo*, *culturalismo* e *teleologia* é bastante complexa e está relacionada, entre outras questões, à recusa das *metanarrativas*. A esta altura já deve estar clara nossa concepção sobre o pós-estruturalismo e a ideologia *pós-moderna*. É uma visão muito próxima daquela desenvolvida por Terry Eagleton em *As ilusões do pós-modernismo*, op. cit., pp. 93-126.

³¹⁷ Guy Debord, “La société du spectacle”, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Quarto, 2006, pp. 765-859.

³¹⁸ Ariane Mnouchkine, apud Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, op. cit., p. 20 (*Le Figaro*, agosto de 1995).

assim que suas montagens daí em diante não se alteraram substancialmente, com a possível exceção de *Les éphémères* (2008). Embora não se possa dizer que este trabalho proponha uma relação inovadora com a esfera *simbólica*. Mnouchkine, em relação à recusa do modelo mimético, e conseqüente perturbação do estatuto da ficção, integra a velha guarda teatral.

A frase de Pasolini, rebelde entre rebeldes, nos lembra outra, de Marcuse, que sentencia: “O que acontece na arte não compromete nada”.³¹⁹ Ele se refere à arte que funciona como consolo momentâneo à infelicidade cotidiana. É uma arte idealista que através da beleza estabiliza a injustiça social ao prover homens e mulheres de uma satisfação ilusória “a serviço do existente”.³²⁰

Sair do campo da metáfora (ou ao menos de um *certo* tipo de metáfora) significa exercitar novas formas de discutir o mundo *através* do teatro. Esta atitude é certamente *política*, no sentido empregado por Bernard Dort: “Antes de se perguntar como o teatro pode ser político, não seria melhor refletir sobre o fato que ele, de alguma maneira, o é ontologicamente?”.³²¹ Ou seja, a ideia de “sair do simbólico” (seria melhor, *perturbar* o simbólico) implica em uma atitude simultaneamente estética e política. Ela prevê, portanto, uma dupla ruptura. Althusser, também nos anos 1960, resumia a relação entre teatro e política nestes termos:

A filosofia e o teatro são fundamentalmente determinados pela política, e entretanto, eles fazem todos os esforços para apagar esta determinação, para negar esta determinação, para fazer de conta que escapa à política. No fundo da filosofia como no fundo do teatro, é sempre a política que fala: mas quando a filosofia ou o teatro falam, o resultado é que não se escuta mais nada da voz da política. A filosofia e o teatro falam sempre para cobrir a voz da política. E eles conseguem isso muito bem. Pode-se mesmo dizer que na imensa maioria dos casos, a filosofia e o teatro têm como

³¹⁹ Herbert Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura” [1937], in *Cultura e psicanálise*, São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 43.

³²⁰ *Ibidem*, p. 52.

³²¹ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, op. cit., p. 366.

função abafar a voz da política. [...] Brecht chamou pelo seu nome esse teatro que faz política, mas declara que não faz política: é o teatro do divertimento vespertino, o teatro culinário, o teatro do simples gozo estético.³²²

Esta vocação política do teatro pode se expressar de diversas maneiras. Para Maryvonne Saison “o questionamento da representação no teatro é testemunha de um questionamento global [...] a ideia que se impõe é que é preciso fazer o luto de toda representação de uma realidade explodida e caótica”.³²³ Não é preciso ir tão longe, aceitar este luto significa abdicar da potencialidade do teatro em responder ao mundo. Seria afirmar algo mais ou menos assim: nós não damos conta da realidade, nossas capacidades poéticas são insuficientes ou ultrapassadas, então, sejamos todos felizes no reino desencantado e cínico do real. Nesse modelo só haveria espaço para a distopia, solução compreensível no ambiente francês dos anos 1990, época em que Saison escreve seu texto: em 1996 morria François Mitterrand, mas muito antes o projeto do Partido Socialista, e as esperanças que ele gerou, já não se comparavam aos tempos que se seguiram à eleição de 1981; o muro de Berlim tinha caído; a União Soviética se desintegrava e as alternativas à esquerda pareciam coisa do passado.

Saison cita o diretor Stéphane Braunschweig, que na época dava seus primeiros passos na máquina teatral francesa (em 2009 ele assumiu a direção do *Théâtre National de la Colline*, um dos grandes teatros subvencionados da França): “O público nos convoca para que

³²² Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, Paris, Le livre de poche, volume I, 1999, pp. 567-568. [La philosophie et le théâtre sont fondamentalement déterminés par la politique, et pourtant ils font tous leurs efforts pour effacer cette détermination, pour nier cette détermination, pour faire semblant d’échapper à la politique. Au fond de la philosophie comme au fond du théâtre, c’est toujours la politique qui parle: mais quand la philosophie ou le théâtre parlent, le résultat, c’est qu’on n’entend plus du tout la voix de la politique. La philosophie et le théâtre parlent toujours pour couvrir la voix de la politique. Et ils y parviennent très bien. On peut même dire que, dans l’immense majorité des cas, la philosophie et le théâtre ont pour fonction d’étouffer la voix de la politique. [...] Brecht a appelé par son nom ce théâtre qui fait de la politique, mais déclare qu’il ne fait pas de politique: c’est le théâtre du divertissement vespéral, le théâtre culinaire, le théâtre de la simple jouissance esthétique.]

³²³ Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*. Paris, L’Harmattan, 1998, pp. 37-38. [La remise en cause de la représentation au théâtre témoigne d’une remise en cause globale [...] l’idée s’impose qu’il faut faire son deuil de toute représentation d’une réalité devenue éclatée et chaotique].

lhe falemos do mundo. Mas não existe mais imagem global e coerente deste mundo, que nós não sabemos representar”.³²⁴ Enquanto Braunschweig e seus companheiros lamentavam, ou simplesmente constatavam, a falta de bússola, outros se impunham como tarefa inventar formas teatrais capazes de refletir e interferir neste ambiente que, de fato, estava de pernas para o ar. Era preciso pôr o mundo de cabeça para cima, fazê-lo entrar nos eixos, diria Hamlet. Enquanto uns eram atropelados pelas mudanças, embora se beneficiassem delas ocasionalmente, outros desviavam das ameaças (por pouco, é verdade), e mesmo aturdidos pelas tentações niilistas, pelo gozo estético, pelo revisionismo (e sabe-se mais o quê), tratavam de juntar os pedaços para a empreitada de dar sentido ao que aparecia como pura desordem e *nonsense*.

Respondendo à realidade, cujos referenciais tinham momentaneamente desaparecido ou mudado de lugar, cabia a invenção de novas formas e novos conteúdos. A tese de Saison é de que “tudo se passa como se o ‘real’ tomasse o lugar da ‘realidade’, da qual se faz pouco a pouco o luto: forçado a renunciar à representação de uma realidade explodida e caótica, o teatro buscava religar-se a um ‘real’ do qual ele não se importa em construir a ‘realidade’”.³²⁵ A frase tem seu encanto, mas Saison cede com alguma facilidade à nostalgia que parece criticar. Falta discernimento político sobre os acontecimentos. Não se trata simplesmente de uma crise social que desmonta a representação teatral convencional, mas também de uma crise da representação teatral (crise que tem componentes criativos e críticos) que faz o esforço de, cenicamente (e não cinicamente), entender e responder à crise social.

Voltemos, para concluir, ao título desta seção: Deus, o carpinteiro e o poeta. De Platão aos metafísicos contemporâneos, passando por Hegel, *deus* foi sempre o outro nome para a

³²⁴ Stéphane Braunschweig, jornal *Le monde*, 31 de outubro de 1995.

³²⁵ Maryvonne Saison, op. cit., p. 41. [tout se passe comme si le ‘réel’ prenait la place de la ‘réalité’ dont on fait peu à peu le deuil : contraint de renoncer à la représentation d’une réalité éclatée et chaotique, le théâtre chercherait à renouer avec un ‘réel’ dont il ne prend pas la peine de construire la ‘réalité’ .].

instância pura e superior, reino da verdade, lugar da Ideia eternamente uniforme e absoluta.³²⁶ O carpinteiro, não poderia ser diferente, é a metáfora para aquele que labuta no mundo brutal, submetido ao engano e à ilusão. É o artesão do mundo *real*, mas, segundo as filosofias idealistas, irremediavelmente *falso*. O pintor, ou poeta, é o artista que (se) engana duas vezes. Afastado três graus da verdade produz “apenas fantasmas”.³²⁷ Diante disso, nossa conclusão provisória mostra que, é preciso admitir, Platão tinha de fato alguma razão em fazer a crítica impiedosa da mimese. Mas as coisas não são tão simples assim... Justamente por recusar as mistificações que ele denunciou há quase 25 séculos, muita gente de teatro, nestas três últimas e tumultuadas décadas, finalmente resolveu parar de imitar, parar de representar. Mas, contrariando o discípulo de Sócrates e mestre de Aristóteles, persistindo em fazer teatro. Eis aí um falso paradoxo que a crise da representação submete ao exame.

4. Crise da representação

Considerar que “os inimigos dos inimigos são amigos” é um raciocínio perigoso. Usando apenas uma lógica elementar é fácil concluir que muitos são os motivos para que uma inimizade se instale, e que, portanto, inimigos de inimigos podem, infelizmente, também ser inimigos. Desta óbvia constatação nós podemos extrair uma lição: existem críticas *platônicas* às representações e existem críticas às representações. Estas últimas não são necessariamente platônicas, e aquelas podem contrariar estas. Trocando em miúdos, as críticas podem até estar no mesmo balaio, mas são gatos diferentes. Diferentes “inimigos” das representações nem sempre são “amigos” entre si. A máxima de Deng Xiaoping de que não importa a cor do gato, desde que pegue os ratos, não se aplica aqui.

³²⁶ Uma resposta a esta visão de mundo está, já na antiguidade clássica, em Aristóteles, *Metafísica*, livro I, capítulo IX. Coleção Os pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

³²⁷ Platão, *A república*. São Paulo, Perspectiva, 2006, 605c, p. 392. Cf. também Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 45-63.

Se a representação não é a *coisa mesma*, mas *outra coisa*, a crise da representação significa que o debate gira em torno da presença, ou não, da *coisa* e das formas de mediação existentes entre o presente e o não-presente. Da *representação* à (*a*)*representação* estão quantas variações se possa imaginar. Estas gradações dizem respeito aos modos e intensidades de operação da mediação, e a mimese é a principal operadora desta mediação, mas não a única.

Segundo Alexandre Gefen, também refém da abordagem *literariocêntrica* (acho que eu estou inventando o termo), existem três tipos básicos de mimese: 1. Ela é um modelo intelectual, ou um protótipo, do real; 2. Ela imita a subjetividade do criador; 3. Ela imita a linguagem. Outros dois tipos propostos por Gefen (mimese como combinação intertextual de outras representações, e como imitação de uma norma) podem se enquadrar nos três modelos citados.³²⁸

O primeiro tipo representa o pensamento clássico e aristotélico; o segundo, de viés romântico, é idealista e individualista; o terceiro tipo, pós-estruturalista (pós-moderno, desconstrutivista), reivindica a impotência da representação, já que a linguagem seria incapaz de representar o mundo, mas apenas a si própria (e olhe lá).

Este resumo, que enquadra a força a complexidade do fenômeno em umas poucas definições, tem a vantagem de organizar a problemática da mimese, permitindo que se verifique o que está, eventualmente, em crise. A nossa resposta é simples. No teatro contemporâneo, tudo está em crise. Seja na versão clássica, romântica ou pós-moderna, como imitação ou criação do real, a mimese é questionada por todos os lados. Isto é, independente do sentido e dos sinônimos que se dê ao termo mimese (imitação, representação, simulação, modelização, e até ficção), é sua função como operadora de mediações que está sendo questionada.

³²⁸ Cf. Alexandre Gefen, *Mimèsis*, Paris, GF Flammarion, 2003, pp. 18-22.

Uma primeira crise, facilmente identificável, questiona a mimese passiva, aquela que *serve* ao real. No seu lugar apareceu uma mimese *ativa*, produtora de sentido e até de realidades. Portanto, não sendo apenas reprodutora, este tipo de mimese seria criadora de mundos. Nos já discutimos esta questão: para existir mimese é preciso que a coisa não esteja lá; toda presença da coisa, mesmo que seja uma *nova* coisa, significa que a mimese não está lá. Ou mudamos radicalmente o sentido do termo mimese, ou assumimos a falha lógica do raciocínio. Se mudamos o sentido do termo, ele passa a ser outra coisa, então o debate não faz mais sentido. A única forma de evitar esta circularidade é delimitar, minimamente, o campo semântico da mimese. Os três tipos de mimese indicados acima tentam fazer isso. Em todos eles respeita-se a ideia de que a apresentação da coisa, ela mesma, sem mediação, não pode caracterizar um processo mimético.

As coisas se complicam quando pensamos nas modalidades de mediação, porque uma mediação não precisa ser analógica, nem tampouco homológica, mas pode instituir, como sugere Ricoeur, “o corte que abre o espaço de ficção”.³²⁹ Ora, nossa hipótese é que determinado *dispositivo* (teatral ou outro) pode assumir a função de mediação, e assim criar o espaço de ficção, que, por sua vez, não obedece invariavelmente as regras da ficção canônica. Dois elementos seriam essenciais para o ato ficcional. O primeiro deles é o engajamento do produtor da ficção (que pode ser humano ou não) em um ato comunicacional de tipo específico (não cotidiano), o segundo é a participação do público (espectador, participante) com consciência de que participa de um ato comunicacional de tipo específico. Portanto, a ficção estaria diretamente relacionada a uma função cultural e social em estreita dependência com o contexto histórico (“os antigos mitos gregos são ficção para nós, enquanto eram não-ficção para os gregos da antiguidade”³³⁰). É neste sentido que parte do teatro contemporâneo, como o *nouveau roman* antes dele, são dispositivos ficcionais. Esta definição suprime o

³²⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, op. cit., p. 93. [la coupure qui ouvre l'espace de fiction].

³³⁰ Lorenzo Menoud, *Qu'est-ce que la fiction ?* Paris, Vrin, 2005, p. 17. [Les anciens mythes grecs sont de la fiction pour nous alors qu'ils étaient de la non-fiction pour les Grecs de l'Antiquité].

problema da intenção para a definição da ficcionalidade de uma obra ou evento. Lorenzo Menoud cita como exemplo a ficcionalidade da Bíblia. Ela pode ser lida (literalmente e no sentido de *ser compreendida*) como ficção por uma pessoa, e como não-ficção por outra. Para fugir da ambiguidade teria que ser usado o critério de intencionalidade do autor. O autor escreveu o texto como ficção ou não? Vê-se que a resposta é das mais complicadas. Quem é o autor? São vários? Como aferir suas intenções? Quais os critérios para definir a verdade das intenções apuradas? Nossa definição de ficção, válida para o fenômeno teatral, suprime este problema, porque o dispositivo, conscientemente proposto, e a recepção, também consciente, garantem a ficcionalidade.³³¹

Nós não ignoramos o fato de que o fracasso das estratégias antimiméticas abre espaço para jogos meramente narcísicos ou formalistas. Mas admitir antecipadamente a falência do movimento crítico antimimético revela um conservadorismo incompatível com a avaliação objetiva dos fatos. Diante da crise do modelo mimético-fabular-ficcional o impasse não se resume a duas alternativas: aceitar as regras habituais do jogo dramático, ou caminhar para os jogos de linguagem, o empilhamento fragmentário de referências e o cinismo pós-modernos. Há mais alternativas do que a renúncia e o silêncio beckettianos. Recusar o modelo ficcional e suas produções tradicionais, assumindo a positividade da crise da representação, que não é exclusiva do teatro, não é sinônimo de regressão ao estágio pré-simbólico.

A utopia de Edward Bond de um teatro simultaneamente “iconoclata” e “iconográfico” precisa ser confirmada nas práticas teatrais contemporâneas. Como ele próprio afirma, no mesmo texto, “os antigos discursos podem ser utilizados de novas maneiras, mas isso não lhes confere uma verdade duradoura. Pode-se enterrar generais nos seus uniformes,

³³¹ A questão é extremamente complexa, para mais detalhes cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004; Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988; Gregory Currie, *The nature of fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Kendall Walton, *Mimesis as make-believe*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1990, além das obras de Jean-Marie Schaeffer e Paul Ricoeur. Embora úteis para a discussão, a quase totalidade dos livros citados não aborda as particularidades da ficção teatral contemporânea. Nesta área, ainda há muito a ser feito.

mas eles não podem dar ordens. Na história, a eternidade parece acabar a cada cem ou duzentos anos”³³².

Sob pretexto de defender nossa competência simbólica, resultado da evolução da espécie, e preservar nosso precioso patrimônio cultural, podem estar camufladas atitudes enferrujadas e elitistas (no sentido injusto do termo, que mesmo Antoine Vitez rejeitaria). Os exemplos mencionados neste trabalho, entre outros tantos possíveis (Tadeusz Kantor mereceria uma tese inteira!), desmentem a falsa encruzilhada em que teria se metido o teatro contemporâneo.³³³

Há ainda um tema recorrente no debate sobre a ficção, que ilumina outro aspecto das desconfianças com os processos representacionais. *A mimese da mimese*. Não se deve ignorar o valor imediato e heurístico de certos dispositivos reflexivos, ou autoreflexivos, mas eles podem facilmente se esgotar nos limites estreitos da experiência formal autocentrada. Em jogos de espelhos. No ocidente, desde a célebre descrição da fabricação do escudo de Aquiles por Hefaisto (ou Hefesto)³³⁴, passando, no âmbito do teatro, por *Hamlet*, *A vida é sonho*, *Seis personagens em busca de um autor* etc., e pelas experiências contemporâneas de metateatro (teatro no teatro, peça dentro da peça, *mise en abîme*), diferentes formatos, com diferentes intenções, têm sido exercitados.

Quando Maurice Denis retrata a si mesmo e a outros pintores em torno da natureza-morta *Compotier, verre et pommes*, na “hommage à Cézanne”, o quadro teve o mérito de provocar reações violentas e contraditórias no ambiente artístico parisiense. Hoje, a obra é considerada um manifesto da geração *nabi*. Já o *metateatro*, sobretudo nas suas versões

³³² Edward Bond, “Notes sur le postmodernisme”, trad. Malika B. Durif, in *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, Paris, Arche, 1994, pp. 200 e 218.

³³³ Não é o caso de desenvolver aqui, mas é possível comparar as reações às novas práticas teatrais com a reação de Adorno à arte de vanguarda do seu tempo. Cf. Peter Bürger, “O declínio da era moderna”, in Paula Montero e Álvaro Comin (orgs.), *Mão e contramão*, São Paulo, Globo, 2009, pp. 395-421; também publicado na Revista *Novos Estudos CEBRAP*, nº 20, São Paulo, março de 1988.

³³⁴ Cf. Homero, *Iliada*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1996, pp. 294-297 (canto XVIII).

menos ambiciosas, precisa fazer muito esforço para ir além de um jogo virtuoso ou divertimento formal, ambos sem maiores consequências.

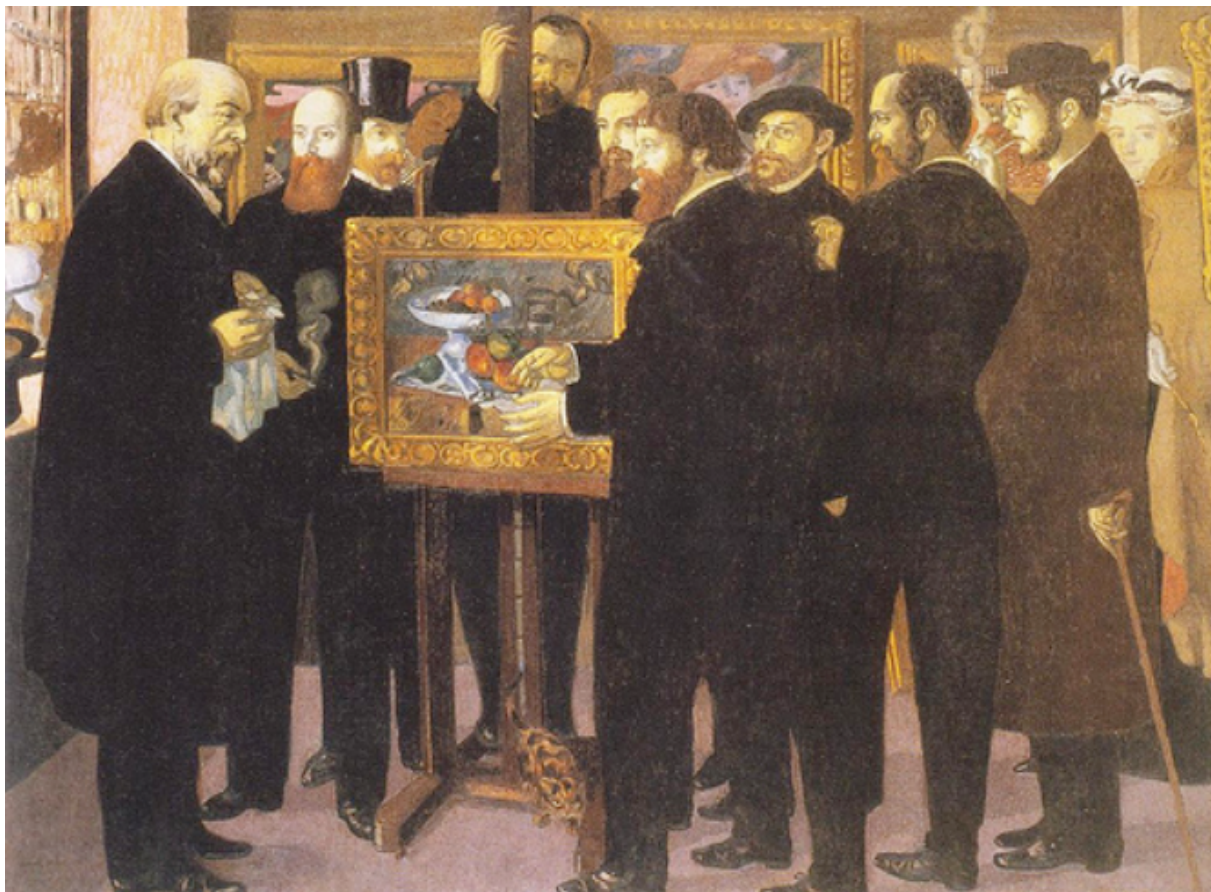


Figura 3. Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900. 160 x 240 cm. Musée d'Orsay, Paris.

São frequentes as rupturas infantis nas tramas das peças (declinação dos nomes reais de atores e atrizes, troca de confidências e falsa cumplicidade com o público), os cacoetes vagamente inspirados em Pirandello ou amparados em dispositivos tecnológicos (câmeras de vigilância, transmissão ao vivo, multiplicação dos pontos de vista), que parecem convocados à cena para conferir ares contemporâneos a aventuras teatrais pouco inspiradas. Subsidiariamente, estas estratégias meta-teatrais divertem aquela parte do público acostumada com excitações que exigem pouco esforço reflexivo e que está ávida por surpresas inofensivas. Nós temos a impressão que experiências audiovisuais (em cinema e vídeo) têm sido mais produtivas nesta área.

Antes de encerrar este capítulo, é preciso fazer uma última observação. A *crise* da mimese artística, ou da representação, não é sinônimo de *falência* da mimese. Não é isso que se constata no teatro contemporâneo, aliás. Ainda é possível, mesmo para um teatro crítico e criativo, utilizar recursos miméticos. Esta circunstância não deve servir como caução para desqualificar estas práticas que, por vários motivos, apostam nas convenções como elemento transformador. É claro que a hipótese inversa também precisa ser considerada. Não é a crítica do modelo mimético que confere, automaticamente, qualidade ao trabalho teatral.

IV. Ficção, recepção e história [entremez]

O público no mundo

*Quem me dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...*³³⁵

Italo Calvino

O fato da teoria sobre a ficção de Wolfgang Iser³³⁶ ser dedicada prioritariamente à literatura não tira o interesse das suas reflexões para o debate teatral. Ela permite abordar o problema da ficção *pelo outro lado*, isto é, pelo do lado do público, da recepção. A discussão é importante para repensar a questão segundo a qual qualquer obra implicaria em procedimentos miméticos e/ou ficcionais pelo fato de que seus espectadores (participantes, público) assim o desejam. A ficção estaria nos olhos e ouvidos do espectador ou na intenção dos criadores? Como já examinamos esta questão em outras passagens, e não queremos desviar daquelas que nos parecem centrais, optamos em discutir aqui a relação, complexa e problemática, que o conjunto das ideias deste autor mantém com a dimensão histórica. Tangenciamos um assunto, para melhor abordar outro.

1. Estética da recepção e marxismo

Para Iser, a ficção e as suas interpretações são necessidades humanas. Nas palavras de João C. de Castro Rocha, a pesquisa de Iser, ultrapassando a *teoria do efeito estético*, busca “compreender como e por que produzimos sentidos particulares para as obras de ficção que

³³⁵ Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.138.

³³⁶ Cf. especialmente Wolfgang Iser, *O fictício e o imaginário*, trad. Johannes Kretschmer, Rio de Janeiro, Eduerj, 1996.

criamos”.³³⁷ Esta disposição humana básica para a interpretação consolidou os estudos de *antropologia literária*, que compõem a última parte das reflexões de Iser (falecido em janeiro de 2007). Esta contribuição teórica, rebatizada como *estética da recepção*, “é derivada de uma história dos juízos de leitores reais”.³³⁸

Uma das modificações importantes na abordagem da ficção, embora concentrada nos estudos literários, consistiu no progressivo abandono do pano de fundo formado pelo tripé: intenção do autor, mensagem da obra e valor manifestado em uma conciliação harmoniosa.³³⁹ Ao questionar esta tríade outros caminhos se abrem para a compreensão dos fenômenos da interpretação e da ficção. As profundas transformações da arte contemporânea, sobretudo a partir de 1950, certamente desempenharam um papel decisivo nessas revisões conceituais e metodológicas. O modelo explicativo anterior foi sendo progressivamente alterado. O novo quadro pode ser resumido assim: 1. No lugar do exame das intenções do autor, está o exame do impacto no receptor potencial; 2. no lugar da identificação da mensagem da obra, está o interesse pelo *processo* resultante da relação obra/receptor; 3. no lugar da harmonia, estão as asperezas e os conflitos entre autor, obra e receptor.

Seria desnecessário justificar a importância do contexto sócio-histórico neste novo modelo de investigação. No entanto, a teoria de Iser não parece incorporar esta ideia. O marxismo, que estaria logicamente preparado para realizar esta tarefa, não seria, segundo Iser, capaz de efetuar a *historicização* necessária. Para ele, oriundo de outra família de pensamento, o marxismo promove uma “essencialização da sociedade”, que, de forma reducionista, faz da literatura um mero “reflexo especular dos processos sociais”.³⁴⁰ Iser lê o marxismo pela cartilha positivista, tomando a vulgata pela teoria. Em outros termos, a riqueza

³³⁷ João C. de Castro Rocha (org.), *Teoria da ficção – Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro, Editora UERJ, 1999, p. 13.

³³⁸ Wolfgang Iser, “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica”, in João C. de Castro Rocha (org.), *Teoria da ficção*, op. cit., p. 21.

³³⁹ Cf. *ibidem*, p. 24.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

do marxismo é reduzida à sua versão mecanicista, esquemática e não dialética. Daí a crítica tão impiedosa quanto parcial.

Iser avalia que são evidentes as transgressões da literatura em relação aos sistemas sociais. Esta possibilidade transgressora, segundo o autor, seria refutada pelas teorias marxistas. Ele sugere, assim, que o marxismo é incapaz de lidar, conceitual e metodologicamente, com a *liberdade* da literatura. “O texto [literário] não espelharia as condições sociais, mas forneceria uma instância transcendental intramundana, ou seja, uma instância transcendental que não é externa, coincidindo, ao invés, com a própria situação em que se encontram tanto a literatura quanto os leitores e intérpretes interessados nas condições em que esta emergiu”.³⁴¹ Curioso jogo de palavras que mistura *transcendental* com *mundano* para deslegitimar uma abordagem que, justamente, permitiria entender o “transcendental” como emergência do “mundano”, colocando o *individual* na sua justa relação dialética com o *social*.

Não se trata, evidentemente, de opor determinismo sócio-histórico e autonomia da obra de arte, ou realismo positivista e romantismo. A própria oposição nestes termos desqualificaria o debate. O risco do tipo de reflexão proposto por Iser é de, mesmo sem filiação explícita à hermenêutica imanentista, copiar-lhe as feições. A persistência da tradição (representada por Schleiermacher) não é negligenciável, ainda que Iser recuse, por exemplo, o *new criticism*, que propunha a interpretação das obras literárias ignorando as condições sócio-culturais e políticas que lhes deram origem. Michael Löwy lembra que o historicismo nem sempre teve o mesmo colorido ideológico e político. “Quando ele aparece, sobretudo na Alemanha, no fim do século XVIII e começo do século XIX, tem um caráter fundamentalmente conservador, ou mesmo, retrógrado, reacionário”, visando a “legitimar as instituições econômicas, sociais e políticas existentes na Alemanha, na Prússia, na sociedade

³⁴¹ Ibidem, p. 27.

tradicional, enquanto produtos legítimos do processo histórico”.³⁴² Somente décadas mais tarde o historicismo será, corretamente, vinculado às teorias progressistas e ao marxismo. Esta primeira fase do historicismo é capaz de criticar, ao mesmo tempo, a Revolução Francesa e os excessos do capitalismo, porque ambos seriam contrários ao processo orgânico de desenvolvimento das sociedades. Em 1873, Droysen, citado por Löwy, já admitia a impossibilidade de verdades totalizantes, objetivas e neutras, e reivindicava apenas uma verdade relativa. É dele a expressão “objetividade dos eunucos”, para ressaltar a esterilidade das tentativas de objetividade nas ciências sociais.³⁴³

Portanto, quando Iser enxerga “essencialismo” na abordagem marxista, ele nega, ou desconhece, um longo percurso trilhado pelo marxismo de desmontagem do modo de pensar idealista ou essencialista, que soube recolher a contribuição de autores marxistas e não marxistas como Wilhelm Dilthey, Georg Simmel, Max Weber, Karl Mannheim e Georg Lukács, entre outros. Iser, ao não fazer as matizações necessárias na análise que propõe do marxismo, parece repetir o erro do popperismo. Ambos acabam falsificados, ao menos parcialmente, pelo viés conservador que ostentam.

2. Encenação, liberdade e autonomia

Gabriele Schwab, especialista na obra de Iser, chama atenção para o conceito de “encenação”, pedra basilar na reflexão do autor sobre a ficção. O termo se refere à possibilidade de uma duplicação imaginária. Iser dá especial destaque ao *não-formulado* em relação àquilo que é concretamente enunciado. O “não-dito”, espaço de liberdade, de recriação, de ficcionalização (daí a noção de “encenação”), que é atributo do leitor (ou espectador), leva Schwab a formular uma das perguntas centrais da investigação iseriana, ou

³⁴² Michael Löwy, *Ideologias e ciência social – Elementos para uma análise marxista*, op. cit., p. 70.

³⁴³ Cf. *ibidem*, p. 71.

seja, por que os seres humanos precisam de ficção? Ela dá os primeiros elementos da resposta:

Em vez de responder à pergunta sobre nossa necessidade de ficção dizendo que precisamos moldar a nós mesmos e ao nosso mundo, Iser argumenta que, ao nos “duplicarmos” por meio da ficção, estamos “desfazendo” a nós mesmos para escapar da prisão em que nos confinam as determinações históricas, culturais ou psicológicas.³⁴⁴

Schwab reafirma tanto a autonomia da ficção em relação à história, quanto a autonomia daquele que ficcionaliza em relação a esta mesma história. Esta pretensa autonomia tem o sentido de criar um “espaço performativo no qual seres humanos podem encenar a diferença entre ‘ser quem são’ e ‘ter a si mesmos’”³⁴⁵. A expressão “ter a si mesmos” só faz sentido quando sabemos que, segundo Iser, existe uma “indisponibilidade dos seres humanos para si mesmos”.³⁴⁶ Mas nós nos perguntamos como é possível estar indisponível a si mesmo? Em que espaço, incluindo o performativo ou qualquer outro, seria possível essa operação radical de desamarração dos laços que unem os indivíduos à história e à cultura? Se Iser estivesse discutindo o processo de desalienação, em que haveria possibilidade para uma relativa autonomia do sujeito, para uma ação de emancipação consciente frente à opressão e à exploração sofridas, seria possível compreender a proposição, mas nada na obra do autor indica este caminho.

Mesmo admitindo um espaço de liberdade propiciado pela ficção, liberdade que alargaria a realidade cotidiana, ainda assim a ficção estaria, evidentemente, no espaço da história. Portanto, o material ficcionalizado, aquele que ficcionaliza e o olhar (ou a escuta) daquele que se relaciona com a ficção, estão todos neste mesmo espaço humano, histórico,

³⁴⁴ Gabriele Schwab. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser”, in J. C. CASTRO ROCHA (org.). *Teoria da ficção – Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro, Editora UERJ, 1999, p. 41.

³⁴⁵ Ibidem, pp. 40 e 41.

³⁴⁶ Ibidem, p 41.

social e cultural. É muito difícil imaginar algo fora disso. É preciso uma crença metafísica, quase religiosa, ou fortes convicções ideológicas, para dissociar o humano da história. Não é razoável imaginar um *externo* flutuando feito bolha de sabão imune aos ventos da história.

Acreditar que a literatura ficcional pode resolver esta indisponibilidade de nós a nós mesmos é uma ideia otimista e generosa, mas pouco razoável. É preciso aprofundar o debate para desfazer a confusão entre encenação e determinação extra-histórica.

3. Os dois lados da moeda

A “duplicação” iseriana, fórmula que poderíamos adotar sem dificuldade, ou a reencenação/reatualização (*reenactement*) da vida na literatura (ou no teatro), não pode ser concebida como uma atividade que revelaria “outras possibilidades de determinação”, para além das determinações históricas e culturais. E o motivo é simples, mas precisa ser reafirmado: todas as determinações estão ancoradas no mundo, e o mundo é esta totalidade histórica e cultural, percebida, ou não, como tal. Em termos marxistas se pode dizer que “as capacidades sensíveis e as instituições sociais são *frente e verso* uma da outra, perspectivas divergentes do mesmo fenômeno”. Portanto, é indispensável “uma forma de conhecimento que possa examinar as condições materiais das diferentes relações sensoriais com o mundo”.³⁴⁷

Dito isto, é plenamente satisfatória a proposição de Iser sobre um contínuo desdobramento de nós mesmos em possíveis alteridades. Italo Calvino caminha no mesmo sentido ao afirmar que a literatura tem a capacidade de nos tirar de nós mesmos e que a imaginação seria o “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”.³⁴⁸ Evidentemente, nós saímos de nós mesmos

³⁴⁷ Terry Eagleton, *A ideologia da estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 151.

³⁴⁸ Italo Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo, Companhia das letras, 1990, p. 106.

simbolicamente. Em outras palavras, exercitamos a dialética entre liberdade e necessidade. Os pés continuam no chão (o que se há de fazer?), mas a cabeça investiga as possibilidades e faz as apostas. Nosso percurso filogenético nos dotou de um poderoso sistema nervoso central, bastante sofisticado (embora subutilizado), capaz de formular perguntas complexas sobre a existência humana: Quem somos nós? De onde viemos? Para aonde vamos? Assim, a ficção, um dos subprodutos das habilidades cerebrais, com sua capacidade “duplicadora”, de “reencenação”, de criação de “alteridade” e de uma “espécie de transcendência” (a expressão aparece em muitos autores, incluindo Calvino, embora seu uso seja um pouco abusivo), permitiria, pelo menos parcialmente, a *formatação* necessária para lidar com estas indagações sobre o sentido das coisas.

A ficção neste contexto funcionaria, inclusive, como remédio (um anestésico, talvez) para o problema da finitude. “Iser, diz Schwab, conclui a exposição de sua antropologia literária afirmando que a literatura nos ajuda a lidar com a nossa própria mortalidade”.³⁴⁹ Assim como nas *Mil e uma noites*, contar histórias é uma forma de não morrer. Schwab lembra uma passagem de Michel Foucault, para quem essa luta com a mortalidade seria a energia subliminar mais importante da literatura. Talvez seja também a do teatro. Mas não convém esquecer que história e ficção são como faces da mesma moeda. Quando você olha para a ficção, é bom saber que a história está logo ali ao lado, irremediavelmente grudada nela.

³⁴⁹ Gabriele Schwab, “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser”, op. cit., p. 45.

V. Ficção e crise da personagem

Aspectos teóricos e estudos de caso

*El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural.
Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa
e imponerlo a la realidad.*³⁵⁰

Jorge Luis Borges

*Good leave, good Philip.*³⁵¹

James Gurney, Shakespeare

1. Explosão

Se a personagem é um dos principais suportes da ficção teatral, ou, em outras palavras, se a fábula e o regime ficcional que ela engendra repousam, em grande medida, na constituição de personagens com alguma identidade e estabilidade, é lógico supor que os movimentos de negação ou enfraquecimento da personagem produzem, em uma espécie de efeito cascata, o questionamento do procedimento fabular (“contar uma história”) e, portanto, da própria ficção. Ao colocar em crise a personagem, recusando sua existência ou diluindo seus contornos, atores e atrizes, dramaturgos, diretores e coletivos teatrais reorganizam os parâmetros tradicionais da experiência teatral em relação ao regime ficcional. Isto não significa dizer que a ficção depende das personagens para existir. Evidentemente, é possível que o regime ficcional se estabeleça sem a presença de personagens, embora a presença destas seja quase invariavelmente indutora de ficção. Jean-Marie Schaeffer, ao avaliar a importância do componente emocional na esfera ficcional, chega à conclusão semelhante:

³⁵⁰ Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, in *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 57.

³⁵¹ William Shakespeare, “King John”, in *The Oxford Shakespeare. The complete works*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 401.

[...] existem ficções sem personagens: uma paisagem pintada – por exemplo um *locus amoenus* – é susceptível de provocar uma reação afetiva tão forte quanto um ato de empatia com uma personagem de romance. Isto não tem nada de estranho considerando que na nossa vida real o mundo perceptivo não é nunca um mundo neutro, mas é sempre fortemente estruturado pelos nossos afetos.³⁵²

Quanto à existência de ficção condicionada pela presença da personagem tradicional, ela é uma dedução lógica da defesa que Schaeffer faz da “feintise partagée” (*faz de conta compartilhado*), característica inerente de toda construção de personagem, já que ela pretende ser *outra* coisa e não a coisa mesma.³⁵³

Não são poucas as experiências, no texto e na cena, de desorganização das regras do jogo teatral diretamente relacionadas às personagens. Por sua vez, estas reconfigurações no campo da personagem atingem o conjunto da atividade teatral. No lugar de conferir um atestado de falência às experiências teatrais contemporâneas, estas desorganizações são sinais da vitalidade de uma parte do teatro que reinvestiga constantemente seus protocolos, seus limites, suas funções. Esse tipo de teatro, ao colocar-se em questão, reivindica um trânsito de mão dupla com o mundo do qual faz parte. O que poderia ser interpretado como criação de um mal-estar desnecessário, hermetismo gratuito, solipsismo narcísico, vanguardismo extemporâneo, entra na conta de uma longa série de questionamentos críticos e criativos sobre o próprio teatro e sobre o nosso tempo.

Rodrigo Garcia, diretor e autor de teatro espanhol (nascido em Buenos Aires), ao resumir sem dubiedade suas recusas, delinea um projeto teatral onde, entre outras coisas, já não cabe mais a personagem ditada pelo regramento clássico:

³⁵² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 186. [il existe des fictions sans personnages : un paysage peint – par exemple un *locus amoenus* – est susceptible de provoquer une réaction affective aussi forte qu'un acte d'empathie avec un personnage de roman. Ceci n'a rien d'étrange étant donné que dans notre vie réelle le monde perceptif n'est jamais un monde neutre, mais est toujours fortement structuré par nos affects.].

³⁵³ Cf. *ibidem*, p. 286, entre outras passagens.

Descrever um espaço, criar personagens, encher o texto de indicações cênicas: nunca mais. Aqui, os nomes que precedem cada frase são aqueles dos atores para os quais eu estou trabalhando, nos quais eu penso quando escrevo o texto. Não se trata então de personagens, mas de pessoas.³⁵⁴

Notas de cocina, de onde as palavras acima foram retiradas, é um texto teatral e uma encenação (1994) que marcam diversas rupturas com o teatro tradicional. O “texto-material”³⁵⁵, em que o diálogo não é mais o elemento estruturante da ação, e a supressão da personagem tradicional, são apenas alguns dos sinais visíveis de uma série de dinamitações do evangelho teatral. Métodos, regras, hierarquias e hábitos são rejeitados.

Já que falamos em evangelho, Daniel Veronese (outro argentino, mas não emigrado), publicou em 2000, seus “automandamentos”. Entre os quais estão: “Promover um princípio de substituição dos atores vivos por objetos [...] Teatro mecânico. Ver funcionamento de autômatos [...] Teatro inumano [...] Pôr em dúvida os princípios inquestionáveis da arte”.³⁵⁶ Veronese, se não ataca diretamente as personagens, ameaça com o desaparecimento do ator/atriz. Seriam justificadas suas reticências ao modelo tradicional de teatro em função do gosto pelas formas animadas (é o fundador e diretor do grupo *El periférico de objetos*). Mas na verdade, Veronese trabalha intensamente com atores e atrizes. Assim, a dialética entre objetos e seres humanos, na prática teatral e na teoria (os “automandamentos”), coloca permanentemente em crise tanto a noção de personagem clássica (a questão da subjetividade não se apresenta da mesma maneira, por exemplo), quanto da presença humana como um dos pilares do evento cênico. Voltaremos ao tema, e não para ressuscitar Gordon Craig.

³⁵⁴ Rodrigo García, *Notes de cuisine*, trad. Christilla Vasserot, Besançon: Les solitaires intempestifs, 2008, p. 7. [Décrire un espace, créer des personnages, remplir le texte d’indications scéniques : à ne jamais faire. Ici, les noms qui précèdent chaque phrase sont ceux des comédiens pour lesquels je suis en train de travailler, auxquels je pense lorsque j’écris le texte. Il ne s’agit donc pas de personnages mais de personnes.]

³⁵⁵ Cf. Sandrine Le Pors e Ariane Martinez, “Rodrigo García. *Notes de Cuisine*”, in Jean-Pierre Ryngaert (org.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes-Sud, 2005, pp. 155-160.

³⁵⁶ Daniel Veronese, “Automandamentos”, in *Folhetim*, nº 19, jan-jun. 2004, Rio de Janeiro, pp. 66-69.

Na escrita teatral, como na encenação, é frequente encontrar questionamentos relativos à personagem clássica e, a partir daí, de vários atributos tidos como naturais ou indispensáveis ao teatro. Nesse novo estado das coisas, “a personagem pode simplesmente desaparecer, não ter mais forma humana, ou ser grosseiramente caracterizada”.³⁵⁷ Uma definição como a de Anatol Rosenfeld, “a essência do teatro é, portanto, o ator transformado em personagem”³⁵⁸, dos anos 1960, é comumente contestada pela realidade teatral atual. Todas as liberdades são tomadas em relação à personagem, inclusive a de explodi-la.

Quando Heiner Goebbels, músico e diretor de teatro alemão, se diz interessado em inventar um tipo de teatro que “não se apoie mais sobre a hierarquia tradicional dos meios”³⁵⁹, umas das consequências possíveis desta atitude é o desaparecimento da personagem e também do ator/atriz (logo chegaremos a este ponto). Em outros casos o modelo teatral, no que diz respeito à personagem, não é explicitamente colocado em questão, caso do dramaturgo belga Jean-Marie Piemme :

Não existe nenhuma crise da personagem, há um incessante processo exploração do que ser uma personagem quer dizer, uma incessante solicitação para que o ator revele registros de fala até então nunca ou pouco praticados, ou sobre os quais não se tenha reconhecido a fecundidade.³⁶⁰

Mesmo nestes casos há o reconhecimento de que “existem no teatro outros modos de existência da palavra além daquele que consiste em encarná-la a priori em uma

³⁵⁷ Jean-Louis Besson, “Présentation”, in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, revue Études théâtrales, Université Catholique de Louvain, n° 26, 2003, p. 7. [le personnage peut simplement disparaître, ne plus avoir de forme humaine, ou n'être que grossièrement caractérisé].

³⁵⁸ Anatol Rosenfeld, “A essência do teatro”, in *Prismas do teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 22.

³⁵⁹ Heiner Goebbels (entrevistado por Hans-Thies Lehmann), *Das Szenische Auge*, Berlim, 1966, p. 76. A referência aparece igualmente no texto de Jean-Louis Besson, citado mais acima.

³⁶⁰ Jean-Marie Piemme, “Pour un théâtre littéral”, In *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, op. cit., p. 20. [Il n'y a aucune crise du personnage, il y a un incessant processus d'exploration de ce que être un personnage veut dire, une incessante sollicitation pour que l'acteur déploie des registres de prises de parole pas ou peu pratiqués jusqu'alors ou dont on n'avait pas reconnu la fécondité.].

personagem”.³⁶¹ E Piemme conclui seu raciocínio de forma algo paradoxal: “Se há personagem, ela deve ser concebida como um porta-voz, um corpo que emite, mais do que como um duplo fantasma de alguém cuja existência no real poderia ser atestada. [...] Tocam os sinos de um teatro representacional”.³⁶² No fim das contas, o resumo de Piemme não é muito diferente da afirmação de Rodrigo Garcia.

Bruno Tackels, ao analisar a obra do dramaturgo e encenador francês Didier-Georges Gabily, considera que “seu teatro não [...] teria liquidado a história e sua panóplia, personagens, intriga ou caracteres, é antes o espaço que mostra a decomposição ativa destas figuras históricas”.³⁶³ O que se vê em Gabily são diversas categorias de *mise en crise* [questionamento, pôr em crise] da personagem, sem desejo de ruptura radical. Antes, trata-se de construir formas de controle e de manutenção à distância (como em Brecht) destas figuras que respondem pelo nome de personagens; isto significa, segundo a modalidade escolhida, borrar seus contornos, transformando a personagem, por exemplo, em *rubrica*, e o ator em porta-voz de um texto que é mais romanesco do que dramático. Não há novidade nestes procedimentos. Há muitas décadas a frontalidade³⁶⁴, uma das marcas do teatro contemporâneo, já indicava, senão a ruptura, uma problematização evidente da ficção. A frontalidade, embora não na totalidade dos casos³⁶⁵, é antipsicológica e anti-ilusionista.

O teatro experimental nova-iorquino, já nos anos 1960, subverteu o cânone teatral, inclusive com a adoção de uma nova abordagem da personagem. Os questionamentos deste

³⁶¹ Ibidem, pp. 21-23. [il est au théâtre des modes d’existence de la parole autres que celui qui consiste à l’incarner a priori dans un personnage].

³⁶² Ibidem. [Si personnage il y a, il est à concevoir comme un porte-voix, un corps qui émet, plus que comme double fantasmé de quelqu’un dont l’existence dans le réel pourrait être attestée. [...] Il sonne le glas d’un théâtre représentationnel].

³⁶³ Bruno Tackels, “Didier-Georges Gabily : des personnages aux acteurs”, in *L’acteur entre personnage et performance. Présences de l’acteur dans la représentation contemporaine*, op. cit., p. 47. [son théâtre n’est [...] pas un théâtre qui aurait liquidé l’histoire et sa panoplie, personnages, intrigue ou caractères, mais plutôt l’espace qui montre la décomposition active de ces figures historiques].

³⁶⁴ Eu uso o termo no seu sentido mais imediato: estar de frente para o público, olhar diretamente para ele.

³⁶⁵ Mesmo adotando o princípio da “quarta parede”, o teatro inventou formas de abrir a cena para o público, apesar de fingir ignorá-lo, o famoso *três quartos* e os monólogos reflexivos endereçados à sala são dois exemplos desta *frontalidade disfarçada* que não recusa a psicologia e a ilusão.

período foram radicais, colocando em xeque a própria ideia de “obra de arte”, e não somente um ou outro dos seus aspectos. Daí a pergunta fecunda de Peter Bürger, “o *quê*, afinal, entrou em crise: a categoria de obra ou uma determinada acepção histórica dessa categoria?”.³⁶⁶ Independente de uma resposta conclusiva, não resta dúvida de que estas vanguardas destruíram a concepção de “obra de arte orgânica”, então vigente. No teatro, por exemplo, as performances do Wooster Group, companhia emblemática da vanguarda norte-americana, e ainda em atividade, “repousam não na identificação com a personagem, mas nas prestações físicas”, onde “nenhum ator ‘interpreta’ realmente uma personagem”.³⁶⁷ E para evitar a tautologia (*todo teatro é físico*), é preciso esclarecer que estas “prestações físicas” relacionavam-se tanto com a biomecânica de Meierhold, quanto com a *body art*, passando pela introdução de novas tecnologias (projeções e *presenças virtuais* em cena). Assim, o Wooster Group não só recusava a personagem codificada pelo teatro realista e psicológico (e também mimético-fabular), mas também abria o debate sobre a obsolescência da arte como instituição, sobre a separação entre arte e vida e sobre o pós-humano, tema que atualmente tem sido objeto frequente de discussão.³⁶⁸ No entanto, a institucionalização do grupo tem cobrado um alto preço, o impacto que suas criações tiveram nas duas primeiras décadas de existência dificilmente se repetirá.

Neste contexto, era evidente que o trabalho dos atores e atrizes em cena não era mais compatível com o velho modelo do *faz de conta*, da *encarnação de um papel* ou da *identificação*. Esta mesma conclusão, apesar dos rearranjos pelos quais passaram a teoria e a prática das vanguardas, aplica-se a latitudes muito diversas, dos grupos e criadores belgas que

³⁶⁶ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 118.

³⁶⁷ Johan Callens, “Le Wooster Group : survivre à l’expérimentation”, in *L’acteur entre personnage et performance. Présences de l’acteur dans la représentation contemporaine*, op. cit., pp. 129-130. [reposit non pas sur l’identification au personnage mais sur des prestations physiques] [aucun acteur ne ‘joue’ vraiment un personnage].

³⁶⁸ Cf. por exemplo Paula Sibília, *O homem pós-orgânico*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003; Laymert Garcia dos Santos, “Humano, pós-humano, transumano: implicações da desconstrução da natureza humana”, in Adauto Novaes (org.), *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*, Rio de Janeiro, Agir, 2008; Lucia Santaella, *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*, São Paulo, Paulus, 2003. No teatro, cf. a última montagem da companhia belga Groupov, *Fare thee well tovaritch homo sapiens*, 2010.

apareceram nas última décadas, como tg Stan, Dito'Dito, Jan Fabre, Transquiquennial, Guy Cassiers ou Jan Lawers, normalmente não vinculados às tradicionais escolas de ensino de teatro³⁶⁹, aos artistas da cena japonesa contemporânea (Oriza Hirata), sem esquecer da nova geração de diretores e diretoras de países como o Irã (Amir Reza Koohestani) ou Taiwan (Ruo-Yu Liu).

Do grande teatro europeu subvencionado às experiências teatrais coletivas latino-americanas, do novo teatro asiático à cena teatral *off off* nova-iorquina (ou apenas *off*, como o New York City Players de Richard Maxwell), são inúmeras as práticas artísticas que indicam uma certa falência, ou insuficiência, do modelo conhecido e habitual de fabricação teatral baseado na existência de personagens, ou em um certo tipo (canônico) de personagem. Cada vez mais reivindicadas pela cena, estas *presenças não demonstrativas*³⁷⁰ formam par com a recusa da fábula, dramática ou épica, e o questionamento da primazia da representação. Esta situação provocou uma explosão sem precedentes de criatividade que atingiu o conjunto do fenômeno teatral.³⁷¹

O cidadão entra em cena pela primeira vez, ouve três ou quatro comentários e se retira. Antes de sair diz “Good leave, good Philip”, e desaparece para sempre da peça. Pois bem, este cidadão (*attendant*, na verdade) chama-se James Gurney. É uma personagem inventada por Shakespeare (trata-se do acompanhante de Lady Falconbridge, da corte do Rei João). Ainda que Peter Brook tenha manifestado simpatia pela dignidade com que esta personagem é tratada pelo bardo³⁷², o *attendant* Gurney só ganhou notoriedade pela brevidade de sua

³⁶⁹ Cf. Antoine Pickels, “Entre les genres, des interprètes paradoxaux”, in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, op. cit., pp. 69-76.

³⁷⁰ Cf. Christian Biet e Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 876.

³⁷¹ Uma reflexão sobre estas questões, com o mérito de analisar práticas teatrais brasileiras, pode ser encontrada em Lúcia Romano, *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, São Paulo, Perspectiva, 2005, em especial a segunda parte, “Uma história em construção”, pp. 75-164.

³⁷² Cf. Peter Brook, *Diálogos no palco*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 544.

passagem em cena. E porque sabemos seu nome e sobrenome!³⁷³ Este tipo de experiência (dramatúrgica), à luz do teatro contemporâneo, ganha ares irônicos. A fugacidade da personagem, contraposta à sua identidade precisa (o nome e o sobrenome sugerem uma existência concreta, uma biografia, embora a tradução cênica dela esteja totalmente ausente da peça), caberia no rol das provocações autoreferenciais relativas à explosão da personagem tradicional no teatro dos nossos dias.

2. “Abram as cortinas”

A crise da personagem no teatro contemporâneo é o resultado de décadas de experimentação crítica que respondem à mudanças históricas gerais. No percurso de Sarah Kane, de apenas cinco peças, há um movimento de supressão das personagens que indica insatisfação com o modelo dramatúrgico tradicional. Na primeira delas, *Blasted* (1995), estão em cena Ian, Cate e um Soldado; na segunda, *Phaedra's love*, escrita um ano depois, a ação progride graças à Hipólito, Fedra, Estrofe, um Médico, um Padre, Teseu e uma multidão anônima; em *Cleansed* (1998), seis personagens nomeadas e uma “mulher” dividem a cena; já em *Crave* (1998) as figuras em cena são identificadas apenas por iniciais, “C”, “M”, “B”, “A”, indicando a recusa em compor identidades fixas. Ainda que as falas de cada uma das letras sugiram alguma unidade psicológica e coerência de ação, não seria ilógico distribuir as falas de determinada letra para atores ou atrizes diferentes³⁷⁴; finalmente, em *4:48 Psicose* (escrita em 1999 e estreada no ano seguinte, após a morte da autora) não há mais indicação clara de personagem, a não ser pela presença de travessões no início de certas frases. No texto

³⁷³ Cf. nota 312. Outras personagens de Shakespeare ficaram conhecidas pelas falas muito curtas, como Joseph (*A Megera Domada*), Philemon (*Pércles*) e Taurus (*Antônio e Cleópatra*), mas nenhuma delas teve o privilégio de carregar um nome de família, como nosso bravo James Gurney.

³⁷⁴ Esta foi a opção da montagem paulistana dirigida por Rubens Rusche. *Ánsia*, na tradução em português, estreou em 14 de março de 2003 no Centro Cultural São Paulo.

há números, informações que poderiam ter sido extraídas de um prontuário psiquiátrico, frases e palavras aparentemente sem nexos causais.

O dramaturgo e ensaísta inglês Edward Bond propôs uma divisão dos autores dramáticos em dois grandes gêneros: “Os primeiros fazem jogos teatrais com a realidade. [...] Os autores do segundo gênero mudam a realidade”.³⁷⁵ Nesta segunda categoria ele inclui Sarah Kane. O esforço em *tratar* a realidade impelia a autora para fora do naturalismo ou do realismo ordinários. Neste movimento, a existência de personagens tornava-se cada vez mais incômoda e desnecessária. Para “enfrentar o implacável”³⁷⁶ o teatro convencional já não era suficiente. Seria preciso explodir algumas das suas convenções, como a criação tradicional de personagens. *Attempts on her life*, texto de Martin Crimp encenado pela primeira vez em março de 1997, foi uma influência determinante nos dois últimos anos da breve vida de Sarah Kane (que nasceu em 1971 e suicidou-se em fevereiro de 1999). Esta influência (especialmente relacionada às inovações formais) aconteceu, nas palavras do diretor Graham Saunders, “não somente através da rejeição das indicações cênicas sobre detalhes como cenografia ou aparência e movimentação dos atores – mas pelo afastamento dos métodos formais de construção da personagem”.³⁷⁷ *4:48 Psicose*, o ápice destas experiências formais, reuniu “uma miríade de vozes não identificadas e não numeradas na peça”.³⁷⁸ Nesta peça as *vozes*, ou *discursos*, ocupam os lugares das *personagens*. Seria uma simplificação grosseira explicar esta explosão formal unicamente como resultado do estado psicológico da autora (que passou por internações psiquiátricas), ou apenas como exercício estilístico adaptado ao tema da peça (o relato de um colapso mental ou depressão psicótica). Ambas as explicações são refutadas pelo trabalho minucioso de construção dramaturgica, confirmado por diversas

³⁷⁵ Edward Bond, in *Teatro completo. Sarah Kane*, Porto, Campo das Letras, 2004, quarta capa.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ Graham Saunders, *Love me or kill me – Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 111. [not only through its rejection of stage directions relating to specifics such as scenography or the actor’s appearance or movement – but in the move away from formal methods of characterisation] [a myriad of unidentified and unnumbered voices to the drama].

³⁷⁸ Ibidem.

entrevistas e cartas da autora – não se trata, portanto, de uma escrita convulsiva, irracional, intempestiva –, e pela admiração explícita por *Attempts on her life*, que não trata especificamente de distúrbios psicológicos ou psiquiátricos. Ou seja, é mais plausível identificar no percurso de Sarah Kane à busca consciente por uma “forma dramática nova”³⁷⁹, em que o jogo ficcional baseado no realismo psicológico mostrava-se globalmente insatisfatório. Esta é a opinião de James Macdonald, que dirigiu três estreias mundiais de textos de Sarah Kane. Para ele “as peças certamente ficaram progressivamente mais abstratas à medida que Sarah ficou mais interessada em remover os sinais convencionais do realismo psicológico”.³⁸⁰ A opinião é compartilhada pela dramaturga, diretora e roteirista Phyllis Nagy:

Eu acho que o que acontece nas duas últimas peças é um movimento em direção a uma forma literária, mais do que a uma forma teatralmente pura. E nessa época, ela tinha claramente abandonado qualquer sentido de personagem. Existe somente uma personagem em ambas as peças, apesar do número de vozes presentes. A narrativa não foi abandonada. Existe narrativa tanto em *Crave*, quanto em *4.48 Psychosis*, mas não há de fato aquilo que eu chamaria de “personagem”. Quando você abandona a personagem, você abandona o drama, assim, para mim, ela efetivamente abandonou o drama.³⁸¹

Não é preciso retomar a discussão sobre as relações entre ficção e drama³⁸², mas é bom lembrar que o enfraquecimento (ou desaparecimento) da personagem, levando ou não ao enfraquecimento (ou desaparecimento) do drama, implica necessariamente na reconfiguração

³⁷⁹ Ibidem, p. 112. [new dramatic form].

³⁸⁰ James Macdonald, in Graham Saunders, *Love me or kill me*, op. cit., p. 121. [the plays certainly got progressively more abstract as Sarah became more interested in removing the conventional signposts of psychological realism].

³⁸¹ Phyllis Nagy, in Graham Saunders, *Love me or kill me*, op. cit., p. 159. [I think what does happen in the last two plays is a movement towards a literary, rather than a purely theatrical form. And by this time, she had clearly abandoned any sense of character. There is only one character in both of those plays, despite the number of voices present. Narrative hasn't been abandoned. There is a narrative both in *Crave* and in *4.48 Psychosis*, but there is not really what I would call 'character'. When you abandon character you abandon drama, so for me she has effectively abandoned drama.].

³⁸² Cf. aqui mesmo o capítulo “Ficção e mimese”.

do regime ficcional. Abandona-se voluntariamente o desejo de construir mundos ficcionais em favor de *presenças* que, eventualmente, podem suscitar produções imaginárias n(d)os espectadores.

A própria Sarah Kane, durante o processo de composição da peça, diz a respeito de *4:48 Psicose*:

Sequer há personagens, somente palavras, e imagens, e as imagens são também meramente língua e não há indicações cênicas. Eu não sei nem mesmo quantas personagens existem... Mal se pode falar de uma tradição deste gênero no teatro britânico! Claro, se as pessoas conhecessem Artaud ou Heiner Müller, elas veriam claramente a relação, mas no contexto britânico, é provável que pensem: o que é essa merda? E esta será provavelmente a reação a este novo texto, assim que ele for terminado.³⁸³

Concluído o texto, não havia nenhuma indicação cênica e as personagens estavam indefinidas (é o mínimo que se pode dizer), ou ausentes. Em *4:48 Psicose* são as palavras, e não a ação ou o encadeamento fabular, que constroem as cenas. Trata-se de um fluxo de pensamento que coloca em questão os limites entre realidade e imaginário. Este questionamento de fronteiras (que tem semelhanças com o processo psicótico) cria uma área nebulosa, fonte de confusão proposital entre a voz da dramaturga e a voz, ou o *discurso*, supostamente ficcional. Assim, Sarah Kane desafia a convenção teatral pela abolição da personagem clássica e pela perturbação da ficção habitualmente sustentada por elas. Este tipo de proposição, mesmo parcialmente desenvolvido, já era pressentido desde a primeira obra da

³⁸³ Nils Tabert (ed.), “Gespräch mit Sarah Kane”, In *Playspotting: Die Londoner Theaterzene der 90*, Rowohlt: Reinbeck, 1998, pp. 8-21 (tradução francesa de Henri-Alexis Baatsch, disponível em: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/>, acesso em: 29 set. 2009). [Il n’y a pas même encore de personnages, seulement des mots, et des images, et les images sont aussi purement de la langue et pas des indications scéniques. Je ne sais même pas combien il y a de personnages... A peine peut-on parler d’une tradition de ce genre dans le théâtre britannique ! Bien sûr, si les gens connaissaient Artaud ou Heiner Müller, ils verraient clairement le rapport, mais dans le contexte britannique, c’est probable qu’on pense : qu’est-ce que c’est que cette merde? Et ça sera probablement la réaction à ce nouveau texte, une fois qu’il sera terminé.]

autora. Quando *Blasted* estreou em Londres, *Killer Joe*, texto do dramaturgo norte-americano Tracy Letts, estava em cartaz na capital inglesa. A montagem de *Killer Joe*, apesar da violência, não provocou a mesma unanimidade da crítica jornalística britânica. Graham Saunders formulou uma hipótese para as diferentes recepções relacionadas à violência cênica:

Muitos críticos estabeleceram paralelos entre as duas peças sobre este tema, mas diferente de *Blasted*, que foi unanimemente castigada, *Killer Joe* foi largamente elogiada. A razão pareceu simples – Letts tinha obedecido as regras da progressão da intriga e da personagem, enquanto Kane as tinha insensatamente rejeitado.³⁸⁴

A tradição realista do teatro britânico e norte-americano, aliada ao conservadorismo da crítica especializada, explicam boa parte das hostilidades em relação aos textos de Sarah Kane e suas primeiras montagens. O que não é absolutamente estranho, bastaria lembrar das recepções nada favoráveis que tiveram as primeiras peças de Samuel Beckett ou Heiner Müller, para citar dois autores caros à Sarah Kane. Suas opções relativas ao *plot* (intriga) e ao *character* (personagem) correspondiam ao desejo de uma subversão, na forma como no conteúdo, tanto da escrita quanto da encenação teatrais. Estas opções implicavam em novas possibilidades de compreensão do fenômeno cênico. Da mesma forma, ao sugerir que as últimas peças de Sarah Kane indicavam um movimento em direção à poesia e à performance, afastando-se do teatro, parte da crítica teatral britânica mostrou sua incapacidade para compreender uma proposição *teatral* que questionava o modelo hegemônico sobre o qual repousava tranquilamente o teatro britânico da época.³⁸⁵

Recusar as formas conhecidas de desenvolvimento da intriga e de construção da personagem significava alterar o pacto ficcional definido por relações muito bem codificadas

³⁸⁴ Graham Saunders, op cit., p. 11. [Several reviewers drew parallels between the two plays on this subject, but unlike *Blasted*, which was unanimously castigated, *Killer Joe* won widespread praise. The reason seemed simple – Letts had obeyed the rules of plot and character progression whereas Kane had foolishly rejected them.].

³⁸⁵ No entanto, Sarah Kane, como dramaturga e diretora, não rompeu com conhecidas convenções teatrais, entre elas a separação rígida entre palco e plateia ou a utilização de espaços cênicos tradicionais.

entre o texto e o leitor (no caso da dramaturgia) e entre a montagem e o espectador (no caso da encenação). Portanto, não se pode creditar as reações negativas que a obra recebeu unicamente à violência presente nos textos e encenações (mutilações, estupros, assassinatos), mas também às inquietações formais, que, por sua vez, traduziam inquietações éticas e políticas sobre a função do teatro e sobre as questões sociais contemporâneas da autora. A este respeito, Edward Bond lembra as diferentes trajetórias do cineasta Quentin Tarantino, também conhecido pela exposição da violência, e Sarah Kane. Enquanto o primeiro fez fortuna, diz Bond, a segunda suicidou-se.³⁸⁶

A última frase da última peça de Kane, “por favor, abram as cortinas”³⁸⁷, pode ser interpretada como uma derradeira e irônica provocação. No lugar de fechar as cortinas, conclusão óbvia de uma peça, o teatro deveria se abrir para a vida, para o ainda não existente, para aquilo que está fora da representação teatral. Deixar entrar a luz, o ar e os barulhos do mundo equivale a solicitar um *antiteatro*. Já que no *teatro*, ao final da peça, a expectativa continua sendo que as cortinas se fechem.

Na estreia londrina de *4:48 Psicose* as janelas do Royal Court foram abertas para a cidade.³⁸⁸ Já não se tratava, então, neste momento, do “faz de conta” tradicional. Continuava a existir teatro, certamente, mas um tipo de teatro que não se contentava em *representar* a realidade, mas que pretendia também recriá-la, subvertê-la e até convocá-la à cena, que é uma forma de recriação e subversão da realidade cênica e das suas convenções.

Como se vê, estas *desrealizações* da personagem podem assumir formas variadas, e geralmente são acompanhadas por outros expedientes dramaturgicos. Em Sarah Kane, mesmo nas peças em que as personagens parecem manter alguma identidade e estabilidade, as indicações cênicas geram instabilidades no estatuto dessas personagens. As indicações cênicas não realistas e aquelas propondo mutilações e outras ações violentas (e.g. rajadas de

³⁸⁶ Cf. *Nightwaves*, BBC Radio 3, 23 de junho de 2000, transcrito por Graham Saunders, op. cit., p. 25.

³⁸⁷ Sarah Kane, *Teatro completo. Sarah Kane*, Porto: Campo das Letras, 2004, p. 333.

³⁸⁸ Cf. Graham Saunders, op. cit., pp. 174-175.

metralhadoras seguidas do nascimento de narcisos que enchem o palco de amarelo³⁸⁹), reforçam a sensação de que não estão em jogo verdadeiras personagens, mas construções metafóricas, baseadas na linguagem, que fazem o vai-e-vem entre a personagem tradicional e um discurso *poético*, uma enunciação não dramática. Elas seriam, de fato, construções simbólicas que não admitiriam a moldura imposta pela personagem tradicional. Daí decorre, provavelmente, a insatisfação da dramaturga com as montagens realistas de seus textos, especialmente *Cleansed*, dirigida por Peter Zadek em 1998.

Geneviève Jolly, referindo-se à montagem de Zadek, considera que um “espectador confrontado com imagens realistas de estupro ou assassinato tenha o direito de confundir ficção e realidade, e esquece o fato de que está no teatro”.³⁹⁰ Talvez não se possa ir tão longe, imaginando que a suspensão da incredulidade chegasse a esse ponto (especialmente no contexto teatral alemão), mas é verdade que o realismo, como Jolly também destaca, enfraquece a dimensão política do texto ao mesmo tempo que banaliza o exercício da violência pela sua exposição no primeiro grau.

3. Ausência

Na linha direta das experiências que colocaram em xeque a noção de personagem, Heiner Goebbels, no momento mesmo em que este texto é escrito, apresenta *Stifters Dinge*, um trabalho cênico e musical definido nestes termos:

Stifters Dinge (literalmente “As coisas de Stifter”) é uma obra para piano sem pianista, mas com cinco pianos, uma peça de teatro sem ator, uma performance sem performer

³⁸⁹ Cf. Sarah Kane, “Cleansed”, *Teatro completo*, op. cit., p. 191.

³⁹⁰ Cf. Geneviève Jolly, “Le théâtre de Sarah Kane : poétique de la violence”, in *Revue d'études théâtrales (Le théâtre et le mal)*, registres 9/10, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 58. [spectateur confronté à des images réalistes de viol ou de meurtre soit en droit de confondre fiction et réalité, et oublie le fait qu'il est au théâtre].

– um one-man-show –, pouco importa a denominação. Antes de tudo, trata-se de um convite feito aos espectadores para entrar num mundo fascinante. Uma atenção é dada às coisas que, no teatro, desempenham apenas um papel ilustrativo, cenário ou acessório, mas que são aqui as personagens principais: a luz, as imagens, os barulhos, os sons, as vozes, o vento e a névoa, a água e o gelo. Como nos textos de Adalbert Stifter, escritor austríaco romântico da primeira metade do século 19, as coisas e as matérias falam por elas mesmas, frequentemente as personagens são apenas acrescentadas, sem serem os sujeitos que dominam sua história. Uma modernidade aparece em Stifter. O espetáculo de Heiner Goebbels se liga a esta postura, sem buscar encenar essas narrativas ou os objetos que ela descreve.³⁹¹

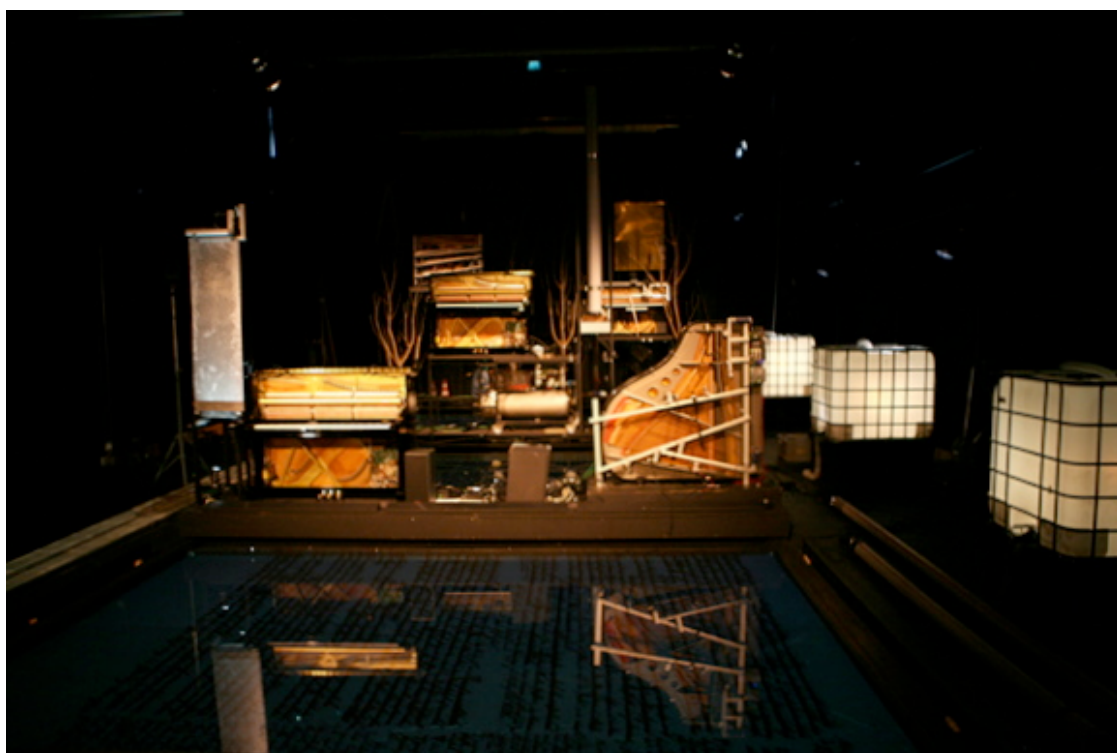


Figura 4. *Stifters Dinge*, 2008.

³⁹¹ Teatro de Gennevilliers. Disponível em <http://www.theatre2gennevilliers.com/content/view/124/77/>, acesso em 15 jan. 2009. [Stifters Dinge (literalmente “Les choses de Stifter”) est une oeuvre pour piano sans pianiste mais avec cinq pianos, une pièce de théâtre sans acteur, une performance sans performer – un non one-man – show, peu importe la dénomination. Avant tout, il s’agit d’une invitation faite aux spectateurs à entrer dans un monde fascinant. Une attention est portée aux choses qui, dans le théâtre, ne jouent qu’un rôle illustratif, décor ou accessoire, mais qui sont ici les personnages principaux : la lumière, les images, les bruits, les sons, les voix, du vent et du brouillard, de l’eau et de la glace. Comme dans les textes d’Adalbert Stifter, écrivain autrichien romantique de la première moitié du XIXe siècle, les choses et les matières parlent d’elles-mêmes, souvent les personnages ne sont qu’ajoutés, sans être les sujets qui dominent leur histoire. Une modernité apparaît chez Stifter. Le spectacle de Heiner Goebbels s’attache à cette posture, sans chercher à mettre en scène ses récits ou les objets qu’il décrit.]

Quando a dupla de artistas suíços Fischli e Weiss constroi suas *máquinas-instalações*, em que não há presença humana, não existe exatamente surpresa. Afinal, elas são consideradas, justamente, *instalações* e não *teatro*, embora se possa dizer que há ali alguma teatralidade bruta, rudimentar. Em geral, a dupla ocupa galerias, centros culturais ou museus de arte contemporânea.³⁹² Já Heiner Goebbels, com *Stifters Dinge*, instalou-se na grande sala do Teatro de Gennevilliers, nos arredores de Paris. Meses antes, durante o Festival de Avignon de 2008, o mesmo trabalho já tinha causado impacto considerável em parte da *intelligentsia* francesa, frequentadora assídua deste grande evento artístico-midiático. O fato é que Goebbels, filiado à tradição teatral representada por Heiner Müller (ele foi compositor em algumas peças de Müller), desestabiliza parte do receituário teatral, embora o arranjo frontal, a passividade do público, o ritual da compra de ingressos e dos lugares marcados, o horário do início e a duração das apresentações, testemunhem a persistência do modelo hegemônico de teatro.

Sem inventariar as inúmeras provocações müllerianas, como dramaturgo, encenador ou pensador de teatro, vale relembrar duas curtas passagens da sua obra. A primeira delas é a rubrica final de *Descrição de imagem*: “O texto descreve uma paisagem vista de além-túmulo. A ação é livre, já que as sequências são passado, explosão de uma lembrança numa estrutura dramática morta”.³⁹³ A segunda é o início de *Hamlet-máquina*: “Eu era Hamlet”.³⁹⁴ Elogio da estrutura dramática morta e crítica radical da personagem (em forma de *mise en abîme*). Ambos os expedientes desafiam a forma teatral tradicional baseada no jogo de subjetividades agindo no presente. Goebbels não é, certamente, indiferente a este legado de Müller.

Ao utilizar os textos de Adalbert Stifter (1805-1868) como “material cênico” (ao lado de outros, como a música, a iluminação, as projeções de imagens, os movimentos), Goebbels

³⁹² Para uma visão de conjunto da obra destes artistas, que inclui instalações, fotografias, vídeos, filmes, livros e esculturas, consultar Robert Fleck, Beate Söntgen e Arthur C. Danto, *Peter Fischli David Weiss*, Londres-Nova York, Phaidon, 2005.

³⁹³ Heiner Müller, *Medeamaterial e outros textos*, São Paulo, Paz e Terra, 1993, p. 159.

³⁹⁴ Heiner Müller, “Hamlet-máquina” in *Quatro textos para teatro*, São Paulo, Hucitec, 1987, p. 25.

faz justiça ao projeto do escritor e pintor austríaco, que se interessava especialmente pela descrição das “coisas” (daí o título do trabalho). Portanto, abreviando um pouco, podemos falar que aqui as “coisas” tomam o lugar dedicado comumente às “histórias”. Goebbels invoca claramente a herança de Müller ao reivindicar a utilização dos textos como material, isto é, o texto não é convocado para representar a realidade, mas é, ele mesmo, uma realidade. Há um gosto evidente pela *materialidade*, daí a definição do teatro, proposta por Goebbels, como “museu de percepções”.³⁹⁵

Já muitas décadas atrás, as *peças-paisagens* de Gertrude Stein introduziram esta possibilidade radical de conquista da materialidade e da espacialização da palavra. Não é casual que Bob Wilson tenha montado *Doctor Faustus Lights the Lights* (1992) a partir de um libreto escrito por Stein em 1938. A obra dramaturgica da escritora se aproxima do *poema dramático*, forma que antecipou experiências de negação da ficção teatral, pela recusa que opõe ao modelo dramático:

Seu pensamento sobre o teatro, especialmente a noção de “peça-paisagem”, é fundador, e permite delimitar certos diálogos contemporâneos, a partir da ideia segundo a qual a frase que compõe uma fala é esvaziada de sua função semântica de transporte de um sentido e de uma carga emotiva, enquanto a organização formal das falas entre si se torna o lugar do sensível. De fato, as frases e as palavras são utilizadas como objetos, materiais sonoros inscritos nas arquiteturas rítmicas.³⁹⁶

Embora em registro muito diferente, o diretor, autor e performer Oskar Gómez Mata reivindica a mesma liberdade criativa: “O texto é um material, como o corpo do ator, a luz ou

³⁹⁵ Cf. Heiner Goebbels, *Regards critiques*, debate realizado em 10/07/2006, Festival de Avignon. Disponível em: <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Avignon-2006-Regards-critiques-du-10-juillet?autostart>. Acesso em: 02 fev. 2009.

³⁹⁶ Geneviève Jolly e Marie-Christine Lesage, “Jeux phoniques et rythmiques”, in *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 52. [Sa pensée sur le théâtre, notamment la notion de pièce-paysage, est fondatrice, et permet de cerner certains dialogues contemporains, à partir de cette idée selon laquelle la phrase qui compose une réplique est évidée de sa fonction sémantique de transport d'un sens et d'une charge émotive, alors que l'organisation formelle des répliques entre elles devient le lieu du sensible. En fait, les phrases et les mots sont utilisées comme des objets, des matériaux sonores inscrits dans des architectures rythmiques].

o cenário. Mais do que a ação, o que conta é a maneira de executá-la. Na realidade, interpreta-se a ação como se interpreta um texto”.³⁹⁷ Voltaremos a Gómez Mata mais adiante.

É curioso notar que na programação do Festival de Avignon *Stifters Dinge* fez parte de uma “categoria” generalíssima: *musique-théâtre-vidéo-installation*.³⁹⁸ Em Gennevilliers, sinal de desconforto com a ousadia da proposta ou mero reflexo de velhos hábitos de recepção, a categoria escolhida foi *música* (era este o “rótulo” afixado no saguão do teatro para sinalizar as apresentações). Se não existem atores ou atrizes em cena, imagina-se (deduz-se, define-se, conclui-se...) que não se trata mesmo de teatro. Nós suspeitamos que as coisas não sejam tão simples assim.

Bob Wilson, em entrevista concedida nos anos 1990, já falava sobre a possibilidade de um “espetáculo de teatro sem atores”, deixando para nós a questão de decidir se uma experiência desse tipo ainda deveria ser considerada “teatro”:

[O teatro] é um arranjo arquitetônico no tempo e no espaço e dá no mesmo se você tiver ou se não tiver atores. Uma luz se move e é ritmo, é uma construção no tempo e no espaço. Isto é o que eu considero arquitetura, a construção de algo, seja Mozart, Wagner ou Shakespeare.³⁹⁹

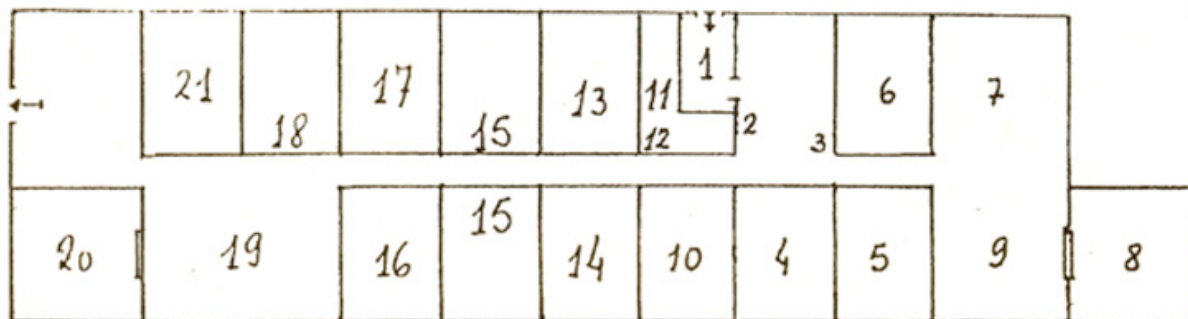
Nesta mesma época (1995), Wilson, em parceria com Hans Peter Kuhn, criou uma *instalação* na London’s Clink Street Vaults. Formalmente, *HG* (referência à H. G. Wells) era formada por uma sequência de salas em que haviam objetos que se moviam sem qualquer intervenção humana direta. O *jogo* acontecia entre objetos, luzes e sons. O evento não foi considerado, nem divulgado, como teatro. Se a instalação estivesse programada em um teatro

³⁹⁷ Oskar Gómez Mata, “Entretien avec Oskar Gómez Mata et Esperanza López”, por Eva Cousido, disponível em <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Kairos-sisyphes-et-zombies/ensavoirplus/idcontent/14879>, acesso em 19 out. 2009. [Le texte est un matériau, comme le corps de l’acteur, la lumière ou le décor. Plus que l’action, ce qui compte c’est la manière de l’exécuter. En fait, on interprète l’action comme on interprète un texte].

³⁹⁸ Cf. Brochura da programação do 62º Festival de Avignon, 2008.

³⁹⁹ Robert Wilson, entrevista com Ariel Goldenberg, in *Diálogos no palco*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1999, p. 540.

e aberta à visitação durante as horas habituais de uma apresentação teatral, esta “instalação” seria muito similar ao “espetáculo teatral” (ou pelo menos “cênico”) *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels.



Figuras 5 e 6. Mapa da instalação e *cena do hospital*. HG, Bob Wilson e Hans P. Kuhn. Londres, 1995.

O caso do canadense do Québec Denis Marleau dá outro exemplo de “ausência”. A partir de 1997 ele concebeu uma série de espetáculos sem atores em cena. O mais significativo deles para a nossa análise, *Les aveugles* (2002), era *interpretado* por imagens. Somente elas *estavam em cena*. A peça cumpria, de alguma forma, o projeto utópico e já centenário de Maeterlinck que imaginou um “teatro sem atores”:

Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. [...] O ser humano será substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que teria o porte da vida sem ter vida? Eu não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável. [...] Parece que todo ser vivo que tem a aparência da vida sem ter vida apela a poderes extraordinários.⁴⁰⁰

Na peça de Marleau, não há ausência da personagem, mas ausência do ator ou atriz⁴⁰¹, embora o diretor reconheça que no contexto ficcional de *Les aveugles* “não é tanto a personagem que me interessa, mas a *humanidade* que se libera dela”.⁴⁰² Maeterlinck, como lembra Marleau, “estava em busca de um novo corpo para a personagem”.⁴⁰³ A aproximação com o teatro de marionetes ou objetos cumpre parte deste objetivo, já que ele coloca em questão as fronteiras entre animado e inanimado, natural e artificial, consciente e inconsciente. No entanto, como lembra Bénédicte Boisson, “esta forma interdisciplinar raramente foi associada ao teatro de figuras [humanas], seja pelos espectadores ou pelos críticos”.⁴⁰⁴ A situação que Marleau propõe é nova e causa algum desconforto no ambiente teatral institucional (novamente surge o problema de como classificar este tipo de obra).

⁴⁰⁰ Maurice Maeterlinck, “Menus propos. Le théâtre”, in *Oeuvres I*, Bruxelles: Complexe, 1999, pp. 462-463. [Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. [...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans en avoir la vie ? Je ne sais, mais l'absence de l'homme me semble indispensable. [...] Il me semble que tout être qui a l'apparence de la vie sans voir la vie fasse appel à des puissances extraordinaires.]

⁴⁰¹ “Em *Les aveugles* [...] as máscaras moldadas sobre os traços dos intérpretes são os únicos elementos presentes em cena. Graças a um sistema de projeção regulado com extrema minúcia, elas são inteiramente recobertas pelo rosto filmado dos atores, de maneira que a matéria é totalmente animada pela imagem”. Bénédicte Boisson, “Dématérialiser l'homme, animer la matière”, in *Théâtre/Public*, nº 193, maio 2009, p. 61. [Dans *les aveugles* [...] les masques moulés sur traits des interprètes sont les seuls éléments présents sur scène. Grâce à un système de projection réglé extrêmement minutieusement, ils sont entièrement recouverts par le visage filmé des acteurs, de sorte que la matière est totalement animée par l'image.]

⁴⁰² Denis Marleau, “Une fantasmagorie technologique”, entrevista concedida à Louise Ismert, in *Alternatives théâtrales*, nº 73-74, 2003, p. 104. [ce n'est pas tant le personnage qui m'intéresse, mais l'*humanité* qui s'en dégage].

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 101. [était en quête d'un nouveau corps pour le personnage].

⁴⁰⁴ Bénédicte Boisson, “Dématérialiser l'homme, animer la matière”, in *Théâtre/Public*, nº 193, p. 60. [cette forme interdisciplinaire a rarement été associée au théâtre de figures [humaines], que ce soit par les spectateurs ou par les critiques].

Um das provas deste desconforto foi a estreia do trabalho, que sob o rótulo de *instalação* aconteceu não em um teatro, mas no Museu de Arte Contemporânea de Montreal.

Ao usar recursos técnicos que confundem o espectador sobre a presença ou não do ator/atriz em cena, Marleau induz o debate sobre a existência do teatro, ou *de* teatro na ausência de corpos humanos no momento da realização do evento cênico. Neste trabalho o dispositivo tecnológico (artificial) não é evidente, ele não é automaticamente reconhecido enquanto tal, como no teatro de marionetes ou objetos. “Não se trata mais, então, de representar um ser agindo sobre o mundo, mas de simular uma presença”⁴⁰⁵, o que nos faz pensar que Marleau, ao aplicar novas tecnologias digitais, recupera antigos desejos e atualiza velhas experiências relacionadas com o desaparecimento do corpo no teatro. Os objetivos, embora diversos, passam pela intenção de construir obras não psicológicas e não realistas, pela investigação das possibilidades cênicas da mecanização e da maquinização (Jarry, Schlemmer e o Bauhaus, Meierhold e o construtivismo/futurismo e Craig são alguns dos exemplos) e pela exploração dos limites entre vida e morte, tanto no plano concreto, relacionado aos recursos cênicos, como no plano filosófico (Maerterlinck entraria nesta categoria).

Em *Les aveugles* não há imagem de síntese, não é o debate entre virtual (imagens sem índice, sem referente) e real (corpos materialmente presentes) que está em jogo, já que tudo o que é projetado em cena foi efetivamente captado/filmado com a utilização de atores reais. Também não é o caso de discutir a ausência de personagem, como já dissemos. É a não presença dos corpos físicos em cena (eles estão presentes apenas na forma de imagens) que parece ser suficiente para surpreender o público cioso dos seus hábitos de recepção. A questão que realmente merece reflexão a partir destas obras de Marleau, além de identificar as resistências aos procedimentos que rompem o canône teatral, é o da presença/ausência – no

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 61. [Il ne s’agit plus alors de représenter un être agissant sur le monde mais de simuler une présence].

caso de Marleau pode-se falar de uma singular dialética entre multiplicação e desmaterialização do ator ou atriz –, com todas as implicações que ela pode ter, incluindo a pertinência do procedimento como recurso para problematizar os temas gerais da encenação ou sua utilização meramente formal.⁴⁰⁶

O debate está só esquentando, para ele tem sido convocados pensadores como Freud (a teoria da “inquietante estranheza” continua fazendo furor entre certos críticos⁴⁰⁷) e Benjamin (a perda ou não da *aura*). Faltam, entretanto, autores contemporâneos capazes de pensar o alcance da questão sob o ponto de vista especificamente teatral.

Orgulhosos de uma tradição caduca que preserva convenientemente o *status quo*, muita gente de teatro torce o nariz para algumas das mais ricas experiências teatrais contemporâneas. Tanto na encenação quanto na dramaturgia. Cobertas por um verniz erudito e uma ironia de praxe, certas observações críticas sobre a dramaturgia contemporânea lembram o comentário do dramaturgo Jean-Claude Grumberg. Em uma nota introdutória à sua peça *Maman revient pauvre orphelin*, ele diz:

Para não arriscar desagradar a juventude, e com o objetivo evidente de não ser reprovado no exame de passagem à posteridade, aqui está uma pequena obra sem rubricas nem indicações de qualquer tipo. No meu zelo, eu inclusive suprimi os nomes das personagens. Eu espero assim agradar a juventude e os seus professores.⁴⁰⁸

A citação é autoexplicativa, eu destaco apenas a frase “e os seus professores”; ela sugere uma certa indignação intelectual dos jovens, incapazes de reflexão própria, além da má-fé de professores – se acreditarmos em Grumberg – propensos a acessos vanguardistas.

⁴⁰⁶ Sobre a obra de Denis Marleau, cf. a revista *Alternatives théâtrales*, nº 73-74, 2003.

⁴⁰⁷ Aos interessados, cf. “Das Unheimliche”, artigo de Freud escrito em 1919.

⁴⁰⁸ Jean-Claude Grumberg, *Maman revient pauvre orphelin*, Arles, Actes-Sud-Papiers, 1994, nota introdutória. [Afin de ne pas risquer de déplaire à la jeunesse, et dans le but évident de ne pas être recalé à l'examen de passage à la postérité, voilà une oeuvre sans didascalies ni indications d'aucune sorte. Dans mon zèle, j'ai même supprimé les noms de personnages. J'espère ainsi plaire à la jeunesse et à ses professeurs.].

Relembrar as palavras deste conhecido dramaturgo permite dimensionar um aspecto importante do problema, isto é, uma certa autossuficiência, tanto da crítica (jornalística ou ensaística), como de artistas e técnicos, que está na origem de atitudes perigosamente intolerantes: “Este gênero de coisa não me diz respeito”, “eu não lido com este tipo de questão”. Ambas as frases referiam-se à *Sitfters Dinge* e foram ouvidas em um ambiente universitário de artes cênicas. Estas reações têm impedido, ou atrasado consideravelmente, o livre debate sobre as novas práticas que surgem no teatro contemporâneo.

4. Presença

A rigidez e o esquematismo no tratamento das novas questões de estética teatral atingem, inclusive, a nomenclatura em vigor. Ela tende a perpetuar concepções e valores em detrimento de novas configurações do fenômeno teatral. É comum a utilização da expressão “artes vivas” (como no inglês *live arts* e no francês *arts vivants*) para designar um conjunto de práticas artísticas, entre as quais está o teatro (ao lado da dança, ópera, circo etc.). “Artes vivas”, salvo engano, supõe a existência de “seres humanos” no momento mesmo da consumação do evento artístico. Em outras palavras, são *artes vivas* aquelas em que estão implicadas uma ou mais pessoas para que a obra, ou o evento, tenha, de fato, existência. O cinema que utiliza pessoas (atores ou não) prescinde destas mesmas pessoas no momento da projeção. Lá, presentes, estão somente as imagens. O cinema, portanto, não se enquadra na categoria de *artes vivas*. No teatro, em princípio, a situação é diferente. O corpo presente seria indispensável. No entanto, não apenas as experiências de Heiner Goebbels ou Denis Marleau, mas outras tantas (uma linha do tempo sumária incluiria as supermarionetes de Gordon Craig, o teatro mecânico, as experiências com teatro holográfico) recolocam em cena o problema das definições, revelando limites e insuficiências das nomenclaturas teatrais atuais.

Olivier Abiteboul, professor de filosofia no ensino médio francês (que interessa aqui menos pela qualidade da reflexão, mas por representar uma visão de teatro próxima do senso comum), exemplifica um tipo de raciocínio em que há pouco espaço para a dúvida: “Não existe teatro sem personagens (humanas)”. Ele é peremptório: “Não existe, portanto, no teatro, imagens senão aquelas imagens reais que nos vêm de objetos e de personagens que vemos”.⁴⁰⁹ A ideia de personagem, de “encarnação”, de “viver um papel”, estão tão presentes no vocabulário e na maneira de pensar o teatro como há algumas décadas estava a ideia (e a prática) do “ponto” (*souffleur*, *prompt*), ou, recuando um pouco mais no tempo, a ideia dos *emplois* (*jeune premier*, *confidente* etc.), ou ainda a regra das três unidades de Aristóteles, lida pela ortodoxia seiscentista francesa e seus epígonos.

Há, de fato, uma distância importante entre, de um lado, a permanência do modelo conhecido de exercício teatral, que inclui encenação, texto, produção teórica, crítica jornalística etc., e de outro, as explorações contemporâneas, elas também atingindo todas as áreas da atividade teatral.

[...] a ausência reivindicada de personagens é então o que funda o projeto de escritura dos autores: propor um teatro de voz, de fantasmas, de presenças, que se perfilam, aparecem e desaparecem segundo os movimentos do texto e cujas existências se reduzem, por conseguinte, a um tempo limitado de enunciação”.⁴¹⁰

As proposições de Ryngaert e Sermon, mesmo focalizadas nos textos teatrais, são poucas as incursões pela encenação, confirmam o desapego progressivo da noção de personagem por uma parte significativa dos criadores de teatro. Desapego que tem como

⁴⁰⁹ Olivier Abiteboul, *Fragments d'un discours philosophique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 216. [Il n'y a pas de théâtre sans personnages (humains)] [Il n'y a donc pas d'images au théâtre si ce n'est les images réelles qui nous viennent des objets et des personnages que nous voyons].

⁴¹⁰ Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, Paris, Éditions théâtrales, 2006, p. 53. [l'absence revendiquée de personnages est alors ce qui fonde le projet d'écriture des auteurs : proposer un théâtre de voix, de fantômes, de présences, qui se profilent, apparaissent et disparaissent selon les mouvements du texte et dont l'existence se réduit, partant, à un temps limité d'énonciation].

corolários possíveis a desorientação do regime ficcional clássico e a construção de novas configurações ficcionais, chegando à recusa da ficção enquanto componente do fenômeno teatral e mesmo da operacionalidade deste conceito (excluindo, evidentemente, o campo da recepção e a presença ficcional definida pela existência do dispositivo teatral).

“A personagem não vale mais como aparição fictícia, ela não produz mais ilusão: em cena, aparecem apenas corpos de intensidade e oralidade”.⁴¹¹ Se a personagem não se mostra mais enquanto aparição fictícia, resta, muito trivialmente, a aparição não-fictícia. Isto é, uma aparição real. O termo, nós sabemos, se presta à confusão, uma vez que a presença do ator ou da atriz em cena geralmente é real. Esta é (por enquanto?) uma particularidade do teatro e das artes cênicas quando comparadas ao cinema. Mas agora o regime ficcional específico do teatro não é mais reivindicado, ou não é considerado essencial, ou ainda, transformou-se numa estratégia incômoda para que os objetivos dos criadores sejam alcançados. Está em causa, então, a própria ideia de personagem. No seu lugar pode estar simplesmente o ator ou atriz, uma voz que enuncia ou mesmo ritmos, cores e movimentos. Neste contexto surgem ou se consolidam noções como “presença”, “figura”, “aparição”, “atuante” e “criatura”.

Esta promoção da “presença” pode se dar a partir de diferentes estratégias, duas delas relacionadas ao binômio excesso/falta. A “presença” pode ser o resultado tanto da evacuação das características que permitiam reconhecer a personagem tradicional (nome, psicologia, identidade, coerência, estabilidade), isto é, retirando todas as suas propriedades resta a materialidade, uma presença não declinada; quanto pela abundância pletórica, neste caso, o excesso transmuta a personagem em entidade retórica, suporte do discurso, e assim, alheia à velha ficção.

⁴¹¹ Ibidem, p. 54. [Le personnage ne vaut donc plus en tant qu'apparition fictive, il ne fait plus illusion : sur scène, n'apparaissent que des corps d'intensité et d'oralité].

Valère Novarina dá a exata dimensão desse “esgotamento da personagem pelo excesso”⁴¹², não é raro encontrar nos seus textos teatrais dezenas, centenas e até milhares de personagens.⁴¹³ Evidentemente, estas personagens não se enquadram no modelo representativo clássico, elas não existem para serem “interpretadas” de acordo com as regras clássicas, que determinam (e exigem) estabilidade, contorno mais ou menos preciso e umas pitadas de psicologia. Para Denis Guénoun, Novarina é o autor que “tem e mantém, o mais abertamente possível, o projeto antidestinal, ou seja, antidramático”.⁴¹⁴ São figuras retóricas, carcaças de personagens, esboços irônicos, sugestões, insinuações ou arremedos de personagens, cujas existências se situam no intervalo entre a personagem tradicional e a mera apresentação de vozes em cena.

Nós podemos nos perguntar se estas “figuras” são ainda portadoras de ficção, se elas são suportes eficientes para a ficção. A resposta é dupla : sim e não. Como as “figuras” nem sempre correspondem aos atores ou atrizes encarregado(a)s da sua existência, ou seja, existe uma *interpretação* (porque o ator/atriz não é apenas ele mesmo em cena, mas também esta figura), elas sugerem a existência de um “outro mundo” (ficcional) em relação à imediatez da realidade. Mas enquanto “presenças” aquém, ou além, das personagens tradicionais, elas concentram *apenas* um conteúdo informacional não portador de ficção, no sentido usual do termo. Isto é, a “presença”, mesmo não se confundindo exatamente com o ator ou a atriz, mesmo descolando-se do(a) performer, não é necessariamente indutora de um “outro mundo”, mas mero suporte de informação (ao mesmo título de alguém que lê, para um ouvinte, uma matéria de jornal, ou que transmite uma notícia ouvida na televisão). Neste último sentido,

⁴¹² Ibidem, p. 55. [épuisement du personnage par l'excès].

⁴¹³ “Se existisse um prêmio para peças de teatro com o maior número de personagens, as de Valère Novarina chegariam claramente em primeiro lugar. Em comparação, Lorenzaccio de Musset, com seu banquete de cinquenta pessoas, parece uma obra intimista. Em *Drama da vida*, elas são 2587”. Jean-Pierre Thibaudat, “Celui qui laisse parler la langue”, *Libération*, 05/05/2001. [S'il existait un palmarès des pièces de théâtre comptant le plus grand nombre de personnages, celles de Valère Novarina arriveraient nettement en tête. En comparaison, Lorenzaccio de Musset, avec son banquet à cinquante, fait figure d'oeuvre intimiste. Dans le ‘Drame de la vie’, ils sont deux mille cinq cent quatre-vingt-sept.”]

⁴¹⁴ Denis Guénoun, “Les futurs du drame”, in *Registres 8, Revue d'études théâtrales*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 96. [tient et maintient le plus ouvertement le projet anti-destinal, c'est-à-dire anti-dramatique].

não se trata de romancização ou liricização da personagem – o que mudaria apenas em parte o estatuto da ficção que ela veicula, mantendo todavia uma constante ficcional –, mas de uma alteração mais radical, em que a própria ideia de ficção é questionada. O portador não é ficcional, ou ficcionalizado, embora ele possa servir como facilitador para uma possível ficcionalização construída por aquele que vê ou ouve, isto é, pelo espectador; isto ocorre porque existe um compreensível desejo de ficção por parte do público, que procura satisfação através das aparições cênicas (figuras, presenças, objetos etc.), mesmo quando essas já não mais correspondem ao que se espera convencionalmente de uma “personagem”.

No primeiro caso, quando de fato uma espécie de ficção ainda está claramente presente, mesmo que atravessada por estranhezas de toda sorte, caberia o conceito de “impersonnage” (*impersonagem*, neologismo em português como em francês), proposto por Jean-Pierre Sarrazac.⁴¹⁵ Esta *impersonagem* é, como o nome indica, uma contração entre o “impessoal” e a “personagem”. Como a personagem é, segundo a tradição, *pessoal*, isto é, tem uma *identidade identificável*, sua geometria não pode variar impunemente. É por isso que a *impersonagem* significa a explosão (ou a implosão) da personagem, embora ainda haja um claro desejo de personagem, como se um fragmento desta ex(im)plosão se assemelhasse a um ser ficcional, ou aspirasse a ele, mas agora com contornos voluntariamente imprecisos, cambiantes, instáveis, provisórios. A *impersonagem*, neste sentido, seria capaz de representar toda a humanidade, condensando em forma de parábola, mas não de maneira abstrata, (distinguindo-se assim do drama impressionista) um conjunto de qualidades que ultrapassaria as possibilidades da personagem clássica. Seria o caso, por exemplo, de Roberto Zucco, a (im)personagem da peça homônima de Bernard-Marie Koltès.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Cf. Jean-Pierre Sarrazac, “L’impersonnage. En relisant ‘La crise du personnage’”, in *Jouer le monde. La scène et le travail de l’imaginaire*, Centre d’études théâtrales, Université Catholique de Louvain, n° 20, 2001, pp. 41-50.

⁴¹⁶ Cf. “Pleins feux sur Enzo Cormann”, conversa entre Jean-Pierre Sarrazac e Enzo Corman, 06/12/2004, Théâtre National de la Colline, Paris. Disponível em: <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Pleins-feux-sur-Enzo-Cormann>. Acesso em: 03 out. 2009.

Essas figuras estranhas que povoam o teatro contemporâneo admitem muito mais facilmente o contraditório, a impermanência, os deslocamentos não-lógicos, a desestruturação. Estas mesmas características, entretanto, não são generalizáveis, necessariamente, para o conjunto da proposta cênica ou teatral. No artigo sobre a *impersonagem*, Sarrazac parte das ideias de Robert Abirached para propor uma concepção ampliada de mimese, que passaria da visão redutora de *imitação* ou *representação* para a de *tornar presente*.⁴¹⁷ Esta questão está desenvolvida em outro momento da nossa pesquisa, aqui é importante destacar o que Sarrazac, invocando Paul Ricoeur, chama de “eclipse da identidade da personagem”.⁴¹⁸

Conclusão óbvia: se não há identidade, ou se existe apenas uma identidade “precarizada” (como se diz do trabalho em tempos neoliberais, que já não merece exatamente o nome de trabalho), que ficção pode ser construída? À ruína da personagem advém a provável ruína da fábula. E vice-versa. O formato ensaístico, por exemplo, pode tomar o lugar da fábula, e o ator ou atriz já não *faz* (interpreta, vive, encarna...) uma personagem, mas expressa, entre outras estratégias possíveis, um *pensamento* através de tentativas de composição de personagem (tentativas cujos fracassos são reivindicados). Seria esta a *impersonagem* evocada por Sarrazac? Talvez. De toda maneira, podemos concordar com ele e com Ricoeur quanto ao “déficit concomitante do *mythos* [fábula] e da personagem”⁴¹⁹, fenômeno observado na escrita não-teatral contemporânea (objeto privilegiado da investigação de Ricoeur), como na dramaturgia e na encenação contemporâneas.

A radicalização teatral das últimas décadas produziu uma evidente “dessubstancialização”⁴²⁰ das identidades cênicas, em que pesem as inúmeras tentativas de salvamento da personagem, tanto pela injeção de *pathos*, como pelo esforço em construir um

⁴¹⁷ Cf. Jean-Pierre Sarrazac, “L’impersonnage. En relisant ‘La crise du personnage’”, op. cit., p. 43.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 45.

⁴¹⁹ Ibidem. [déficit concomitant du mythos et du personnage].

⁴²⁰ O termo é de Jean-Pierre Sarrazac, ibidem, p. 47.

esboço de identidade qualquer. Esta dessubstancialização vai ainda mais longe do passo dado pelos expressionistas, que diante do sujeito precário, do eu em sofrimento de existência, criaram a “deformação subjetiva”, discutida por Peter Szondi.⁴²¹ É também um passo adiante da “impersonagem” entrevista por Sarrazac, porque neste último caso trata-se *ainda* de personagem, mesmo que evacuada do componente pessoal e anedótico. Este último passo, embora os próximos já sejam pressentidos, é aquele que repensa os dados do problema sem qualquer luto ou nostalgia pela personagem, recusando o peso da tradição. O regime ficcional, portanto, é obrigado a se reconfigurar. Em outras palavras, não se trata mais de verificar a existência de *impersonagens*, que se definiriam pela ausência de unidade e substância identitária⁴²², mas de constatar a recusa da ideia de personagem, seja ela pessoal ou impessoal, facilmente identificável ou fugidia, unitária ou fragmentada. Sintomaticamente, à *ausência* da personagem se substitui uma *presença* cênica.

Ao sugerir que determinadas barreiras são intransponíveis, como aquela entre o teatro e a performance, a tradição e os hábitos adquiridos acabam por encurtar ou embaçar o horizonte de análise. No campo da performance (prática e reflexão confundidas), mantido artificialmente a distância do teatro, geralmente há mais tolerância e flexibilidade para o debate acerca dessas figuras que já não cabem no figurino da personagem clássica. Em um livro de 1980, Jorge Glusberg afirmava: “o performer não ‘atua’ segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade”.⁴²³ Ele é *presença*.

⁴²¹ Cf. Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 125.

⁴²² Cf. Jean-Pierre Sarrazac, “L’impersonnage. En relisant ‘La crise du personnage’”, op. cit. p. 50.

⁴²³ Jorge Glusberg, *A arte da performance*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 73.

5. Palavra-personagem

Quando a palavra é instrumento da ação ainda existe um terreno no qual a ficção pode se mover com tranquilidade. Mas quando a palavra ganha autonomia, o regime ficcional, que implica na construção de um duplo e em identificação, é colocado em questão. Esta é a distinção que faz Fernando Segolin quando identifica uma *personagem-mimética* e uma *personagem-escritura*: “Não é a linguagem que nos aponta para o mundo, mas é o mundo que se faz linguagem”.⁴²⁴ Ao comentar sua produção dramatúrgica dos anos 90, Elfriede Jelinek constata que já não existem mais figuras que falam em cena, mas figuras *faladas* pela língua.⁴²⁵ Claro, é possível existir ficção pela língua, descarnada, mas ela já não pode ser confundida com a ficção teatral tradicional, que supõe (de acordo com o cânone) uma encarnação qualquer.

O germanista Dieter Hornig, ao prefaciар *Bambiland*, obra em que Jelinek discute o fenômeno midiático em torno da invasão do Iraque pelos Estados Unidos, em 2003, constata que “o texto não é distribuído para personagens, mas se apresenta como um bloco, ou antes, um rio, em que as instâncias de enunciação se alternam bruscamente sem nunca se deixar

⁴²⁴ Fernando Segolin, *Personagem e anti-personagem*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978, p. 114.

⁴²⁵ A apresentação editorial do livro de Elfriede Jelinek, *Désir et Permis de conduire* (Paris, Arche, 1998, quarta capa), é esclarecedora a este respeito: “Micro-dramas sem papeis, sem diálogos ou simplesmente textos, representativos da ideia que Elfriede Jelinek tem do teatro. É um antiteatro, mas este antiteatro não tem o menor parentesco com aquilo que se entende habitualmente por este termo. Salvo naquilo que diz respeito à renúncia da ilusão: toda ilusão teatral é jogada fora em proveito de uma busca de veracidade poética. Tomemos *Ele não como ele*. Criada no festival de Salzbourg em 1998, a peça é antes de tudo um texto que foi definido com propriedade como um falar anônimo, pseudônimo que atravessa um espaço vazio de ressonância. [...] Escrito um ano antes da reunificação alemã, *Au pays. Des Nuées* poderia ser qualificada de “discurso à Nação alemã”, de canto polifônico em que se entrelaçam vozes passadas e presentes de filósofos, escritores e militantes políticos”. [Des dramuscules sans rôles, sans dialogues ou simplement des textes, représentatifs de l'idée que Elfriede Jelinek se fait du théâtre. C'est un anti-théâtre mais celui-ci n'a pas la moindre parenté avec ce qu'on entend habituellement par ce terme. Sauf en ce qui concerne le renoncement à l'illusion : toute illusion théâtrale est balayée au profit d'une quête de véricité poétique. Prenons *Lui pas comme lui*. Créée au festival de Salzbourg en 1998, la pièce est davantage un texte, qu'on a défini à juste titre comme un parler anonyme, pseudonyme qui traverse un espace vide de résonance [...] Écrit un an avant la réunification allemande, *Au pays. Des Nuées* pourrait être qualifié de “discours à la Nation allemand”, de chant polyphonique où s'entremêlent des voix passées et présentes de philosophes, d'écrivains, de militants politiques].

identificar”.⁴²⁶ Mas não apenas Jelinek nega esta distribuição de textos, ou *falas* (noção que efetivamente não faz sentido nesta peça-romance, peça-reportagem, peça-documento), como a própria natureza do texto não se presta a construções psicológicas ou realistas clássicas, já que ele é composto, basicamente, por um “jorro de diferentes tipos de discursos, ideológicos, tecnológicos, logísticos e outros, debitados em fluxo contínuo pelos meios de comunicação, imprensa e televisão, CNN e outros”.⁴²⁷ Não há personagens aqui, nem conflito ou ação no sentido tradicional, não há diálogos, nem indicações cênicas, com a exceção de uma nota inicial que em nada denuncia intenções teatrais. Há, no entanto, um texto explicitamente escrito para o teatro, há uma língua e uma linguagem que podem assumir, ao serem manipuladas (por um diretor, uma diretora, um coletivo artístico), as funções da personagem.

Jelinek pertence à mesma família dos polemistas austríacos Karl Kraus e Thomas Bernhard, inscreve-se, portanto, numa das tendências mais ativas da literatura de seu país, a *Anti-Heimat Literatur* (literatura antipátria), que surgiu no final dos anos 1960 em oposição à literatura patriótica de indisfarçável ranço nazista. Sua obra, entretanto, não se limita à denúncia e ao desmascaramento do passado e da persistência nazistas. Em termos ideológicos e estéticos, seu trabalho, de bases marxistas, é um exercício de crítica da linguagem. O idioma alemão se transforma em arma estética contra as sociedades modernas, a exploração do ser humano e as diversas formas de opressão. Suas peças, entre as quais *Burgtheater*, *Ein Sportstück* e *Ulrike Maria Stuart*, além de *Bambiland*, são tentativas de demolir e desmistificar os discursos dominantes. A violência do patriarcado e das relações sociais capitalistas encontram um equivalente negativo tanto no tratamento formal, como no agenciamento das situações criadas pela autora.

⁴²⁶ Dieter Hornig, “Préface”, in Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Jacqueline Chambon, 2006, p. 5. [le texte n’est pas réparti sur des personnages, mais se présente comme un bloc, ou plutôt un fleuve, où les instances d’énonciation alternent brusquement sans toujours se laisser identifier].

⁴²⁷ Ibidem, pp. 5-6. [flot des différents types de discours, idéologiques, technologiques, logistiques et autres, débités à jet continu par les médias, presse et télévision, CNN et autres].

Este teatro, como se pode adivinhar, não é psicológico. A língua é desconstruída, as regras subvertidas. O contínuo retrabalho com a língua – são usadas expressões idiomáticas ou proverbiais, aliteraões, textos clássicos são citados como slogans publicitários –, tem um equivalente na discussão sobre os limites e impasses do teatro. Provocativamente, ela afirma que não sabe nada de teatro. Que escreve contra ele e que não imagina nada mais absurdo do que colocar personagens vivas num palco. Segundo Dieter Hornig, a máquina textual de Jelinek se move abaixo ou além da representação.⁴²⁸

A provocação política e estética de Jelinek consiste, além da contundência dos temas, em produzir e destinar um material voluntariamente antidramático, anti-ilusionista e antificcional para o espaço teatral. Esta situação tem provocado um interesse especial pelos textos de Jelinek, sobretudo de diretores(a)s, que se interessam pela resistência que eles opõem ao teatro tal como ele se apresenta convencionalmente.

A experiência de Koffi Kwahulé, dramaturgo marfinense que vive atualmente na França, traduz parte do debate que esta questão suscitou nos últimos anos. Sobre suas peças mais recentes, ele diz:

Pouco a pouco as personagens não são mais identificadas, elas não são indivíduos e não são mais personagens arquetípicas. São simplesmente espaços de palavra. Em *Misterioso-119*, nunca se sabe quem fala. As frases se seguem simplesmente. As personagens não existem mais pelos seus nomes, seu pertencimento social ou racial, sua identidade sexual, mas pela respiração da sua palavra. Meu objetivo é conseguir apagar as personagens como indivíduos, mas “deixando-as vivas”. Daqui em diante é a própria língua que permite a individuação; é ela quem diz a personagem, que nos interessa sem nem mesmo saber como se chama, que trabalho a personagem faz, se ela é branca ou negra. Pelo jeito de falar sabemos se se trata de tal ou tal indivíduo, e somente ela pode falar assim. Isto se soma ao meu trabalho sobre a música. [...] Esta peça é o ponto mais longe em que eu poderia chegar no meu processo sobre a coralidade.⁴²⁹

⁴²⁸ Cf. Dieter Hornig, “Le théâtre d'Elfriede Jelinek”, in *Europe*, n° 933-934, jan.-fev. 2007, pp. 369-388.

⁴²⁹ Koffi Kwahulé, “Un théâtre contemporain, africain ou pas?”, *Africultures*. Disponível em:

A desconfiança em relação às personagens, tímida ou resoluta, abre a possibilidade para a supressão dos seus marcadores clássicos (nome, idade, ancoragem social, coerência psicológica), e também para experiências ousadas, como a criação destes “espaços de palavra”, mencionados por Koffi Kwahulé, ou ainda, para o retorno a um novo tipo de coralidade, que contribui para esvaziar as figuras cênicas, ou vozes, do *pathos* característico do modelo psicológico-realista.

Quando Sermon e Ryngaert dizem que “a lista de personagens faz o leitor passar do mundo real ao mundo da ficção, e o introduz aí, colocando-o, graças aos nomes desta lista, diante dos protagonistas da peça que virá”⁴³⁰, é inevitável pensar em experiências teatrais em que as identidades precisas são cabalmente recusadas. São casos em que o(a)s dramaturgo(a)s fornecem informações mais “poéticas” e “dramatúrgicas” do que “logísticas”, como afirmam os autores, sonegando ao leitor informações claras sobre as personagens. Mas também é possível pensar em outras duas situações: 1. Supressão de qualquer indicação de personagem ou presença elocutória; 2. utilização dos nomes reais dos atores ou atrizes. Em ambos os casos, mais uma vez, o regime ficcional fica comprometido.

No primeiro destes casos, em textos como *Descrição de imagem* (Heiner Müller), a ausência de qualquer designação de personagem ou de agente da elocução abre o campo para todo tipo de encenação, das mais tradicionais, que tentam pôr ordem (uma ordem antiga, leia-

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4353>. Acesso em: 19 set. 2009. Entrevista de Christophe Konkobo com Alfred Dogbé e Koffi Kwahulé, 17 de março de 2006. [Peu à peu les personnages ne sont plus identifiés, ils ne sont pas des individus et ils ne sont pas non plus des personnages archétypaux. Ce sont simplement des espaces de parole. Dans *Misterioso-119*, on ne sait jamais qui parle. Les répliques se suivent simplement. Les personnages n'existent plus par leurs noms, leur appartenance sociale ou raciale, leur identité sexuelle, mais par la respiration de leur parole. Mon objectif est de parvenir à effacer les personnages comme individus, mais "restant en vie". Désormais c'est la langue elle-même qui permet l'individuation ; c'est elle qui dit le personnage auquel on a affaire sans même savoir comment il s'appelle, quel boulot le personnage fait, s'il est blanc ou noir. Par la façon de parler on sait qu'il s'agit de tel ou tel individu, et il n'y a que lui qui puisse parler ainsi. Cela rejoint mon travail sur la musique. [...] Cette pièce est le point le plus loin où je pouvais arriver dans ma démarche sur la choralité.]

⁴³⁰ Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 49. [la liste des personnages fait basculer le lecteur du monde réel au monde de la fiction et l'y introduit en le plaçant, grâce a leurs noms, face aux protagonistes de la pièce à venir”].

se) no material reticente ao modelo dramatúrgico conhecido, até às mais inventivas, que admitem o discurso, a língua, como suporte teatral, dotado de existência autônoma, independente de personagens e até mesmo da presença física em cena. O corpo que fala, se ainda houver corpo, não é *exatamente* uma personagem, mas um enunciador, tarefa que poderia ser preenchida por um dispositivo qualquer de emissão de som, como uma caixa de som ou alto-falante (caso de *Stifters Dinge*). A ausência de personagens nomeadas valoriza a “presença” em detrimento do “faz-de-conta” e da “encarnação”. O modelo ficcional fica mais distante toda vez que é adotado o *parti pris* das coisas. A materialidade discursiva evita, nega ou perturba a *reprodução* e a *representação* em favor da *produção* verbal e da *apresentação* de corpos e/ou sons, como no caso das últimas peças de Sarah Kane, analisadas anteriormente. “Desalienada do protocolo mimético, a cena aparece então menos como um espaço de reprodução do que lugar e ocasião de uma configuração inaudita de palavras, de seres, de acontecimentos”.⁴³¹ É por isso que se pode falar em “personagem-palavra” ou “palavra-personagem”.

Gildas Milin, ator, autor e diretor teatral da nova geração francesa, traz para a cena temas pouco convencionais, como o cruzamento entre poesia, ciência e tecnologia (*Anthropozoo, L’homme de février, Force faible, Machine sans cible*). Este projeto estético e político, que se inspira tanto no “teatro da era científica” de Brecht, quanto na música pop, exige outra maneira de contar histórias – ou falar sobre temas – e outra abordagem da personagem. Não é casual que façam parte da lista de personagens de *Machine sans cible*⁴³² um robô (GNA – Gerador Digital Aleatório) e uma “ausência” (Rose).

Eu não escrevo diálogos entre personagens, mas uma peça que é antes de tudo um fluxo

⁴³¹ Ibidem, p. 57. [Désaliénée du protocole mimétique, la scène apparaît alors moins comme un espace de reproduction que le lieu et l’occasion d’une configuration inouïe des paroles, des êtres, des événements].

⁴³² *Machine sans cible* significa literalmente “máquina sem alvo” ou “máquina sem objetivo”, mas também há um jogo de palavras com *machine sensible*, “máquina sensível”.

de palavras, que eu redistribuo em seguida como em um multiprogramador, enviando pistas aqui e lá em direção àqueles que serão as personagens. O texto está presente antes das personagens. Além disso, como o processo de *Machine sans cible* começou pelas gravações de palavras reais ditas por pessoas externas ao trabalho, existe uma perturbação total da noção de personagem.⁴³³

O “fluxo de palavras”, mesmo que posteriormente a serviço de personagens, provoca necessariamente a “perturbação” desta noção e da própria ideia de ficção. Perturbação que é reforçada pela utilização de trechos *poéticos* e conteúdos científicos (emoção e inteligência artificiais, cyborgs, autismo, programação genética, mecânica quântica), normalmente tratados de forma não dramática. No lugar de construir cenas com temas científicos, princípios metodológicos das ciências são usados como inspiração para a criação.⁴³⁴

No segundo caso, quando as personagens recebem os nomes reais daqueles que as interpretam, novamente o código ficcional é questionado. Não se trata de *interpretar uma personagem*, mas de fazer coincidir um discurso ficcional (quando as palavras foram escritas por outro que não o intérprete) com a figura real do ator ou atriz. Ou seja, abala-se

⁴³³ Gildas Milin, “Dossier de presse”, *61° Festival de Avignon*, 2007, p. 102. [Je n’écris pas de dialogues entre des personnages mais une pièce qui est d’abord un flux de paroles, que je redistribue ensuite comme dans un multiplex, en envoyant des pistes ici et là vers ce que seront les personnages. Le texte est présent avant les personnages. Par ailleurs, comme le processus de *Machine sans cible* a débuté par des enregistrements de paroles réelles exprimées par des personnes extérieures à la création, il y a une perturbation totale de la notion de personnage.]

⁴³⁴ Eu me permito citar um trabalho anterior, *Théâtre et science*, em que discuti as relações entre estas esferas de ação humana. Várias passagens dessa dissertação referem-se às novas possibilidades ficcionais surgidas no encontro, *simbólico* ou *real*, entre a *cena* e o espaço científico. Eis aqui uma delas: “No teatro, uma certa ideia tomou corpo a partir dos anos 50, traduzindo-se por uma recusa da ficção (podemos citar, com grandes precauções, a obra de Beckett). Pode-se ver nesta recusa uma identificação dos artistas com “a positividade do saber”; eles recusariam “todo imaginário não controlado”, aproximando-se assim do procedimento científico (as indicações cênicas minuciosas de tempo e espaço em Beckett, por exemplo). Entretanto, Lévy-Leblond nos lembra que a ciência não está 'fora da ficção', contrariamente ao que se pensa; 'a ciência, na sua atividade de pesquisa, é bem mais imaginativa do que dedutiva, e a ficção desempenha um papel essencial.' Lévy-Leblond se apoia sobretudo nas restrições imaginárias utilizadas pela ciência, tais como 'os pontos sem extensão, retas sem fim, planos sem espessura etc., tantas suposições – perfeitamente estranhas à realidade das coisas.' Nós sabemos que Einstein escreveu muitas vezes sobre a liberdade criativa necessária a trabalho do cientista, era 'um enfoque raro, um desafio ao positivismo reinante' [cf. Jean Eisenstaedt]. Vê-se bem como o terreno é escorregadio. De um lado certas experiências teatrais buscam/pesquisam uma nova objetividade, apoiadas no antipsicologismo (também uma recusa dos excessos psicanalíticos) e no positivismo científico, de outro lado, a ciência contemporânea manifesta os sintomas de uma rebelião contra a tirania positivista, reivindicando a *imaginação*”. Fernando Kinas, *Théâtre et science* (dissertação de mestrado), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 12; Jean-Marc Lévy-Leblond, *La pierre de touche*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 222-225; Jean Eisenstaedt, “Un point de vue très relatif”, in *Autrement - Chercheurs ou artistes ?*, n° 158, p. 94.

voluntariamente o corte – que funda e abre o espaço de ficção –, entre a vida e a arte. Ainda que de forma simbólica, o ato de identificar, pela utilização de nomes reais, uma figura imaginária (a personagem) com uma figura real (o ator ou a atriz), transporta o evento teatral para fora da convenção que prevê a existência mais ou menos autônoma da personagem. Este acordo é rompido em nome de uma *confusão* desejada entre mundo ficcional e mundo real. Quem fala é uma personagem, uma entidade imaginária e imaginada (pelo autor, diretor etc.), ou o próprio ator ou atriz? Mesmo que o texto preceda a encenação, e portanto seja em alguma medida *ficcional*, já que foi decorado e ensaiado, permanece a perturbação (simbólica) da ordem ficcional convencional, porque persiste a vontade explícita de fundir os registros da vida e da arte, de provocar idas e vindas entre a crença numa entidade ficcional autônoma e a ruptura desta crença pelo retorno à vida *vivida* (e não *revivida*). Estes procedimentos podem ser determinados pelo autor, no momento da escrita, pelo encenador, no momento da criação cênica e mesmo pelo performer, no momento do evento.

Um exemplo recente do que acaba de ser dito é *Photo-Romance*, trabalho cênico escrito, dirigido e atuado pela dupla libanesa Lina Saneh e Rabih Mroué. “Como representar sem interpretar papéis, personagens, pergunta-se Saneh, mas se inserindo numa história e num ambiente que não são exatamente os nossos, nem estranhos a nós?”. Uma resposta possível é a hibridação entre realidade e ficção (daí o nome *Photo-Romance*, que insinua a justaposição de dois regimes conflitantes), onde a palavra, arrancada da realidade (é frequente a utilização de documentos da realidade em suas montagens), tem autonomia relativa em relação à ficção. Um dos expedientes utilizados é a manutenção dos nomes reais, Lina e Rabih, na encenação (“nós interpretamos os papéis das personagens como Lina e Rabih”⁴³⁵). O objetivo, nas palavras de Saneh, é de “se afastar do realismo mas continuando plausível, e sem

⁴³⁵ Lina Saneh, *Entretien avec Lina Saneh*, programa da peça *Photo-Romance*, Festival de Avignon, 2009. [Comment représenter sans jouer des rôles, des personnages, mais en s’immisçant dans une histoire et un milieu qui ne sont ni tout à fait les nôtres ni tout à fait autres ?] [nous jouons les rôles des personnages en tant que Lina et Rabih].

identificação total”.⁴³⁶ A constituição desta “palavra-personagem”, já que não existe personagem clássica sustentando o discurso, garante que não haja imersão na história *ficcional*, constantemente rompida pelos “documentos” (basicamente textos e fotos), isto é, pela intromissão da realidade (a utilização dos nomes reais é somente um dos exemplos).

Em ambas as situações que descrevemos, o mundo ficcional é abalado pelo mundo presencial, pelos “efeitos reais da performance”.⁴³⁷ São casos em que a possibilidade ficcional é indesejável, ou incômoda, no máximo tolerada como concessão ao velho modelo de fabricação e recepção teatrais. A ficção, neste contexto, entra como contrabando, à revelia do projeto artístico, servindo como moeda de troca no jogo de sedução entre artistas (ou produtores) e um público pouco disponível, ou desarmado, para enfrentar novas experiências. A relação entre encenação e ficção acaba não sendo virtuosa, assim como a esmola em relação à fortuna (dificilmente uma leva à outra). O que se constata é a emancipação do teatro, texto e cena, das convenções miméticas. Nesses casos a personagem é repensada em novos termos, seu estatuto é modificado, sua pertinência é questionada, já que ela concentra algumas das contradições básicas em jogo: representar ou (a)presentar; funcionar como vetor e suporte da fábula ou como enunciadora de discursos, ideias e sentimentos (abdicando, neste caso, do velho embate das subjetividades, evidentemente).

6. “Planetário”

As vanguardas históricas do início do século 20 se dedicaram intensamente à desconstrução das bases miméticas, realistas e psicológicas do teatro ocidental. Como nosso objetivo principal é fazer a análise dos últimos trinta anos, não cabe voltar a estes exemplos. No entanto, é importante destacar algumas das experiências que marcaram o teatro latino-

⁴³⁶ Ibidem. [s’ éloigner du réalisme mais en restant plausible, et sans identification totale].

⁴³⁷ Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 58. [effets réels de la performance].

americano e reorganizaram, em alguma medida, a dimensão ficcional, mesmo que algumas delas estejam completando duas vezes trinta anos.

Somente o Teatro do Oprimido, proposto por Augusto Boal, desenvolveu inúmeras formas que merecem menção: teatro-invisível, teatro-foro, teatro-estátua, teatro-mito, teatro-fotonovela, teatro-jornal. Esta relação, elaborada pelo próprio Boal⁴³⁸, sequer é exaustiva. Quando a análise se amplia para o conjunto do teatro latino-americano nos deparamos com várias outras formas cênicas que também não se apoiam, prioritariamente, na construção de personagens, ou que evitam ficar reféns do modelo tradicional. São manifestações, cênicas ou *paracênicas* como as *colagens de textos* (poemas, documentos, testemunhos), as *festas e tradições populares*, as *fábulas*... Em várias delas, como ocorre no *teatro-invisível*, o ator ou atriz, muitas vezes, não *ilustra* uma ação, ele *age*.

Este é um dos motivos pelos quais Boal classifica o teatro burguês como *mimético*⁴³⁹, sugerindo que o teatro não burguês (entre os quais o Teatro do Oprimido) seria *não mimético*. Não mimético, mas ficcional, como veremos logo adiante. Muitas das técnicas que ele desenvolveu, ao interromperem o livre curso da personagem – no *teatro-foro*, por exemplo, o público é convidado a tomar o lugar do ator ou atriz –, ou pelo fato das personagens se confundirem com aqueles que as executam (*teatro-testemunho*), impedem que um certo tipo de ficção se estabeleça.

Aproveitando uma conhecida imagem de Brecht, não seria arriscado dizer que no Teatro do Oprimido, atores e atrizes, mas também o público, abandonam o *carrossel* em favor do *planetário*. O novo tipo de ficção proposto pelo Teatro do Oprimido, isto é, uma ficção que inclui a dimensão analítica de desmontagem dos mecanismos de funcionamento da sociedade e, assim, passa a servir como ensaio para a ação social, corresponde a este novo tipo de teatro

⁴³⁸ Cf. Augusto Boal, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, São Paulo, Hucitec, 1977, p. 17.

⁴³⁹ Cf. *ibidem*, p. 85.

(*planetário*) reivindicado por Brecht.⁴⁴⁰ A técnica do “coringa” reforça esta ideia. O ator ou atriz que faz o coringa não é mais levado pelo fluxo da personagem: ele pode *sair* de uma personagem, apropriar-se de outra, comentar ambas, fazendo uma espécie de dissecação do processo. É a figura do coringa que permite opor dois níveis de funcionamento de uma peça, “o da fábula (que pode utilizar todos os recursos ilusionísticos convencionais do teatro) e o da ‘conferência’, na qual o *Coringa* se propõe como exegeta”.⁴⁴¹

Apesar do parentesco, existem, no entanto, pelo menos duas diferenças importantes entre Brecht e Boal. Boal não aceita a “passividade” do público, mesmo que se trate do teatro *planetário* (crítico e realista, segundo Brecht), e mesmo que esta passividade seja “provisória”, circunscrita à representação e à sala de teatro. Para Boal não existem espectadores no Teatro do Oprimido, mas “observadores ativos”. Uma passagem, retirada da principal obra de Boal, *Teatro do oprimido*, deixa claro o tratamento que ele dispensa à personagem:

Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma ‘catarse’; no segundo, uma ‘conscientização’. O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo

⁴⁴⁰ “Existe uma diferença entre representar outra pessoa ou se representar a si mesmo, como entre ver alguém representado ou se ver a si mesmo representado. A dramaturgia do tipo C [carrossel] pede do ator que ele se mostre *ele mesmo* [...] e do espectador que ele veja igualmente *ele mesmo* [...]. O tipo P [planetário] pede do ator que ele mostre outros homens, e do espectador que ele veja outros homens. O espectador do tipo C é ativo, mas somente de modo fictício; o do tipo P é passivo, mas é apenas provisório.” [Il y a une différence entre représenter quelqu'un d'autre ou se représenter soi-même, comme entre voir quelqu'un d'autre représenté ou se voir soi-même représenté. La dramaturgie de type C [carrossel] réclame du comédien qu'il se montre *lui-même*, qu'il se montre dans des situations, professions, états d'âme divers, et du spectateur qu'il se voie également *lui-même* [...]. Le type P [planetário] réclame du comédien qu'il montre d'autres hommes, et du spectateur qu'il voie d'autres hommes. Le spectateur du type C est actif, mais seulement de façon fictive ; celui du type P est passif, mais ce n'est que provisoire.] A dramaturgia do tipo C é da identificação, da ficção, do vivido e a do tipo P é crítica, realista. Cf. Bertolt Brecht, *L'achat du cuivre*, Paris, Arche, 2008, pp. 187-191.

⁴⁴¹ Augusto Boal, *Teatro do oprimido*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 196.

assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real.⁴⁴²

Claro, um projeto teatral deste tipo não está preocupado em manter a “coerência” da personagem, tal como definida pelo teatro burguês, nem tampouco em preservar o regime ficcional “autônomo” ou “totalizante” característico da forma dramática tradicional.

A segunda diferença, que mereceria mais atenção do que podemos dispensar, está na forma como algumas técnicas do Teatro do Oprimido lidam com a ficção. Boal reconhece o teatro como lugar da ficção: “O espectador que é capaz de um ato liberador, durante uma função de teatro-foro, ainda que tenha sido capaz de realizar esse ato na ‘ficção’ que é o teatro, na verdade é estimulado a realizá-lo também na vida real”.⁴⁴³ Relatando as primeiras experiências com o *teatro invisível*, no início dos anos 1970, em Buenos Aires, Boal revela: “Nós estávamos fascinados por esta experiência em que a ficção se integrava com a realidade para se tornar tão real quanto ela, ao mesmo tempo em que a realidade se tornava uma forma de ficção”.⁴⁴⁴ Mas era incômoda a participação *não consciente* dos espectadores no evento. Boal se pergunta a respeito deles: “Onde eles estão então: na ficção ou na realidade? [...] Até onde, para eles, a ficção era real e a realidade obra de ficção?”⁴⁴⁵

Esta confusão entre ficção e realidade, consciência e não consciência, persiste até o momento em que é encontrada outra forma de teatro do oprimido, o *teatro fórum*. Embora adotando a ficção como constitutiva do evento teatral, Boal, à diferença de Brecht – esta observação vale para todas as técnicas do Teatro do oprimido –, não recorreu sistematicamente às construções narrativas complexas como vetor de imersão ficcional (caso

⁴⁴² Ibidem, p. 126.

⁴⁴³ Augusto Boal, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, op. cit., p. 19.

⁴⁴⁴ Idem, “Le théâtre de l’opprimé”, in *Le courrier de l’Unesco. Où va le théâtre ?*, nov. 1997, p. 34. [Nous étions fascinés par cette expérience où la fiction s’intégrait à la réalité pour devenir aussi réelle qu’elle, en même temps que la réalité devenait une forme de fiction]

⁴⁴⁵ Ibidem. [Où se situaient-ils donc: dans la fiction ou dans la réalité ? [...] Jusqu’où, pour eux, la fiction était-elle réelle et la réalité œuvre de fiction ?].

das fábulas brechtianas). É como se a ficção de Boal não necessitasse da interrupção, ou do estranhamento de tipo brechtiano, porque sua natureza já é intrinsecamente parcelar, mediada, as vezes trôpega. O dispositivo das diferentes formas de teatro do oprimido, inclusive pela precariedade assumida de meios, impede que a imersão ficcional se desenvolva plenamente. Se precisássemos resumir as trajetórias destes dois homens de teatro em pouquíssimas palavras, Boal estaria na trilha de uma *política estética*, e Brecht, na de *estética política*. A diferença de ênfase, na dimensão política ou na dimensão estética, implica em tratamentos ficcionais distintos.

É por isso que mesmo reconhecendo, e assumindo, a dimensão ficcional do teatro, o Teatro do Oprimido, como antes dele o *agitprop* histórico, perturba a lógica ficcional ao introduzir um componente suspeito ao teatro tradicional, o real. Não é casual que o último livro de Boal (debilitado por uma longa doença, Boal morreu alguns meses antes do lançamento do livro), seja justamente *A estética do oprimido*. A trilha parecia mesmo levar à estética. No livro, a reafirmação dos compromissos políticos de Boal mantém a mesma coerência que o acompanhou durante seu longo percurso artístico e militante. O livro, sem qualquer exagero sentimental, é o testemunho tocante de uma vida dedicada à emancipação de homens e mulheres através da arte. No entanto, a discussão que o título sugere não é plenamente realizada. Como a obra imensa de Boal só faz sentido correndo o mundo, o trabalho de investigação certamente terá continuidade. Sobre a política, o real e a ficção, no entanto, Boal não deixa dúvidas. Ele reafirma categoricamente uma das “transgressões” do trabalho incansável que desenvolveu durante cinco décadas: “Cai o muro entre espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta”.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Idem, *A estética do oprimido*, São Paulo, Garamond/Funarte, 2009, p. 185.

7. A lagosta, a mãe e o genocídio

Na 11ª edição do prêmio “Europe pour les nouvelles réalités théâtrales”⁴⁴⁷, Rodrigo Garcia apresentou *Accidens, matar para comer*. Nesta curta *proposição* (o termo é dele), criada originalmente em 2005, o ator Juan Lorient mata, assa e come, em cena, uma lagosta. Guy Duplat, jornalista belga, ao destacar o escândalo que o trabalho provocou na Polônia (semelhante ao ocorrido na Itália, que culminou com o cancelamento da apresentação), encerra seu artigo interrogando-se sobre os papéis e os limites reservados à representação e ao *real*:

Em um bar de Wroclaw, o escritor Tom Lannoye [...] se perguntava se Garcia não ultrapassava os limites do teatro, que consiste em “fazer de conta”. Passando ao ato real, ele abandonaria o teatro grego para entrar no circo romano. Se começamos com uma lagosta onde vamos parar?⁴⁴⁸

A invocação do circo romano é muito significativa. Nós lembramos que Florence Dupont mostra que não apenas no circo, mas também no teatro romano, havia uma opção clara pelo jogo e pela performance.⁴⁴⁹ Ora, a performance, no sentido empregado aqui, está muito distante, ou mesmo em clara contraposição, a um dos princípios do teatro grego, isto é, a imitação ou representação. Esta separação absoluta entre *representação* e *performance*, entre *fazer de conta* e *fazer realmente*, é instituída sem qualquer cerimônia. Não passa pela cabeça do jornalista investigar as virtudes (estéticas e políticas) dessa *mostração da*

⁴⁴⁷ O Festival aconteceu em Wroclaw, Polônia, de 31 de março a 5 de abril de 2009.

⁴⁴⁸ Guy Duplat, “Rodrigo Garcia et le scandale du homard”, Bruxelas: Jornal La Libre Belgique. Disponível em: <http://www.lalibre.be/culture/scenes/article/493985/rodrigo-garcia-et-le-scandale-du-homard.html>. Acesso em: 14 abril 2009. [Dans un bar de Wroclaw, l'écrivain Tom Lannoye [...] se demandait si Garcia ne dépassait pas les bornes du théâtre qui est dans le “faire semblant”. En passant à l'acte réel, il quitterait le théâtre grec pour entrer dans le cirque romain. Si on commence avec un homard où finira-t-on ?].

⁴⁴⁹ Cf. Florence Dupont, *L'orateur sans visage, essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000.

realidade, ou, recuperando nossa definição de ficção teatral, desse “faz de conta lúdico compartilhado”, fornecido pelo *dispositivo teatral* organizado por Garcia.

Moral dessa pequena história sobre lagostas: a reação não tarda a surgir diante de experiências que colocam em crise o modelo teatral estabelecido. Nessa empreitada de manutenção da ordem é mobilizado um arsenal que pode incluir definições rígidas do fenômeno teatral, ou francamente esquemáticas, além de ameaças e intimidações contra supostas derivas inaceitáveis.

Muitas outras variantes na composição de personagens (figuras, presenças cênicas etc.) foram ou estão sendo exercitadas, na escrita como na encenação, e elas têm em comum, como nós temos visto, o enfraquecimento do regime ficcional e do estatuto mimético. Para o dramaturgo e diretor genovês Fausto Paravidino, em *Genova 01* “não existe ação teatral e não existem personagens”. Ele não tem dúvida sobre o que se passa em sua peça: “Somos nós atores que contamos essa história. Muito simplesmente, representamos o coro de uma tragédia grega. Tentamos reconstruir a verdade”.⁴⁵⁰

É justamente o estatuto da personagem, e também o da ficção, que se reorganizam em função destas múltiplas experiências teatrais contemporâneas. Se os novos *seres* que povoam as cenas não têm mais a espessura de antes, nem a estabilidade, a moldura psicológica, a subjetividade ou a identidade que lhes serviam de esteio, é legítimo supor que uma certa lógica mimética é automaticamente colocada em questão, e que no lugar da simulação e da representação, entram em cena a performance e a *apresentação*. Nessa trajetória, passamos pela *despersonalização* das personagens (típica das vanguardas dos anos cinquenta do século passado), pela *impersonalização* (tal como descrita por Sarrazac no começo deste século), para vislumbrar uma nova etapa, em que a ideia de personagem, apesar das tentativas de salvamento e dos impulsos nostálgicos, não fazem lá muito sentido.

⁴⁵⁰ Fausto Paravidino, “G8 '01 Fausto Paravidino: 'Genova tragica'”, *Jornal Corriere della Sera*, 26 de fevereiro de 2007, p. 9. [non c'è azione teatrale e non ci sono personaggi] [Ci siamo noi attori che raccontiamo questa storia. Molto semplicemente, rappresentiamo il coro di una tragedia greca. Tentiamo di ricostruire la verità].

Em *Kairos, sisyphes et zombies*, o diretor, também autor e ator, Oskar Gómez Mata (voltamos a ele, como prometido) convocou para a cena sua própria mãe (mas fique tranquilo, as semelhanças com *Accidens, matar para comer* param por aí). Ele e sua companhia *Alakran* criam trabalhos cênicos em que as distinções frágeis entre ficção e realidade estimulam, ou desorientam, o público, abalando hábitos de recepção (inclusive da crítica especializada). Eva Cousido, colaboradora artística da Comédie de Genève que acompanha o grupo de Gómez Mata, estima que o “sentimento de improvisação tem como consequência tornar porosa a fronteira entre realidade e ficção”.⁴⁵¹ Exatamente.

A inspiração dos cômicos tradicionais (palhaços e saltimbancos), o gosto pela improvisação (e pelo imprevisito) e o desejo de fazer um teatro cívico e de intervenção, não combinam com as personagens tradicionais. Ao contrário, elas dificultam o contato direto com o público e a demonstração dos mecanismos de funcionamento da sociedade e do teatro – outro objetivo do grupo. A convocação da mãe, que é apresentada ao público e ocupa a cena na condição de “mãe do diretor”, ao lado de procedimentos como o endereçamento da palavra diretamente à sala, a construção de cenas que dependem do acaso e a utilização dos nomes reais dos atores e atrizes, produz um efeito de “realidade”. A atriz e também fundadora da Companhia, Esperanza López, diz:

Faz muito tempo que abandonamos a ideia clássica da personagem em favor de uma personagem que é ao mesmo tempo o ator e o ator em jogo. O ator está nu. Então, a relação com o espectador é mais direta e este tem menos tendência a se distanciar da palavra do ator.⁴⁵²

⁴⁵¹ Oskar Gómez Mata, “Entretien avec Oskar Gómez Mata et Esperanza López”, por Eva Cousido, disponível em: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Kairos-sisyphes-et-zombies/ensavoirplus/idcontent/14879>, acesso em : 19 out. 2009. [sentiment d’improvisation a pour conséquence de rendre poreuse la frontière entre réalité et fiction].

⁴⁵² Esperanza López, *ibidem*. [Il y a longtemps qu’on a abandonné l’idée classique du personnage au profit d’un personnage qui est à la fois l’acteur et l’acteur en jeu. L’acteur est à nu. Du coup, le rapport au spectateur est plus direct et celui-ci a moins tendance à se distancer de la parole du comédien.]

Opinião reforçada por Gómez Mata :

Este jogo ambíguo visa novamente a que o espectador se posicione e se decida a pegar ou a rejeitar aquilo que vê. Para mim, é fundamental que o espectador se pergunte: ‘É ele, é Oskar que pensa isso? Ele fala sinceramente ou ele interpreta?’ [...] Eu diria que nossa estética não procura impressionar o público nem jogar com o efeito emocional.⁴⁵³

Ambas as análises confirmam nossa hipótese de um progressivo abandono *político* da ficção. Mas vamos deixar o simpático Gómez Mata, desejando-lhe vida longa (embora eu tenha esperado duas horas, sob sol escaldante, para conseguir um ingresso).

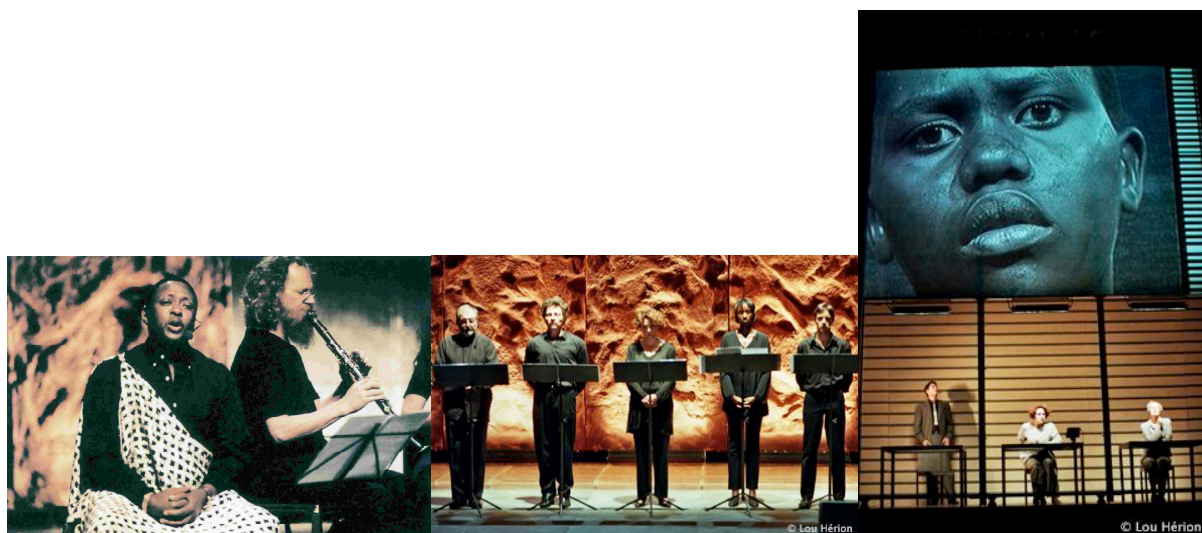
A brutalidade do genocídio de Ruanda em 1994 e o *discurso* sobre ele, com suas nuances políticas, geoestratégicas, econômicas, religiosas etc., estão na base do projeto teatral *Rwanda 94*, dirigido por Jacques Delcuvellerie do coletivo belga Groupov.⁴⁵⁴ *Rwanda 94* marcou profundamente e sob vários aspectos o teatro europeu. Suas primeiras apresentações foram em 1999, no Festival de Avignon, ainda como processo de trabalho e as últimas em 2005. Nós não temos condições de analisar completamente o impacto deste impressionante projeto artístico e político, que consumiu quatro anos de intensas pesquisas e ensaios e se estendeu durante uma longa temporada que circulou por vários países. Mas podemos destacar algumas reflexões, do próprio diretor e de ensaístas, que confirmam nossas investigações sobre um novo lugar e novos usos da ficção no teatro contemporâneo.

O trabalho, que se apresentava como uma “uma tentativa de reparação simbólica em face dos mortos, para uso dos vivos”, impunha imediatamente uma constatação: como

⁴⁵³ Oskar Gómez Mata, *ibidem*. [Ce jeu ambigu vise à nouveau à ce que le spectateur se positionne et qu’il décide de prendre ou de rejeter ce qu’il voit. Pour moi, il est capital que le spectateur se demande: ‘C’est lui, c’est Oskar qui pense ça ? Il parle sincèrement ou il joue ?’ (...) Je dirais plutôt que notre esthétique ne cherche pas à impressionner le public ni à jouer sur l’effet émotionnel.].

⁴⁵⁴ Cf. o sítio da companhia na internet <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9>, acesso em 27 jan. 2010 e *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide / Groupov, récit d’une création*, in Alternatives Théâtrales n°67/68, abril 2001.

“evocar um acontecimento histórico cuja violência passa os limites do representável”⁴⁵⁵ A forma cênica encontrada reunia depoimentos orais de ruandeses e ruandesas que escaparam do massacre, imagens ficcionais e de arquivo sobre o genocídio (filmes, telejornais, reportagens especiais), canções, pequenas cenas dramáticas, poemas, coros, cantatas, citações de políticos e diplomatas. Para Delcuvellerie, “o conjunto interpreta frequentemente na borda, ou no limite, daquilo que se convencionou designar como ‘representação’”, portanto, continua ele, há uma “perturbação [...] da ordem e das convenções da representação”⁴⁵⁶ A presença de material real (como os depoimentos, roteiros sujeitos à improvisações a cada apresentação) e de não-atores/atrizes⁴⁵⁷, alteram o estatuto ficcional canônico do *evento* teatral.



Figuras 7, 8 e 9. *Rwanda 94*, 2000.

Em *Rwanda 94*, além dos temas já mencionados, há um debate menos explícito sobre o próprio teatro, sobre seus poderes e seus limites, sobre as relações entre história e ficção. Catherine Naugrette aborda a mesma questão a partir do paroxismo de brutalidade que representou o holocausto. Está em jogo, segundo ela, a própria capacidade de representar

⁴⁵⁵ Jacques Delcuvellerie, “De la conception à la réalisation”, in *Rwanda 94*, Paris, Théâtrales, 2002, p. 166. [une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l’usage des vivants] [évoquer un événement historique dont la violence passe les limites du représentable].

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 167.

⁴⁵⁷ Após o prelúdio musical, Yolande Mukagasana diz: “Eu não sou atriz, eu sou simplesmente uma sobrevivente do genocídio de Ruanda”. [Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement]. Ibidem, p. 15. Yolande não é, de fato, atriz e é, de fato, uma sobrevivente do genocídio em Ruanda. Estas primeiras linhas do texto, no entanto, foram escritas pelo diretor Jacques Delcuvellerie. Na sequência, o depoimento é livre, seguindo apenas um roteiro genérico.

(partindo da conhecida frase de Adorno sobre a impossibilidade de escrever poemas depois de Auschwitz). No teatro, e também em outras artes, “a experiência traumática do pior no século 20 conduz a uma crise tanto da legitimidade artística quanto dos poderes da representação”.⁴⁵⁸ Mas ao contrário de um possível “desmoronamento da imagem do mundo”⁴⁵⁹, o trabalho do Groupov se lançou na tarefa oposta de propor reflexões e imagens críticas do mundo e do genocídio ruandês, em particular. Segundo Georges Banu, um projeto que coloca questões tão essenciais: “Como testemunhar o pesadelo? Como restituir a amplitude e dizer o desastre? Como escapar da exasperação da revolta diretamente protestada?”, um projeto com estas características, diz ele, deveria necessariamente inventar uma forma. A solução encontrada, conclui Banu, foi a “reconquista da forma trágica”.⁴⁶⁰ É preciso verificar esta conclusão. A maneira de trabalhar e os princípios da companhia apontam, justamente, para escolhas e procedimentos que se opõem ao fatalismo trágico e à sua ideologia. Para Philippe Ivernel, a estética e a ética do Groupov estão mais próximas do “teatro documentário de Peter Weiss, ou do teatro épico e didático de Brecht, ou do teatro, acertadamente chamado de político, de Piscator”.⁴⁶¹ A hipótese de Ivernel é muito mais plausível. Mas no lugar de tentar enquadrar o trabalho do grupo em formas já existentes, talvez fosse mais adequado identificar o que ele tem de inédito, sobretudo no que diz respeito à confrontação entre ficção e documentário. Como afirma Deculvellerie, *Rwanda 94* é também uma “interrogação do teatro sobre sua capacidade e seus meios de representar, sobre seu próprio protocolo de representação”⁴⁶². Esta atitude, mais contemporânea, não tem correspondentes diretos nas experiências citadas. Jean-

⁴⁵⁸ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belval, Circé, p. 65. [l'expérience traumatique du pire au XXe siècle conduit à une crise tant de la légitimité artistique que des pouvoirs de la représentation.].

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 67. [effondrement de l'image du monde].

⁴⁶⁰ Geroges Banu, “Rwanda 94, un événement”, in *Alternatives théâtrales*, n° 67-68, p. 21. Citado em Jacques Deculvellerie, *Rwanda 94*, op. cit., p. 169. [Comme témoigner du cauchemar ? Comment en restituer l'ampleur et dire le désastre ? Comment échapper à l'exaspération de la révolte directement clamée ?] [reconquête de la forme tragique].

⁴⁶¹ Philippe Ivernel, “Pour une esthétique de la résistance”, in *Alternatives théâtrales*, n° 67-68, p. 13. Citado em Jacques Deculvellerie, *Rwanda 94*, op. cit., p. 169. [théâtre documentaire de Peter Weiss, ou du théâtre épique et didactique de Brecht, ou du théâtre justement nommé politique de Piscator].

⁴⁶² Jacques Deculvellerie, op. cit., p. 171. [interrogation du théâtre sur sa capacité et ses moyens de représenter, sur son propre protocole de représentation].

Marie Piemme, participante ativo do processo em todas as suas etapas, analisa com muita acuidade o que ele chamou de *eixo ficção/realidade*:

Todo o espetáculo, de um ponto de vista formal, está tensionado pela dupla impulsão contraditória do ficcional e do real. Pode-se evidentemente sustentar que tudo o que aparece em cena é da ordem do ficcional. Mas no interior desta definição, vê-se bem que um regime desigual rege as cenas. Algumas cenas são simultaneamente fictícias e reais, a conferência por exemplo, em que nós estamos mais num teatro da apresentação que da representação. Pode-se dizer a mesma coisa da narrativa inicial contada por Yolande Mukagasana. Ela testemunha sua história, sua narrativa pertence a ela, é a sua tragédia que ela conta, com a perda brutal de seus filhos e do seu marido. Então, onde nós estamos? Muito próximos da realidade, certamente, se consideramos o referente. No entanto, na ficção, se inscrevemos esta palavra na estrutura do espetáculo.⁴⁶³

A *estrutura* sobre a qual fala Piemme é, em linhas gerais, um sinônimo para *dispositivo*, conceito que utilizamos para indicar esse outro lugar, e também essas novas funções, que a ficção ocupa ou pode ocupar no teatro contemporâneo.

E se *Rwanda 94* não responde à todos os questionamentos, nem poderia fazê-lo, os trabalhos posteriores do grupo, como *Discours sur le colonialisme*, criado em 2001 a partir do contundente texto de Aimé Césaire, continuam, de diferentes maneiras, a pôr e repor estas questões, questionando entre outros aspectos os limites da forma ficcional clássica:

⁴⁶³ Jean-Marie Piemme, “Construction de 'Rwanda 94'”, in *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, Études théâtrales, n° 24-25, op. cit., pp. 71-72. [Tout le spectacle, d'un point de vue formel, est tendu par la double poussée contradictoire du fictionnel et du réel. On peut évidemment soutenir que tout ce qui apparaît sur scène est de l'ordre du fictionnel. Mais à l'intérieur de cette définition, on voit bien qu'un régime inégal régit les scènes. Certaines scènes sont à la fois fictives et réelles, la conférence par exemple, où nous sommes plus dans un théâtre de la présentation que de la représentation. On pourrait dire la même chose du récit initial que raconte Yolande Mukagasana. Elle témoigne de son histoire, son récit est à elle, c'est sa tragédie qu'elle raconte avec la perte brutale de ses enfants et de son mari. Alors où sommes-nous? Très proche de la réalité, certainement, si on vise le référent. Néanmoins dans la fiction si on inscrit cette parole dans la structure du spectacle.]

Trata-se da encenação de um texto que não é destinado *a priori* ao teatro, um panfleto extremamente violento, magnificamente escrito, e cujo conteúdo não perdeu nada de sua atualidade, infelizmente. Os meios cênicos são de uma simplicidade total: uma mesa, uma cadeira, um copo de água. O ator encarna uma personagem cativante e intrigante, entre Lumumba e Malcolm “X”, cuja exposição dá lugar às vezes, repentinamente, a uma melopeia ou canto vindo do fundo dos tempos.⁴⁶⁴

A opção pela manutenção da personagem é relativizada pela natureza do texto não dramático, que gera instabilidade da figura cênica pela falta de ancoragem e referências tradicionais (nome, psicologia etc.). *Jane* (2000/2002), trabalho cênico criado pela integrante do Groupov Jeanne Dandoy, ao fazer o paralelo entre prostituição e teatro, construindo um dispositivo do tipo *peep show*, investiga a natureza complexa e mutante da ficção teatral:

Não é uma ‘performance’ no sentido dos últimos anos, não é uma ‘ação’ nem uma ‘instalação, talvez seja simplesmente ‘teatro’... Existe personagem, situação, interpretação, texto. Entretanto nada se desenrola como habitualmente, a natureza da relação ator-espectador está gentilmente mas profundamente perturbada. [...] O *peep-show* de *Jane* oferece a nudez desta relação... você paga, você vê, escuta, prova, você fez um pedido, você é servido - Como no *peep-show* (ou no teatro?) você não sabe exatamente o que você pagou adiantado - Sim, existiam seis “títulos” a escolha, mas o que eles incluem? [...] São onze horas da noite, ou três horas da madrugada, há 4, 6, 7 ou 9 horas ela está lá, atrás desse vidro, ela chorou, murmurou, gritou, você talvez tenha pagado pela mesma “performance” que os cinco precedentes, mas ela deve lhe oferecer como se fosse a primeira vez, sempre. Você pagou por aquilo. De fato é um *peep-show* esta caixa? Ou um confessionário? Esta outra caixa em que as primeiras

⁴⁶⁴ Idem, disponível em <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/5>, acesso em: 19 jan 2010. [Il s’agit de la mise en scène d’un texte qui n’est pas destiné à priori au théâtre, un pamphlet extrêmement violent, superbement écrit, et dont le contenu n’a rien perdu de son actualité, hélas. Les moyens scéniques sont d’un dépouillement total : une table, une chaise, un verre d’eau. L’acteur incarne un personnage captivant et intrigant, entre Lumumba et Malcolm “X”, dont l’exposé fait parfois place, soudain, à une mélodie ou un chant venu du fond des âges.].

palavras que se pronuncia são “Perdoe-me, meu Pai”... *Jane* é uma experiência no primeiro sentido do termo. Em outros termos, ela é inesquecível.⁴⁶⁵

Jane pode realmente ser uma experiência inesquecível, entre outros motivos, por nos colocar na incômoda posição de *voyeur* e não de espectador, mesmo que a experiência seja *teatral* e não pornográfica. Novamente a instabilidade entre ficção e realidade, entre representação e (a)apresentação, está em jogo, e a sexualidade é ao mesmo tempo matéria-prima e metáfora do evento cênico.

Antes de passar a outra coisa, eu gostaria de fazer um comentário a respeito da radicalidade do *teatro documentário* de Peter Weiss. Proposto nos anos 1960, ele se filia, segundo o próprio Weiss, à tradição do teatro político dito realista (*proletkult*, *agitprop*, experimentos teatrais de Piscator, peças didáticas de Brecht). A introdução do “documento” na cena, que segundo a lista de Weiss pode incluir atas, relatórios, estatísticas, comunicados da bolsa, balanços bancários, cartas, reportagens jornalísticas etc., foi mais longe do que qualquer tentativa anterior, mas embora esforçando-se em recusar toda forma de invenção, esta característica determinante não lhe retirou a condição de obra artística:

Mesmo quando tenta se liberar do quadro que faz dele um meio artístico, mesmo quando abandona as categorias estéticas, mesmo quando quer ser algo imperfeito, tomada de posição e ação militar, mesmo quando dá a impressão de nascer no instante

⁴⁶⁵ Idem, disponível em <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/4>, acesso em: 19 jan. 2010. [Ce n'est pas une 'performance' au sens de ces années, ce n'est pas une 'action' ni une 'installation', c'est peut-être tout simplement du 'théâtre'... Il y a personnage, situation, interprétation, texte. Et pourtant rien ne s'y déroule à l'ordinaire, la nature de la relation acteur-spectateur se trouve gentiment mais profondément perturbée. [...] Le Peep-Show de *Jane* vous offre la nudité de cette relation... vous payez, vous voyez, entendez, éprouvez, vous avez passé une commande vous êtes servi - Comme au Peep-Show (ou au théâtre ?) vous ne savez pas exactement ce que vous avez payé d'avance - Oui, il y avait six “titres” au choix, mais que recouvrent-ils ? [...] Il est onze heures du soir, ou trois heures du matin, depuis 4, 6, 7 ou 9 heures elle est là, derrière cette vitre, elle a pleuré, chuchoté, crié, vous avez peut-être payé pour la même “performance” que les cinq précédents, mais elle doit vous l'offrir comme pour la première fois, toujours. Vous avez payé pour cela. Au fait est-ce un peep-show cette boîte ? Ou un confessionnal ? Cette autre boîte où les premiers mots que l'on prononce sont “Pardonnez-moi, mon Père”... *Jane* est une expérience au sens premier du terme. Autrement dit, elle est inoubliable.]

mesmo e agir sem premeditação, o teatro documentário é no final das contas um produto artístico e deve sê-lo, se quiser justificar sua existência.⁴⁶⁶

Weiss reconhece, assim, que o teatro documentário representa “a imagem de uma parcela da realidade arrancada ao fluxo contínuo da vida”, embora afirme, de forma algo contraditória, que este tipo de teatro “se recusa a toda invenção”.⁴⁶⁷ Para ele, o teatro documentário não modifica o material autêntico usado na *difusão* cênica, mas apenas estrutura a sua forma. Esta posição é dificilmente aceitável, porque qualquer recorte da realidade, além das escolhas obrigatórias de enunciação e/ou encenação (é um ator ou uma atriz que fala?, qual a entonação escolhida?, qual a duração das pausas?, qual a sequência de apresentação do material?, e ainda, qual o teatro ou espaço cênico escolhido? qual o preço dos ingressos? etc.), implica sempre em posicionamento⁴⁶⁸, em uma *operação* consciente, portanto, não se pode afirmar que este tipo de teatro esteja livre de “invenção”. Weiss, inclusive, fornece exemplos de intervenção formal sobre o material documentário (criação de ritmos, rupturas e gradações, recurso à caricatura, utilização de máscaras e *songs* etc.).

Mas independente desta problemática, e suposta, ausência total de invenção, está clara a opção em recusar o regime ficcional tradicional. Anatol Rosenfeld, na época em que estas experiências estavam no apogeu, afirmou que “tanto Hochhuth [Rolf Hochhuth, escritor e dramaturgo alemão, nascido em 1931] como outros expoentes do teatro documentário procuram eliminar, *na medida do possível*, o elemento ficcional”.⁴⁶⁹ Ainda que um puro teatro de *relatório*, pela própria natureza do dispositivo teatral, não pareça completamente possível

⁴⁶⁶ Peter Weiss, “Notes sur le théâtre documentaire”, in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Paris, Seuil, 1968, p. 10. [Même lorsqu’il cherche à se libérer du cadre qui fait de lui un moyen artistique, même lorsqu’il abandonne les catégories esthétiques, même lorsqu’il se veut chose imparfaite, prise de position et action militaire, même lorsqu’il se donne l’apparence de naître dans l’instant et d’agir sans prémeditation, le théâtre documentaire est en fin de compte un produit artistique et il doit l’être, s’il veut justifier son existence.].

⁴⁶⁷ Ibidem. [l’image d’un morceau de réalité arraché au flux continu de la vie] [se refuse à toute invention].

⁴⁶⁸ “Le théâtre documentaire prend parti” [o teatro documentário toma partido], reconhece Peter Weiss em outro trecho, *ibidem*, p. 12.

⁴⁶⁹ Anatol Rosenfeld, “O teatro documentário”, in *Prismas do teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 122 (itálicos nossos).

(embora a realidade esteja aí para nos surpreender...), é inegável a recusa da imitação, a ruptura da ilusão cênica e o interesse pelo exame das estruturas sociais no lugar dos embates entre subjetividades heroicas ou mundanas. Se Hochhuth, de fato, “insiste em ser historiador – sem, evidentemente, conseguir evitar o elemento ficcional”, como afirma Rosenfeld, mas também Bernard Dort⁴⁷⁰, a situação é bastante diferente no caso de Weiss e mesmo de Kipphardt (*O caso Oppenheimer*), que apesar dos “acréscimos fictícios”⁴⁷¹ feitos ao inquérito judicial que constitui a base documental da peça, aproxima-se muito mais do que Hochhuth da exposição imediata (i.e. não-mediada) dos fatos. Mas é certamente o trabalho de Peter Weiss o mais bem-sucedido e cujos resultados não parecem ter sido inteiramente desenvolvidos.

De todo modo, a contribuição de Weiss está em propor, sistematizar e exercitar um tipo de teatro radicalmente político, que abandona “os cânones estéticos do teatro tradicional”, que coloca “seus próprios métodos em questão” e que é capaz de desenvolver “novas técnicas adaptadas às novas situações”.⁴⁷² O teatro documentário de Weiss não é apenas uma investigação formal, descolada das condições sociais objetivas, ele exige coletivos estáveis e dispostos a fazer formação política e sociológica contínua, é isto que lhe dá condições para questionar a concepção fatalista de mundo e se desviar das formas que cedem ao desespero narcísico e à cólera inconsequente. Este quadro, embora aqui imprudentemente simplificado, continua válido como estímulo para aquela parte do teatro contemporâneo que está repensando profundamente o lugar e os usos da ficção tradicional para, assim, repensar o funcionamento da sociedade.

⁴⁷⁰ Cf. Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, op. cit., p. 28.

⁴⁷¹ Ibidem, pp. 123 e 126.

⁴⁷² Peter Weiss, op. cit., p. 14. [les canons esthétiques du théâtre traditionnel] [ses propres méthodes en question] [nouvelles techniques adaptées aux situations nouvelles].

8. Do diálogo de surdos à pós-ficção

Quando Alain Robbe-Grillet, na virada dos anos 1950, afirmou que “o romance de personagens pertence realmente ao passado” e que “ele caracteriza uma época: aquela que marca o apogeu do indivíduo”⁴⁷³, não há motivos para discordar. O que não significa, no entanto, supor que este caminho seria compartilhado por toda a criação literária ficcional futura, ou que o romance com personagens estaria fadado à um nicho reduzido de apreciadores saudosistas. Da mesma forma, ao falar sobre a crise de uma época em que a personagem, e a ficção que lhe acompanha, *faziam sentido*, não significa extrapolar o alcance da recusa do modelo mimético-ficcional para o conjunto da prática teatral, imaginando um caminho mais ou menos inevitável que, cedo ou tarde, será trilhado por todos. Cabe, isto sim, reconhecer o fenômeno, analisar em que medida são recusadas as ficções, ou a medida de perturbação da lógica mimético-ficcional, identificando as condições em que estas situações são criadas e a emergência de infraticções, arremedos ficcionais, ou ainda, ficções propositalmente imperfeitas, claudicantes e anêmicas.

Muito antes de ensaístas contemporâneos, como Jean-François Peyret e Joseph Danan, proclamarem as virtudes de um “teatro do pensamento”⁴⁷⁴, Peter Szondi já sinalizava, na *Teoria do drama moderno*, a presença de um teatro que tornava as ideias independentes das personagens, usando como exemplo as quatro grandes peças de Tchekhov (*A gaivota*, *Tio Vânia*, *O jardim das cerejeiras* e *As três irmãs*). Sob o signo de uma dupla renúncia – incompleta, mas em processo –, Tchekhov anuncia a crise atual do modelo fabular, sustentado pela personagem. “A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder

⁴⁷³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 2000, p. 28. [le roman de personnages appartient bel et bien au passé] [il caractérise une époque : celle qui marque l’apogée de l’individu]

⁴⁷⁴ Cf. Jean-François Peyret, “Le théâtre et le post”. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/Papers/Texte%20FR%20Peyret.doc>, acesso em 14 out. 2009; e Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995.

necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchekhov”.⁴⁷⁵ O que segundo Szondi eram, referindo-se às *Três irmãs*, “rudimentos da ação tradicional”⁴⁷⁶, portanto, ainda vinculado ao cânone mimético-ficcional, radicaliza-se no teatro contemporâneo. E todas as possibilidades passam a ser exploradas: a lirikização extremada, antevista também em Tchekhov (“a linguagem tchekhoviana deve seu encanto a essa passagem constante da conversação à lírica da solidão”⁴⁷⁷); o diálogo de surdos (que em Tchekhov é ao mesmo tempo literal e metafórico no caso da personagem Ferapont nas *Três irmãs*); a epicização de matriz brechtiana (mais uma vez Tchekhov aparece como precursor: “A retirada formal do diálogo conduz necessariamente ao épico. É por isso que o surdo de Tchekhov aponta para o futuro”⁴⁷⁸), até a explosão de toda coerência e verossimilhança exigidas pelas formas teatrais tradicionais, que surgem como espaços enunciativos (no lugar do encadeamento fabular), como presenças cênicas (no lugar de personagens), como materiais reais (no lugar de *representantes*), como discursos ou ideias (no lugar de ficções).

Le Préau d’un seul (2009), “instalação teatral” do francês Jean Michel Bruyère e do coletivo de artistas LFKs, é um exemplo desta explosão das convenções teatrais. A radicalidade desses artistas, que o “desprezo pelas categorias” (artísticas) e as convicções anticapitalistas não desmentem, concretiza-se em intervenções multidisciplinares “que visam a interrogar o mundo contemporâneo e sua ideologia dominante”.⁴⁷⁹ *Le Préau d’un seul* é uma investigação crítica sobre os campos de detenção de imigrantes. O trabalho é um conjunto de intervenções artísticas ocupando vários espaços de um grande galpão (nossa referência é a montagem preparada para o Festival de Avignon em julho de 2009). Os primeiros espaços não se diferenciam das salas de exposição convencional de arte

⁴⁷⁵ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, op. cit., p. 49.

⁴⁷⁶ Ibidem, p. 49.

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 50.

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 53.

⁴⁷⁹ Programa de *Le Préau d’un seul*, Festival de Avignon, 2009. [qui visent à interroger le monde contemporain et son idéologie dominante].

contemporânea. Estão expostos objetos, vídeos, fotografias, uma instalação mecânica que “pinta” quadros automaticamente, ouvem-se músicas etc. Mas a partir da metade do percurso, os espaços incluem pessoas – atores? personagens? técnicos? criadores? Há a reconstrução (livre) de um campo de retenção de imigrantes, o escritório de uma organização (real) de defesa de refugiados, a sala de redação de um coletivo (também real) que acompanha criticamente a mídia internacional, cujo resultado é a produção diária de um jornal, neste caso, durante os vinte dias de duração do Festival de Avignon.

Para o filósofo Jean-Paul Curnier, *Le Préau d'un seul* é uma espécie de “paisagem do mundo”.⁴⁸⁰ Mas *Hamlet* também pode ser uma “paisagem” ou um “teatro do mundo”.⁴⁸¹ A diferença é que esta “instalação teatral” não se contenta em apresentar uma *fábula* através do choque de subjetividades (ou mesmo de articular o individual com o coletivo, o privado e o político), nem tampouco em organizar um ponto de vista único (no sentido espacial, não no sentido político), característicos do teatro realista-psicológico. Antes de passar para a análise, aqui está uma parte do resumo que Curnier fez do trabalho:

Quer se trate dos corpos, das vozes, dos signos, dos materiais ou da organização de tudo isso no espaço, tudo é disposto segundo uma mesma finalidade. Este conjunto de situações, de ações, de matérias e de signos é organizada de tal forma que resulta, para quem se aventure nele, uma experiência sobre a qual cada um fará o que quiser, e não a recepção de uma denúncia, de uma performance estética, de um lamento, de um discurso crítico, de uma lição de moral, de antimoral, de antilição ou de outra coisa qualquer. Portanto, uma organização [arranjo, composição, agenciamento]. [...] Chega-se num longo corredor onde vive o homem Inexistente. Sem documentos, sem autorização, sem estatuto, sobretudo, sem lugar na maquinação humana geral. O Inexistente é aquele que não precisa mais ser morto, destruído, nem aniquilado de uma forma ou outra, em quem não se deixa mais desenvolverem as epidemias, os venenos, o

⁴⁸⁰ Jean-Paul Curnier, *Le préau d'un seul, version festival d'Avignon*, dossiê de imprensa, 2009, p. 12. [paysage du monde].

⁴⁸¹ Cf. Fernando Kinas, “Teatro do mundo” (prefácio), in William Shakespeare, *Hamlet*, São Paulo, Peixoto Neto, 2004, pp. 12-34.

alcoolismo e os produtos de morte. O Inexistente está cercado, reconfortado e cuidado. [...] Seu cabelo é penteado, ocupa-se dos menores detalhes da sua não existência, ele é impedido de sair para pegar frio. [...] Do longo corredor em que vive o Inexistente no conforto de uma não-existência, cercado de atenções, de funcionários e de voluntários “que têm consciência do seu drama” e da moral pública, será possível, pelas janelas, ver e ouvir os fragmentos da vida daqueles que são livres para existir e em que eles empregam esta vida.⁴⁸²

Esta “composição” sobre a qual fala Curnier não é, evidentemente, a “composição de ações” (ou seja, a história, a intriga, o *mythos*, segundo Aristóteles⁴⁸³). É um agenciamento de materiais, de sons, é até de ações (isto me lembra Boal, quando dizia que se podia fazer teatro até em teatros). Não é uma *história* que se conta em *Le Préau d'un seul*, mas um *tema*, uma *questão social*, um *desafio civilizacional*. Para esta tarefa é necessário mobilizar um novo arsenal de ideias e práticas artísticas, novos dispositivos cênicos, uma nova atitude diante da arte e dos artistas, e do papel que eles ocupam ou podem ocupar no mundo. É isto que fazem Jean Michel Bruyère e o coletivo LFKs:

Nós não temos nenhum gosto pela representação ou simulação, nem tampouco pelo “testemunho”. Nós temos uma outra ideia da nossa responsabilidade estética diante da vida cotidiana. Ver o público esquecer o mundo real e seu cotidiano, penetrando em uma ficção ou ilusão que teríamos organizado para ele, não nos interessa em nada. Os acontecimentos ou situações de ordem estética que nós criamos se afirmam

⁴⁸² Ibidem. [Il s’agisse des corps, des voix, des signes, des matériaux ou de l’organisation de tout cela dans l’espace, tout est disposé selon une même finalité. Cet ensemble de situations, d’actions, de matières et de signes est agencé de telle sorte qu’il en résulte, pour qui s’y aventure, une expérience dont chacun fera ce qu’il veut, et non la réception d’une dénonciation, d’une performance esthétique, d’une déploration, d’un discours critique, d’une leçon de morale, d’anti-morale, d’anti-leçon ou autre. Donc un agencement. [...] On débouche sur un très long couloir où vit l’homme Inexistant. Sans papiers, sans autorisation, sans statut, sans place surtout dans la machinerie humaine générale. L’Inexistant est celui qu’il n’est plus question de tuer, de détruire, ni d’anéantir par un moyen ou par un autre, chez qui on ne laisse plus se déployer les épidémies, les poisons, l’alcoolisme et les produits de mort. L’Inexistant est entouré, reconforté et soigné. [...] on lui brosse les cheveux, on s’occupe des menus détails de sa non existence, on l’empêche de sortir pour qu’il ne prenne pas froid. (...) Depuis le long couloir où vit l’Inexistant dans le confort d’une non-existence entourée d’attentions, de personnels et de bénévoles “ayant conscience de son drame” et de morale publique, on pourra, par des fenêtres, voir et entendre les éclats de la vie de ceux qui sont libres d’exister et à quoi ils emploient cette vie.]

⁴⁸³ Aristóteles, *Poétique* (trad. Michel Magnien), Paris, Le livre de Poche, 1995, p. 93 (1450a). [agencement des actes accomplis].

imediatamente como situações do real e nada mais. Elas não são “documentais”, elas são reais e imediatas e documentam apenas sua própria realidade, sua própria existência. São antes de tudo presenças, acrescentando-se diretamente ao real. No lugar de estar mascarada, escondida atrás de valores simbólicos, sua materialidade é valorizada como prova de sua presença efetiva, que é também seu próprio conteúdo. [...] Sua singularidade provém do fato que elas exploram, como seu vocabulário estético principal, um conjunto de dados do real e do cotidiano que, não somente não tinham nunca sido utilizados com fins estéticos, mas sobretudo continuavam escondidos; dados cuja realidade era subtraída, cuja contribuição, e participação na constituição de uma realidade comum e global, não eram considerados, ou eram mesmo negados. Por exemplo, para constituir a situação do *Préau d'un seul*, nos escolhemos e rearticulamos entre eles os dados do real que os campos de retenção administrativa na Europa produzem cotidianamente e que eles são os únicos a produzir. Os campos contemporâneos formam no real um conjunto mantido à parte, como se fosse separado, e entretanto ele é muito importante (350 campos na Europa, são centenas de milhares de pessoas permanentemente presas, violentadas, humilhadas...). Apesar de sua minuciosa discreção, apesar da ausência de vontade da sociedade normal em vê-los, de reconhecer sua existência, de saber seu nome, observar seus métodos e julgá-los, o fato é que os campos somam e participam de maneira determinante na constituição de uma realidade coletiva cotidiana global. Os campos são produtores massivos de novos atos, ritmos, sentimentos e formas de vida contemporâneas inéditas e importantes. Então nos pareceu lógico e necessário integrar esses dados como um novo vocabulário de expressão contemporânea e explorar suas possibilidades estéticas específicas. Aqui está o processo: nós compomos, sem distância nem preconceito, uma situação artística-real a partir de elementos do real (objetos, formas, comportamentos, capacidade descritiva...) todos emprestados a uma das faces mais sombria e menos publicamente revelada do cotidiano: os campos de retenção administrativa de trabalhadores estrangeiros inocentes. Depois, nós tentamos fazer com que a situação estética assim criada seja admitida, como um momento real e normal da estética geral da nossa época (é, por exemplo, a nossa intenção quando nos instalamos nos marcos de um prestigioso festival de criação teatral contemporânea como o Festival de Avignon). Nós esperamos, então, que o objeto que criamos encontre uma forma qualquer de sucesso público (em alguns casos, o sucesso pode ser que o objeto seja violentamente rejeitado pelo público). Se esse for o caso, então um conflito durável está instalado entre, por um lado, o reconhecimento (a

identificação) de uma situação estética colocada num ambiente valorizante (no caso do *Préau d'Un Seul*, uma situação estética funcionando como um campo de retenção bem no meio de um ambiente cultural de prestígio) e por outro lado, a negação que a sociedade faz habitualmente de parte desta realidade (o confinamento de estrangeiros pobres, no nosso exemplo) da qual nós nos servimos para criar a situação estética. Este conflito, obrigatoriamente, produzirá pensamento e este pensamento acabará sempre por chegar, sob forma de julgamento e de tomada de posição, até a existência do objeto de referência escondido num canto escuro do nosso cotidiano – neste caso, o campo de retenção e a violência dos europeus.⁴⁸⁴

Muito está dito neste trecho. Um projeto artístico e político consistente é apresentado,

⁴⁸⁴ Jean-Michel Bruyère, *Le préau d'un seul* (versão apresentada no Festival de Avignon), dossiê de imprensa, 2009, pp. 39-40. [Nous n'avons aucun goût pour la représentation ou la simulation, mais nous n'en avons pas davantage pour le «témoignage». Nous nous faisons une autre idée de notre responsabilité esthétique devant la vie quotidienne. Voir le public oublier le monde réel et son quotidien en pénétrant une fiction ou une illusion que nous aurions organisée à son intention ne nous intéresse pas du tout. Les événements ou situations d'ordre esthétique que nous créons s'affirment d'emblée en tant que situations du réel et rien de plus. Elles ne sont pas 'documentaires', elles sont réelles et immédiates et ne documentent que sur leur propre réalité, leur propre existence. Ce sont avant tout des présences, s'ajoutant directement au réel. Au contraire que d'être masquée, dérobée derrière des valeurs symboliques, leur matérialité est valorisée comme preuve de leur présence effective, qui est aussi leur contenu même. (...) Leur singularité provient du fait qu'elles exploitent, en tant que leur vocabulaire esthétique principal, un ensemble de données du réel et du quotidien qui, non seulement n'avaient jamais encore été utilisées à des fins esthétiques, mais surtout restaient cachées; des données dont la réalité était éludée, dont la contribution, la participation à la constitution d'une réalité commune et globale, n'étaient pas considérées, voire niées. Par exemple, pour constituer la situation du *Préau d'un seul*, nous avons choisi et réarticulé entre elles des données du réel que les camps de rétention administrative en Europe produisent quotidiennement et qu'ils sont les seuls à produire. Les camps contemporains forment dans le réel un ensemble tenu à part, comme séparé, et pourtant très important (350 camps en Europe, ce sont en permanence des centaines de milliers de personnes enfermées, violentées, humiliées...). Malgré leur minutieuse discrétion, malgré l'absence de volonté de la société régulière de les voir, de reconnaître leur existence, de savoir leur nombre, d'observer leurs méthodes et d'en juger, le fait est que les camps ajoutent et participent de façon déterminante à la constitution d'une réalité collective quotidienne globale. Les camps sont des producteurs massifs d'actes nouveaux, de rythmes, de sentiments et de formes de vie contemporaines inédites et importantes. Il nous est donc apparue comme logique et nécessaire d'intégrer ces données en tant que nouveau vocabulaire d'expression contemporaine et d'en explorer les possibilités esthétiques spécifiques. Voilà le processus : nous composons, sans distance ni préjugé, une situation artistique-réelle à partir d'éléments du réel (objets, formes, comportements, capacité descriptive...) tous empruntés à l'une des faces les plus sombres et les moins publiquement révélées du quotidien : les camps de rétention administrative des ouvriers étrangers innocents. Puis, nous essayons de faire admettre la situation esthétique ainsi créée, en tant que moment réel et normal de l'esthétique générale de notre époque (c'est, par exemple, notre intention lorsque nous l'installons dans le cadre d'un prestigieux festival de création théâtrale contemporain tel que le Festival d'Avignon). Nous espérons alors que l'objet que nous avons créé rencontre une forme quelconque de succès public (dans certains cas, le succès peut être que l'objet soit violemment rejeté par le public). Si tel est le cas, alors un conflit durable est installé entre d'une part la reconnaissance (l'identification) d'une situation esthétique posée dans un cadre valorisant (dans le cas du *Préau d'Un Seul*, une situation esthétique fonctionnant comme un camp de rétention au beau milieu d'un cadre culturel de prestige) et d'autre part la négation que la société fait habituellement du morceau de sa réalité (l'enfermement des étrangers pauvres, dans notre exemple) dont nous nous sommes servis pour créer la dite situation esthétique. Ce conflit, obligatoirement, produira de la pensée et cette pensée finira toujours par remonter, sous forme de jugement et de prise de position, jusqu'à l'existence de l'objet de référence caché dans un coin sombre de notre quotidien — en l'occurrence, le camp de rétention et la violence des Européens.]

nele a maturidade e o compromisso da intervenção se traduzem em claras escolhas formais e de conteúdo. Há uma estratégia geral de ação, a definição de parceiros e o reconhecimento dos limites da ação. Há ainda a investigação sobre o lugar que a ficção ocupa ou deve ocupar na cena teatral contemporânea. No entanto, uma questão parece ter ficado sem resposta: “O que vocês fazem é teatro?”. A pergunta, de fato, foi feita e aqui está a resposta de Bruyère:

Pode-se constatar que a grande maioria dos nossos parceiros, regulares ou ocasionais, estão inscritos no domínio teatral. O Festival d’Avignon, por exemplo, é um festival de teatro, *Le Préau d’un seul* é o quinto dos nossos trabalhos convidados ao Festival... nós acabamos nos dando conta que o que nós fazemos tem alguma coisa a ver com o teatro.⁴⁸⁵

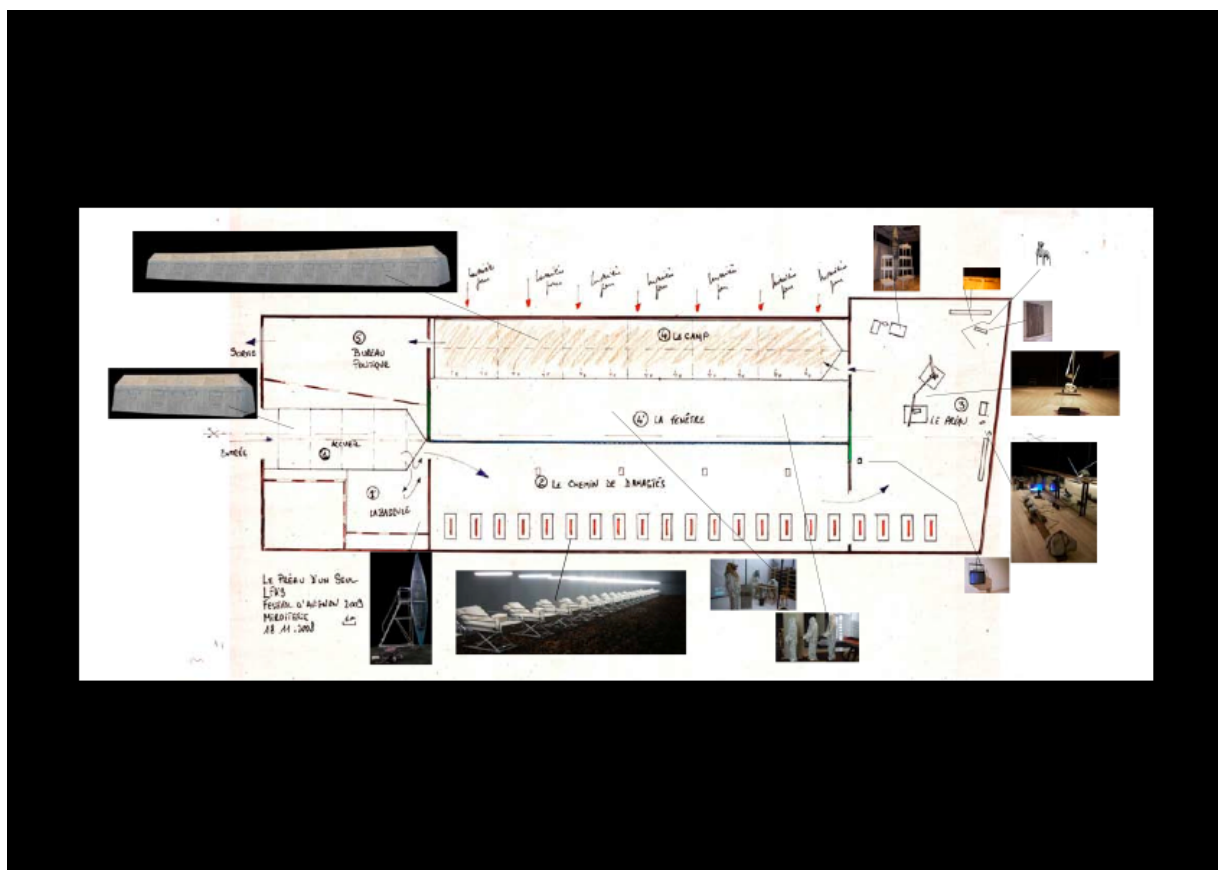


Figura 10. *Le préau d’un seul*. Diagrama da instalação. Coletivo LFKs, 2009.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 42. [On peut constater que la grande majorité de nos partenaires, réguliers ou occasionnels, sont inscrits dans le domaine théâtral. Le Festival d’Avignon, par exemple, est un festival de théâtre, *Le Préau d’un seul* est la cinquième de nos créations invitées au Festival... nous finissons par remarquer que ce que l’on fait a quelque chose à voir avec le théâtre.]

As proposições de Bruyère e do seu coletivo questionam o modelo teatral clássico. Em muitos casos, os criadores sequer se preocupam em definir, ou enquadrar, suas práticas. A questão incomoda mais os agentes ou programadores culturais, técnicos de secretarias de cultura ou jurados de editais e prêmios, que lamentam a falta de segurança *taxonômica*, de definições tranquilizadoras. Um exemplo dessa situação envolveu uma jovem companhia de teatro. Ela não obteve recursos públicos dos órgãos de cultura para produzir sua peça sob a argumentação de que fazia “serviço social”. Ações de “serviço social”, argumentaram os funcionários do governo, recebem verbas de órgãos públicos específicos, não daqueles da área cultural.

Se o exemplo acima não é completamente convincente, ele tem o mérito de indicar as inadequações entre o sistema teatral – modelos de subvenção, critérios de programação, esquemas de avaliação, convenções da crítica jornalística – e as experiências teatrais concretas. Responsáveis pela divulgação de eventos nos cadernos de cultura, ou em publicações do ramo, já não sabem em que categoria colocar as *coisas* que estão sendo produzidas; o júri de determinado prêmio teatral não sabe se aceita tal projeto porque nele não há atores em cena, mas bailarinos que não dançam e animais soltos pelo espaço, que, aliás, não é um teatro, mas uma piscina pública municipal; a respeitada crítica teatral vive o dilema de não saber sob qual rubrica escrever a análise da peça-instalação-intervenção-performance de dança-teatro que utiliza música e projeções ao vivo. E por aí vai. Eles, como os artistas e pesquisadores de teatro, correm o risco de não entender direito as mudanças e como o teatro participa dessa história.

Mas voltando à personagem, é evidente que mesmo em criações teatrais sem grandes ousadias, é cada vez mais frequente que as figuras cênicas escapem do estatuto mimético realista. Quando o “interlocutor, por exemplo, não é mais uma outra personagem, mas o leitor

ou o espectador, sem mediação de discursos, a ilusão perde sua força e com ela o projeto de fazer existir de maneira fictícia uma criatura em cena”.⁴⁸⁶

E a situação é ainda mais complexa quando esta primeira personagem, que se dirige ao leitor ou espectador, também deixa de respeitar o cânone ficcional. O que se vê, então, é um quadro que radicaliza as experiências feitas por Pirandello e suas famosas personagens (sic) em busca de um autor, ou da suspensão provisória da ação (fabular e ficcional) no brechtismo dos anos de Brecht (porque é preciso levar em conta um brechtismo pós-Brecht, que atualizou e continua atualizando sua herança). Nós estamos falando, como sugerem Ryngaert e Sermon, “de criaturas sobre as quais é inútil querer colocar do lado do real ou do lado da ficção”⁴⁸⁷, e ainda mais, de presenças cênicas cuja filiação à problemática da ficção não se coloca como prioridade, a não ser pelo lado da recepção.⁴⁸⁸

Há muito tempo o teatro exercita esse jogo entre ficção e realidade, colocando-se ele mesmo na condição de objeto ou tema.⁴⁸⁹ Na quase totalidade dos casos os limites entre vida e arte, (a)apresentação e representação, são perturbados e a ruptura com procedimentos ilusionistas aparece claramente ou de forma embrionária.

Escapar da lógica mimética, rejeitar as leis miméticas, recusar o regime mimético, este conjunto de expressões define um campo de operação que, se não é totalmente claro (é preciso sempre lembrar sempre sobre qual tipo de mimese estamos falando), sinaliza, sem dúvida, uma vertente do teatro contemporâneo descontente com os procedimentos tradicionais

⁴⁸⁶ Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 86. [interlocuteur n'est plus un autre personnage, mais le lecteur ou le spectateur, sans médiatisation des discours, l'illusion perd de sa force et avec elle le projet de faire exister de manière fictive une créature sur scène]. [échappent forcément à un statut mimétique réaliste].

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 87. [de créatures qu'il est inutile de chercher à placer du côté du réel ou du côté de la fiction]

⁴⁸⁸ Cf. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

⁴⁸⁹ A partir do renascimento os exemplos se multiplicam, mas a Grécia clássica já nos tinha dado as *Rãs* (405 a.C.) de Aristófanes, que põe em cena Dionísio, Ésquilo e Eurípides. Vale lembrar que a *parábase*, uma das partes da comédia antiga, promovia a ruptura total com a ilusão e a ficção teatrais quando o poeta, pela boca do coreuta, falava diretamente com o público. Cf. Pierre Grimal, *O teatro antigo*, Lisboa: Edições 70, 1986, pp. 56-57. A comédia romana, por sua vez, não se filiava à tradição aristotélica. Cf. Florence Dupont, “Loin d’Aristote. Plaute, Térence, Molière, Eschyle, Sophocle et Euripide”, in *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., pp. 189-242. Da era moderna ocidental podemos citar: *El gran teatro del mundo* (1635?) de Calderón, *L'impromptu de Versailles* (1663) de Molière, *Les Acteurs de bonne foi* (1748) de Marivaux, *Il teatro comico*, de Goldoni (1750). A lista ainda poderia incluir peças de Shakespeare, Tirso de Molina, Corneille, Tieck, Musset.

de fabricação teatral. Daí o surgimento de fórmulas e formatos, de pesquisas e tentativas que ultrapassam (no sentido da *aufhebung* hegeliana) as experiências das vanguardas históricas, o pirandellismo, o brechtismo e as vanguardas dos anos 50 e 60. O movimento, que atinge todos os aspectos do teatro, incluindo, evidentemente, a questão da personagem, inventa estratégias capazes de responder aos novos desejos dos artistas, do público e, mesmo, do *sistema* teatral. Entre estas estratégias estão a retomada da coralidade⁴⁹⁰ (“o coro se torna o útil depósito de enunciadores indiferenciados, no lugar e no posto da personagem desaparecida”⁴⁹¹), a musicalização (“a pesquisa rítmica ou musical suplanta agora toda abordagem referencial”⁴⁹²), a enunciação sem fábula (“os atores, colocados na encruzilhada de enunciados que apenas lhes atravessam, são de fato tomados pelo jogo e participam não mais de uma fábula, mas de um complexo de situações enunciativas”⁴⁹³) etc.

As definições negativas têm sempre muitos limites, por isso é preciso avançar para além das constatações do tipo “a ficção cênica não é nem um devaneio separado do mundo (será a armadilha simbolista), nem uma simulação do real (armadilha burguesa)”⁴⁹⁴. Saber o que ela não é pode ser útil, mas descobrir, quando a ficção está presente, como ela se constitui e de que forma opera, é ainda melhor. Da mesma forma, a explicação de uma constante tensão de ordem dialética entre *ficção* e *real*, entre *representação* e *(a)apresentação*, também não dá totalmente conta dos novos fenômenos (em especial das últimas três décadas) que revelam, e às vezes reivindicam, uma relação muito mais complexa entre as formas artísticas e o real.

⁴⁹⁰ Para uma análise da coralidade no teatro europeu contemporâneo (Marthaler, Schleef, Fomenko, Dodine, Tanguy, Gabilly, Nordey, Fisbach, Lacascade, Delcuvellerie), cf. *Choralités*, in Alternatives Théâtrales n°76/77, maio 2003.

⁴⁹¹ Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, *Le personnage dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 104. [le chœur devient l'utile fourre-tout d'énonciateurs indifférenciés, en lieu et place du personnage disparu].

⁴⁹² Ibidem, p. 105. [la recherche rythmique ou musicale supplante alors toute approche référentielle].

⁴⁹³ Ibidem, p. 106. [les acteurs, placés au carrefour d'énoncés qui ne font que les traverser, sont en effet pris au jeu et participent non plus d'une fable, mais d'un complexe de situations énonciatives].

⁴⁹⁴ Ibidem, p. 112. Ryngaert e Sermon estão, neste trecho, comentando a obra de Robert Abirached *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978]. [la fiction scénique n'est ni une rêverie coupée du monde (ce sera le piège symboliste) ni une simulation du réel (piège bourgeois)].

A “performance no presente”⁴⁹⁵, expressão que define boa parte das experiências que recusam o sistema mimético-fabular de matriz aristotélica e, por conseguinte, a construção tradicional de personagens, já não se enquadra facilmente nesta dialética entre real e ficcional, ela ultrapassa esta tentativa de explicação. Em muitos casos, na dramaturgia e na encenação, sob o rótulo de teatro pós-dramático ou outro, não há mais nenhuma intenção clara de produzir ficção – embora ela possa permanecer como dado relevante da experiência teatral enquanto fenômeno de recepção: a ficção *criada* pelo público. E possa continuar existindo em função do dispositivo teatral.

9. Futebol e arte

Nós nos deparamos aqui com uma questão importante do debate, a análise do binômio *ficção e imaginário*. De Cornelius Castoriadis (*L’institution imaginaire de la société*) à Daniel Bounoux (*La crise de la représentation*), passando por Thomas Pavel (*Univers de la fiction*) e Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction?*), é unânime o reconhecimento da necessidade de um “corte semiótico”, ou “corte simbólico”, que seria capaz de instituir o campo do imaginário, delimitando o campo do real. Esta cesura garantiria o pleno desenvolvimento da capacidade de simbolização humana. A partir daí se poderia discutir os casos em que *mundos possíveis* estariam em ação, no lugar do *mundo real*, mas não submetidos às regras de fabricação da ficção teatral convencional.

Desde que a formatação de uma fábula contínua, homogênea, não é mais a prioridade dos autores e que eles preferem se dedicar às ações e aos efeitos da palavra, eles emancipam efetivamente a imagem teatral. Já que a palavra se faz presença, a cena

⁴⁹⁵ Cf. Hans-Thies Lehmann, *O teatro pós-dramático*, op. cit., pp. 223-241.

não é mais confinada a oferecer um lugar de figuração ilustrativa (quando não é impedida mesmo de fazê-lo); ela é mais um espaço de jogo do que de simulação.⁴⁹⁶

É possível desmontar a aparente contradição da fórmula *imaginário sem ficção* recorrendo ao modelo dos jogos. Um *jogo* está sempre destacado, afastado da realidade cotidiana, caso contrário não seria jogo, mas formaria um *continuum* com a vida ordinária.⁴⁹⁷ Ele está, portanto, no campo do imaginário, da produção de uma outra realidade, sem, no entanto, esta é a nossa hipótese, gerar necessariamente uma ficção. O futebol pode servir de exemplo : nesta atividade não há flutuação alguma entre o *ser humano* e o *jogador de futebol*, ou seja, ambos são uma única e mesma coisa (à diferença do que ocorre com o ator e a personagem, esta última pode ser encenada por diferentes atores, ao passo que ninguém pode ser Pelé, Maradona ou Zidane, a não ser eles próprios).

O futebol, portanto, não é mimético. O jogador não *representa* nada, não *imita* ninguém, ele joga. Da mesma forma o jogo não representa outra coisa senão o próprio jogo. Um jogo de futebol se contenta, se basta, em ser jogo. No futebol, portanto, não há busca de uma *ilusão de realidade* ou da criação de uma *fábula*, de uma *intriga*, ainda que se possa falar da *história* de um jogo, envolvendo *protagonistas* e *coadjuvantes*, às voltas com alguns elementos *dramáticos* (progressão da tensão, tempos mortos, reviravoltas, desenlace e mesmo *coups de théâtre*). No entanto, mesmo sem criar fábula, o jogo de futebol continua a ser um fenômeno ligado ao imaginário, embora baseado em protocolos de execução que excluem a ficção, tal como definida pela tradição teatral. Este procedimento lúdico, uma vez transposto ao teatro, faria surgir *figuras* ou *superfícies* no lugar das tradicionais personagens e

⁴⁹⁶ Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 113. [Dès lors que la mise en forme d'une fable continue, homogène, n'est plus la priorité des auteurs et qu'ils préfèrent se consacrer aux actions et aux effets de la parole, ils émancipent effectivement l'image théâtrale. Puisque la parole fait être, la scène n'est plus cantonnée à offrir un lieu de figuration illustrative (quand elle n'en est pas empêchée) ; elle est davantage un espace de jeu que de faire semblant.].

⁴⁹⁷ Cf. o livro clássico de Johan Huizinga, *Homo ludens*, São Paulo, Perspectiva, 2001.

profundidades psicológicas, algo que já estava presente, de forma embrionária, em alguns textos e encenações de Beckett.

Essas *figuras* excluem, como se pode imaginar, as noções de *representação* e de *intriga*, fazendo do ato teatral uma “pura exterioridade”.⁴⁹⁸ Distintamente da personagem, a *figura* não cria, necessariamente, ilusão, e não suscita o mesmo processo identificatório com o público, solicitando do espectador um outro tipo de intervenção, não no sentido de decifrar um conteúdo ficcional qualquer, ou mesmo de completar uma fábula propositalmente lacunar, mas para estabelecer as articulações necessárias a fim de construir um sentido, global ou parcelar, a partir daquilo que é proposto pela encenação, que pode incluir, na totalidade ou não, movimentos, palavras, cores, sons, figurinos, elementos cenográficos, dispositivos espaciais, efeitos de luz.

Talvez esta seja a qualidade principal do trabalho de Martin Zimmermann e Dimitri de Perrot, dupla de artistas suíços que propõe um trânsito instável entre o teatro e outras formas cênicas, em especial o circo contemporâneo. A opção confunde público, programadores culturais e crítica, que não dispõem de repertório para digerir facilmente novas proposições cênicas, nem possuem critérios precisos para classificar este tipo de espetáculo. Não é uma peça de teatro convencional, tampouco um show de circo, também não se trata de instalação, como aquelas dos seus conterrâneos Fischli e Weiss, nem de performance, dança ou artes plásticas, embora ambos os artistas tenham passado por escolas de arte.

Oper öpis (2008), título em suíço-alemão que poderia ser traduzido como *Alguém, alguma coisa*, é um trabalho cênico híbrido que faz a mistura de tudo isso. Daí a necessidade de encontrar novas fórmulas para definir o trabalho. O palco pode ser visto como “terreno de jogo”⁴⁹⁹ e o trabalho como “teatro-circo”.⁵⁰⁰ Mas na falta de definições precisas, constata-se

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 118. [pure exériorité].

⁴⁹⁹ Ferme du Buisson, disponível em <http://www.lafermedubuisson.com/oper-opis.html>, acesso em 17 out. 2009.

⁵⁰⁰ Rosita Boisseau, “Cirque ou théâtre? Un spectacle bancal, merveilleux et drôle, qui tourne en France”, *Jornal Le monde*, 27/03/2009, p. 20.

que estão em cena “improváveis personagens que desafiam as leis do teatro”.⁵⁰¹ Como corpos, objetos e música têm o mesmo estatuto, confirmando a desierarquização reivindicada por parte do teatro contemporâneo, como diferentes linguagens compartilham a cena, como contorsionistas, equilibristas e dançarinos representam mais ou menos eles mesmos em cena, as “leis do teatro” ficam relativamente obsoletas em *Öper öpis*. No entanto, há o prazer do jogo, traduzido em sons, cores, movimentos e, sobretudo, instabilidade (já que a cena é uma grande plataforma móvel). Esta instabilidade cenográfica sugere tanto a instabilidade das relações sociais, um dos possíveis temas do espetáculo, como a das formas artísticas.

Öper öpis confirma uma das nossas hipóteses, discutida por Denis Guénoun em diferentes textos⁵⁰², segundo a qual parte do público não lança mais sobre o teatro um olhar ávido de investimentos imaginários e identificatórios. Ele teria deslocado esse olhar para o cinema e o vídeo. O espectador estaria procurando no teatro, então, um parceiro, na figura dos atores e atrizes, não mais das personagens, com quem possa trocar seus próprios desejos *lúdicos* (inclusive no sentido brechtiano do termo, bem entendido, o *prazer* advindo da compreensão da realidade). O importante é que o jogo, assumido como tal – uma vez que o “faz-de-conta” canônico, necessário ao processo de identificação, seria agora supérfluo na prática teatral –, acontece em uma comunidade de jogadores (atores e atrizes + público) que forma uma assembleia única de pessoas “desejosas de jogo”. É o ato de compartilhar que seria próprio do teatro, esta “assembleia reunida”, que é uma instância política. O teatro organizaria este espaço coletivo privilegiado, em oposição ao tele-espaço público autoritário. Nele as pessoas partilhariam seus desejos lúdicos, expondo e debatendo suas existências em conexão com o mundo e com a história.

⁵⁰¹ Raphaël de Gubernatis, “Öper öpis? Au poil!”, *Le nouvel observateur*, 19/02/2009. [improbables personnages qui défient les lois du théâtre].

⁵⁰² Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1996; *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belval, Circé, 1997; *Actions et acteurs*, Bélin, 2005; *Livraison et délivrance*, Bélin, 2009.

Antes de Guénoun, o crítico Anatol Rosenfeld já tinha relacionado estas duas esferas da atividade humana, a arte e o futebol, destacando a curiosa ausência de contradição entre envolvimento emocional e distância crítica.⁵⁰³ Rosenfeld, autor de *O teatro épico* (1965), publicou seu texto sobre o tema em 1956, ano da morte de Brecht:

A identificação íntima do torcedor com o jogo e os jogadores [...] é intensificada pelo sentimento do ‘também-poder’, que no futebol é incomparavelmente maior do que no tênis ou no hóquei no gelo. A isso se liga, a despeito de toda identificação, a possibilidade de distanciamento crítico (“Eu não teria chutado fora!”), em virtude do que, por outro lado, é estimulada uma co-participação ainda mais apaixonada.⁵⁰⁴

Infelizmente, Rosenfeld não desenvolveu a análise das correspondências entre os processos de identificação nestas diferentes esferas de atividade, futebol e arte. Não era o tema prioritário em um ensaio que tentava compreender sociológica e antropologicamente o fenômeno do futebol no Brasil. Mas a discussão da “catarse” ocupa as últimas páginas do texto. Nelas, Rosenfeld comenta a “valência estética do futebol”, já que ele seria responsável pela “representação organizada” de energias primitivas. Ou seja, o futebol é uma “expressão simbólica”. Ainda que Rosenfeld não o compare com o teatro grego (ele cita Buytendijk, para quem a comparação era pertinente)⁵⁰⁵, o futebol é *formalmente* um *Schau-Spiel*, isto é, um “show teatral” (na tradução de Modesto Carone). Finalizando o texto, Rosenfeld propõe alguns paralelos cujos ecos alcançam alguns dos fenômenos observados no teatro contemporâneo:

⁵⁰³ Uma breve análise desta questão pode ser encontrada em Flávio Desgranges, *A pedagogia do espectador*, São Paulo, Hucitec, 2003, pp. 35-36.

⁵⁰⁴ Anatol Rosenfeld, “O futebol no Brasil”, in *Negro, macumba e futebol*, São Paulo, Perspectiva, 2007, p 95.

⁵⁰⁵ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, antropólogo, psicólogo e biólogo holandês, publicou *Das Fussballspie* em 1953.

Também entre os espectadores produz-se imediatamente a constelação estética: de um lado, a identificação, o *viver com*, de outro, a distância crítica, e portanto, a contemplação que quer o impulso primitivo mas em sua forma purificada, como expressão lúdico-simbólica de controle humano e conformação de energias irracionais. Assim, o futebol leva a uma catarse das massas”.⁵⁰⁶

Quando *Öper öpis* recusa a dinâmica dramática convencional, a proposta não está longe deste “viver com”, mas mesclado à “distância crítica”, ambos mencionados por Rosenfeld. A participação do público é inequivocamente mais ativa em comparação ao teatro tradicional (considerando os comentários durante a apresentação, os risos, as manifestações espontâneas de surpresa e aprovação etc.), similar àquela que se vê, ou via, nos circos. Neste último há adesão lúdica e emocional do público, sem, no entanto, retirar dele a capacidade de reflexão sobre o que se passa (“o trapezista está fingindo se desequilibrar!” é equivalente à “eu não teria chutado fora!”).

Mas se *Öper öpis* abandona o jogo regrado da psicologia, da mimese e da fábula, rejeitando a *dramatização* e a *ficcionalização* clássicas, outros trabalhos cênicos, também afastados da convenção, reivindicam-nas, criando artifícios para resgatá-las, justamente quando se esperaria que suas presenças não fossem mais desejadas e/ou necessárias. *Love is my sin*, de Peter Brook, é um destes trabalhos. O diretor selecionou vinte e sete sonetos de Shakespeare e dirigiu, em inglês, uma leitura (*mise en espace*, no lugar de encenação [*mise en scène*]), com Natasha Parry, sua companheira há quase 50 anos, e o colaborador de quatro décadas, Bruce Myers.

Love is my sin (título do soneto 142) é, portanto, uma leitura (na maior parte do tempo o texto é lido), composta de material não-dramático (os sonetos). No entanto, a riqueza potencial da situação é desaproveitada em favor da construção de “pequenas cenas dramáticas”. No programa da leitura, Brook diz: “Não é fácil escolher entre 154 sonetos. Era

⁵⁰⁶ Ibidem, pp. 105-106.

preciso emergir um movimento dramático”.⁵⁰⁷ Por quê? Qual a necessidade deste “movimento dramático”? Nenhuma resposta. Simplesmente “era preciso” um movimento dramático, que foi rapidamente achado seguindo “as interrogações subjacentes entre duas pessoas”.⁵⁰⁸ Que Brook tenha heterossexualizado as relações de Shakespeare, ao escolher um homem e uma mulher para a leitura, já é motivo de inquietação, mas a busca irrefreável pelo drama soa como concessão ao modelo teatral “dramático”, que dificilmente sobrevive sem *pathos*. Aquele precisa deste como nós do ar para respirar.

No entanto, Brook já tinha pesquisado as fronteiras tênues entre ficção e realidade, entre arte e jogo. Ele comenta assim as experiências realizadas nos anos 70 do século passado:

Se tento explicar às pessoas, através de uma simples imagem, do que se tratava o nosso trabalho durante esse período, eu lhes peço que levantem os seus braços e fechem suas mãos. A seguir que apertem os seus dedos e os apertem ainda mais. Queiram ou não, a mão torna-se cada vez mais ameaçadora. Filmada em close, ela expressaria verdadeiramente uma ameaça. Agora eu pergunto: “Qual a diferença entre esse pulso e um outro que é genuinamente erguido pela raiva? Onde está a linha divisória? Esse é um pulso ‘real’ ou ‘representado’?” Há uma emoção sendo transmitida aos músculos, ou a emoção está apenas nos olhos do observador? Podemos eliminar a impressão de ameaça ao mudarmos apenas o sentimento que a nutre?⁵⁰⁹

Essa exploração dos mecanismos, ou fundamentos, do teatro tem conexão com a montagem de *Us* (1966), colagem *documental* sobre a guerra do Vietnã, *Les Ik* (1975), cujo material de base era o livro do antropólogo Colin Turnbull, e com *L’homme qui* (1993), montagem baseada nas investigações neurológicas de Oliver Sacks. Nestas montagens, Brook afastou-se dos textos dramáticos, embora tenha mantido uma estrutura e um tipo de cena mais

⁵⁰⁷ Peter Brook, programa da leitura *Love is my sin*, Paris, Théâtre des Bouffes du Nord, 2009. [Il n’est pas aisé de choisir parmi 154 sonnets. Il fallait qu’émerge un mouvement dramatique].

⁵⁰⁸ Ibidem. [les interrogations sous-jacents entre deux personnes].

⁵⁰⁹ Idem, *Fios do tempo*, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 2000, p. 235.

ou menos convencionais. Em *Les Ik*, Brook menciona a “precisão documentária que era essencial ao retratar uma tribo africana faminta”.⁵¹⁰ A *realidade* do material não permitiria, segundo o diretor, o trabalho psicológico de construção de personagens. Tanto em *Les Ik*, como em *L’homme qui*, o trabalho deveria ser feito “de fora para dentro”⁵¹¹, e não conforme a regra psicológica de composição de personagens, isto é, “de dentro para fora”, a partir da vivência (sentimentos, lembranças, sensações) do ator ou atriz.

Também em *Qui est là?* (1995), a problemática da “linha divisória” estava presente. Nesta montagem, Brook propunha a convivência de textos de naturezas distintas, fragmentos do *Hamlet* ao lado de textos teóricos de Stanislavski, Meierhold, Craig, Artaud e Brecht. Nas suas próprias palavras, em *Qui est là?* “é o teatro que faz uma reflexão sobre o teatro”.⁵¹² O trabalho envolvia uma inquietação permanente: o que é mesmo o teatro? O que é *fazer de conta*? Por isso a cena da aparição do espectro era crucial na montagem. Como mostrar a ausência através do corpo presente? Seria o espectro uma metáfora da ideia de personagem, ao mesmo tempo ilusória (para Gertrudes) e real (para Hamlet)? “Do you see nothing there?” [Você não vê nada lá?], pergunta Hamlet. “Nothing at all, yet all that is I see” [Nada, mas eu vejo tudo o que há], responde Gertrudes.⁵¹³

Brook não responde a todas as perguntas, embora uma qualidade de presença cênica – relacionada sobretudo à tradição africana dos *griôs* – tenha mostrado caminhos ainda pouco percorridos pelo teatro ocidental. O rapsodo, medieval ou contemporâneo, certamente é parente desse *griô* africano. No entanto, é oportuno lembrar aqui que o conceito contemporâneo de *pulsão rapsódica*, tal como proposto por Jean-Pierre Sarrazac⁵¹⁴, está

⁵¹⁰ Ibidem, p. 287.

⁵¹¹ Ibidem, p. 307.

⁵¹² Idem, “Dire oui à cette chienne de vie”, entrevista à Christelle Prouvost, *Le soir*, 14/02/1996, p. 8. [c’est le théâtre qui fait une réflexion sur le théâtre].

⁵¹³ William Shakespeare, “Hamlet”, in *The Oxford Shakespeare. The complete works*, Oxford, Clarendon Press, p. 676.

⁵¹⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *L’avenir du drame*, op. cit..

relacionado prioritariamente à escritura teatral, não à encenação ou interpretação, e não significa “nem a abolição, nem a neutralização do dramático”.⁵¹⁵

Em Brook, a preferência por um certo tipo de encenação (dramática, como em *Love is my sin*) e de atuação (representar um papel, com as ressalvas já feitas), confirmam a existência daquelas *permanências* discutidas no segundo capítulo. Brook não é capaz, ou não está disposto, a dar um passo adiante em relação à equação que reúne jogo e teatro, ou futebol e arte. No entanto, as questões que ele propõe ou evoca, suas experimentações cênicas e os debates em torno delas, reatualizam a reflexão sobre as dimensões representativa e performativa do teatro (o punho real e o punho representado).

A especialista em teatro latino Florence Dupont desenvolve a ideia de que o teatro romano da época clássica era essencialmente performativo, à diferença do teatro grego, que pressupunha uma relação mimética, e de *revelação*, com a verdade.⁵¹⁶ Este tipo de teatro teria assim algum parentesco com o jogo de futebol. A ideia de performance, no sentido que lhe dá Dupont, pressupõe, justamente, uma *figura cênica* suficientemente aberta para permitir, por um lado, a existência de um campo exterior à ficção tradicional (no caso das recusas mais determinadas do modelo clássico), e por outro, a possibilidade de construções ficcionais a partir desta precariedade de informações. A *figura* teria identidades potenciais, indefinições voluntárias, ambiguidades insolúveis, no lugar de contornos precisos, consistência psicológica, ancoragem temporal, como é o caso das personagens tradicionais.

Entre estas duas opções existe uma infinidade de possibilidades que já estão sendo exploradas, e outras ainda em gestação.

⁵¹⁵ Jean-Pierre Sarrazac, “Du détour et de la variété des détours”, in *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*. *L'avenir d'une crise*, op. cit., p. 84.

⁵¹⁶ Cf. Florence Dupont, *L'orateur sans visage, essai sur l'acteur romain et son masque*, op. cit..

10. Gestos do cotidiano

Quando a atriz Dominique Blanc, no início de *La douleur*⁵¹⁷, esvazia sua pequena bolsa dando a entender (*fazendo de conta*) que descobre algum objeto; ou quando manuseia vários destes objetos até, aparentemente, decidir por uma maneira de arranjá-los sobre a vasta mesa de madeira (“aparentemente”, porque o gesto é uma marca teatral, decidida pelos diretores, pela atriz, ou por todos, durante os ensaios); enfim, quando a atriz Dominique Blanc *finje* fazer determinadas coisas, ou pensar outras, o que está sendo proposto ao público é um conhecido pacto de ficção. Nós sabemos, todos, que o texto foi decorado, que os gestos foram repetidos muitas vezes nos ensaios, que a aparente hesitação, o olhar perdido, o grito de dor pela separação brutal do marido, o sorriso não dado quando este retorna do campo de extermínio, não são *reais*. Ou, se quisermos, eles são *reais* apenas em um sentido muito imediato, porque, de fato, o olhar e o riso não dado, são *símbolos*.

Dominique Blanc é uma atriz e seu companheiro (supondo que ela tenha um) não foi deportado. Embora o texto seja biográfico, nós sabemos que a atriz, ali no palco, não é Marguerite Duras, é Dominique Blanc. Ela talvez nem mesmo interprete Marguerite Duras, é mais provável que ela interprete a raiva e a dor sentidas por Marguerite Duras. Para muitos espectadores, este ritual teatral de fazer de conta, de fingir, de simular, de representar, já não é mais plenamente satisfatório. Para esse tipo de espectador a encenação de Patrice Chéreau e Thierry Thieû Niang funciona *apesar* da simulação, *apesar* da interpretação.

⁵¹⁷ Espetáculo dirigido por Patrice Chéreau e Thierry Thieû Niang a partir do texto homônimo de Marguerite Duras, interpretado por Dominique Blanc. A estreia aconteceu em 2008 no Théâtre des Amandiers, Nanterre, França. O espetáculo foi apresentado em São Paulo, em setembro de 2009.



Figura. 11. *La douleur*, 2008. Dominique Blanc.



Figura. 12. *La douleur*, 2008. Ensaio.

É muito provável que seja o *tema* ou a *atualização* de um drama humano com dimensão coletiva que capture essa parte do público. E não a *simulação*. O verdadeiro prazer talvez esteja na oportunidade de questionar a barbárie nazista, a banalização do mal, a intolerância tecnicamente programada, e não na ficção dramática. Ou ainda, talvez seja a beleza do texto de Duras, defendido com sutileza e força pela atriz – aqui a sutileza não estaria em simular as intenções e as ações de outra pessoa, real ou ficcional, mas em enunciar o texto com a sofisticação das intenções e das pausas que ele sugere –, que impressione os espectadores. Não o *fazer de conta*. A *mentira* da encenação poderia ser suprimida – por exemplo, a falsa hesitação que parece cacoete teatral (ainda que bem executada, segundo velhas convenções teatrais) –, essa *mentira* não faria mais falta. Ao contrário, sua supressão nos pouparia de virtuosismos ociosos e não nos desviaria a atenção do principal. Em outras palavras, os espectadores, fartos do naturalismo, estariam livres do arsenal entediante da reprodução dos gestos do cotidiano. O jogo de *faz de conta* não só é enfadonho e desnecessário, mas também um pouco estúpido. Ele geralmente fica aquém da inteligência do público, aquém da complexidade do tema, aquém da sofisticação que a cena requer, e que um certo estilo representativo (mesmo o mais cuidadoso) se esforça, em vão, para produzir.

Também Patrice Chéreau subiu ao palco, mas para ler trechos de Dostoievski. *Le grand inquisiteur*⁵¹⁸ e *La douleur* foram apresentados, mais de uma vez, como partes de um mesmo evento. As duas direções de Chéreau têm, no entanto, uma diferença importante. Chéreau sobe ao palco com o texto de Dostoievski nas mãos. Chéreau não é Dostoievski, como Blanc não é Duras. Mas Chéreau também não é Ivan, nem o inquisidor espanhol, e mais, Chéreau lê o texto. Diferente de *La douleur*, *Le grand inquisiteur* é uma leitura. Apesar de trejeitos teatrais (mais ou menos naturalistas), nós somos lembrados, sistematicamente, de que se trata de uma leitura, não de uma apresentação teatral *clássica*.

A atualização da história (no sentido de *reviver*, no momento da encenação, os acontecimentos do passado: o cardeal inquisidor que prende e recrimina Cristo, o próprio!, retornado à terra na Espanha seiscentista), não pode se dar tranquilamente. O motivo para isso é evidente: nós sabemos *duas vezes* que Chéreau não está representando uma personagem. A primeira vez, porque sabemos que se trata de teatro (como no caso de *La douleur*); a segunda vez porque sabemos (estamos vendo) que ele está lendo o texto. Brecht fez isso, a seu modo. Helene Weigel não tinha um texto nas mãos quando fazia a *Mãe Coragem*, mas os *songs*, os refletores à vista do público, a nomeação das cenas, entre outras técnicas e procedimentos mais complexos do que estes, cumpriam a função de nos mostrar *duas vezes* que algo estava sendo (*a*)presentado, que algo ali estava além da (*re*)apresentação (“mostrem que mostram!”⁵¹⁹, pedia ele). Mas Brecht, mesmo à frente dos seus contemporâneos, não tinha como sair completamente do círculo de giz do seu tempo, e deu os passos possíveis de serem dados. Agora já não se trata apenas, como ele observa no *Pequeno organon* a respeito do

⁵¹⁸ Leitura dirigida e interpretada por Patrice Chéreau, texto de Fiodor Dostoievski (trechos dos *Irmãos Karamazov*). Estreou em 2005 na villa Médicis, Roma.

⁵¹⁹ Bertolt Brecht, “O mostrar tem que ser mostrado”, in *Poemas 1913-1956*, São Paulo, Editora 34, 2000, p. 241.

efeito de estranhamento/distanciamento, de evitar esta dupla ilusão: “Que o ator seria a personagem, e que a representação seria o acontecimento”.⁵²⁰

Já a comédia romana antiga se baseava em um modelo teatral que excluía estas identificações analisadas por Brecht. Sobre a personagem da comédia romana, diz Florence Dupont, “sua razão de ser não é o *drama*, mas o *ludus* [por isso ela é] plural e instável, em perpétua decomposição e recomposição”.⁵²¹ Dupont tenta demonstrar que na comédia romana os atores são os responsáveis pelo que se passa em cena, e que isto fica claro quando a metateatralidade se instala, revelando que as personagens são personagens e que a representação é um *jogo* ensaiado por atores para ser visto por determinado público.⁵²² Nestes casos, se existe ficção – Dupont defende a ideia que tanto a ilusão quanto a representação estão, na verdade, ausentes, e que em seus lugares estariam a teatralidade e a convenção –, ela é interrompida em nome do *espetáculo*, sem subordinação à *lógica narrativa*.⁵²³ Pode-se dizer que a coerência dramática e ficcional não seriam obrigatórias, submetendo-se a outras regras teatrais, neste caso relacionadas ao prazer do jogo cênico e ao ritual característico do teatro latino. A comédia romana, com seus prólogos, seus cantos, suas danças e suas interrupções metateatrais (um ator que menciona o fato de estar representando, por exemplo), estaria vinculada a uma “lógica ritual” e a uma “razão espetacular” capazes de negar, ou abalar seriamente, a moldura da personagem teatral.

Chéreau, como grande inquisidor, não precisa fingir perplexidade diante do silêncio do prisioneiro, nem simular raiva pelos novos milagres que tanto atrapalham o trabalho da igreja e da inquisição. Também não precisa representar o arrependimento depois do beijo que recebe

⁵²⁰ Idem, “Petit organon pour le théâtre” [1948], in *Ecrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 31. [Que le comédien serait le personnage, et que la représentation serait l'événement].

⁵²¹ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion/Aubier, 2007, p. 214. [sa raison d'être n'est pas le *drama*, mais le *ludus* [c'est pour ça qu'elle est] composite et instable, en perpétuelle décomposition et recomposition].

⁵²² Dupont cita como exemplo as comédias *Poenulus*, *Casina* e *Pseudolus*, de Plauto. Cf. *ibidem*, pp. 220-223.

⁵²³ O argumento parece coerente, mas seria preciso aprofundar a questão, já que Dupont, como analisado no capítulo “Transições e permanências”, tenta desconstruir os conceitos aristotélicos sem tomar algumas precauções metodológicas.

do Cristo (que não está em cena, e é apenas evocado). A verdade é que ele se esforça em fazer um pouco de tudo isso, mas sem muito empenho (poderia ter decorado o texto, por exemplo). Ele tem consciência que o público sabe que está assistindo uma leitura. Ele não ignora que o jogo de *faz de conta* tradicional está, desde o início, comprometido. Ele sabe que o pacto de ficção não foi estabelecido da mesma maneira que em *La douleur*. E o melhor de tudo (será que ele sabe?), é que estas coisas melhoram em muito a recepção do trabalho, pelo menos para aquela parte do público que já não encontra prazer algum (ou apenas um prazer residual) na reprodução dos gestos do cotidiano.

11. “Velhos acessórios inúteis”

No lugar da *personagem*, a *figura*. Sim, mas é preciso lembrar que esta *figura* não surgiu feito champignon, nem tampouco é exclusiva do teatro. Ela teve muitos antepassados, diferentes graus de intensidade e apareceu em variadas formas de expressão artística. A *figura* já estava atuante, por exemplo, no *nouveau roman* francês. Além da já citada análise de Robbe-Grillet sobre a personagem romanesca, Nathalie Sarraute, no final dos anos 1940, avaliava que as personagens de romance seriam cada vez menos “‘tipos’ humanos em carne e osso”, transformando-se em “meros suportes, portadores de estados as vezes ainda inexplorados que reencontramos em nós mesmos”.⁵²⁴ Um dos mais famosos *supports*, segundo a autora, é K⁵²⁵, não por acaso uma figura-personagem indicada apenas pela letra inicial, um expediente que tem sido utilizado abundantemente em textos teatrais contemporâneos. Indo ainda mais longe, Deleuze e Guattari consideram que “a letra K não designa mais um narrador nem uma personagem, mas um agenciamento tanto mais

⁵²⁴ Nathalie Sarraute, “De Dostoïevski à Kafka”, in *L’ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 43-44. [‘types’ humains en chair et en os] [simples supports, des porteurs d’états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes].

⁵²⁵ Ibidem, pp. 45-47.

maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo se encontra aí conectado na sua solidão”.⁵²⁶ Alguns anos mais tarde, num ensaio seminal, *L'ère du soupçon*, Sarraute volta ao tema:

Os críticos preferiram, como bons pedagogos, fazer de conta que não percebiam nada, e entretanto não perder nunca uma ocasião para proclamar no tom adequado às verdades primordiais que o romance, que eu saiba, é e continua sempre, antes de tudo, “uma história em que se vê agir e viver personagens”, que um romancista não é digno deste nome se não for capaz de “acreditar” nas suas personagens, o que lhe permite torná-las “vivas” e lhes dar uma espessura romanesca”; eles distribuíram, sem contar, elogios àqueles que sabem ainda, como Balzac ou Flaubert, “construir” um herói de romance e acrescentar uma “inesquecível figura” às inesquecíveis figuras povoadas em nosso universo por tantos mestres ilustres [...] Hoje, um fluxo que não para de crescer nos inunda de obras literárias que pretendem ainda ser romances e onde um ser sem contornos, indefinível, impalpável e invisível, um “eu” anônimo que é tudo e que não é nada, e que frequentemente é apenas um reflexo do próprio autor, usurpou o papel do herói principal e ocupa o lugar de honra. As personagens que lhe cercam, privadas de existência própria, são apenas visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, modalidades ou dependentes deste “eu” todo-poderoso.⁵²⁷

O trecho perturba um pouco quando pensamos na ficção e na personagem do teatro contemporâneo. A atualidade dos comentários, escritos há seis décadas, mostra o relativo

⁵²⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit, p. 33. [La lettre K ne désigne plus un narrateur ni un personnage, mais un agencement d'autant plus machinique, un agent d'autant plus collectif qu'un individu s'y trouve branché dans sa solitude].

⁵²⁷ Ibidem, pp. 59-62. [Les critiques ont beau préférer, en bons pédagogues, faire semblant de ne rien remarquer, et par contre ne jamais manquer une occasion de proclamer sur le ton qui sied aux vérités premières que le roman que je sache, est et restera toujours, avant tout, “une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages”, qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de “croire” à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre “vivants” et de leur donner une épaisseur romanesque”; ils ont beau distribuer sans compter les éloges à ceux qui savent encore, comme Balzac ou Flaubert, “camper” un héros de roman et ajouter une “inoubliable figure” aux figures inoubliables dont ont peuplé notre univers tant de maîtres illustres [...] Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un “je” anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce “je” tout-puissant.].

atraso do teatro quando comparado a outras manifestações artísticas do século 20. Fica evidente ainda a centralidade da discussão sobre a personagem na compreensão da nova engrenagem, dos novos temas e formas que estiveram na base da revolução provocada pelo *nouveau roman* e, extensivamente, na base de mudanças substanciais de uma parte do teatro moderno e contemporâneo. Não passa despercebida a simultaneidade do *nouveau roman* com os primeiros passos do teatro de Beckett e mesmo de Ionesco; sem esquecer que a *nouvelle vague* nasce nesta mesma época (os *Cahiers du cinéma* surgem em 1951; *Les 400 coups* e *Hiroshima, mon amour* são lançados em 1959, *À bout de souffle* em 1960). Ao contrário de qualquer regressão, como uma parte da crítica conservadora tentou qualificar este conjunto de ideias e manifestações artísticas, elas foram uma resposta ativa e criativa às questões e circunstâncias da época (pós-guerra, mundo bipolar, desenvolvimento da tecnociência, expansão da sociedade de consumo etc.), resposta cujo prazo de validade não parece expirado, tendo em conta as diferentes aplicações deste *programa* nos diversos países, a extensão destas ideias para outras expressões artísticas, como as artes cênicas, e as inúmeras reações que estas inovações provocaram.

No mesmo texto, Sarraute sublinha que “esta evolução atual da personagem de romance [...] testemunha, ao mesmo tempo no autor e no leitor, um estado de espírito singularmente sofisticado”, contrariando a ideia de uma suposta regressão egoica dos artistas e da ambição artística das obras. A desconfiança em relação à personagem significava, para ela, uma desconfiança (positiva) recíproca entre autores e leitores, estabelecendo um terreno fértil para pesquisas e descobertas. “Nós entramos na era da suspeita”⁵²⁸, diz ela, uma época em que a moldura tradicional do romance é rompida e junto com ela são rejeitados seus “velhos acessórios inúteis”⁵²⁹:

⁵²⁸ Ibidem, pp. 62-63. [cette évolution actuelle du personnage de roman [...] témoigne, à la fois chez l’auteur et chez le lecteur, d’un état d’esprit singulièrement sophistiqué] [Nous sommes entrés dans l’ère du soupçon].

⁵²⁹ Ibidem, p. 66. [vieux accessoires inutiles].

No lugar, como no tempo de Balzac, de incitar o leitor a aceder a uma *verdade* que se conquista arduamente, eles [os romances] são uma concessão perigosa a sua inclinação à preguiça – e também à do autor – ao seu temor do estranhamento. A olhada rápida dada em torno dele, o mais fugitivo contato, revelam mais coisas ao leitor do que todas essas *aparências* que não têm outro objetivo senão vestir a personagem de *verossimilhança*. Basta-lhe extrair do imenso estoque que sua própria experiência não deixa de aumentar para completar essas fastidiosas descrições [...] E ele [o leitor] *desconfia* das ações brutais e espetaculares que dão forma com grandes golpes sonoros aos caracteres; e também da *intriga* que, enrolando-se em torno da personagem como uma bandagem, lhe dá, ao mesmo tempo que uma *aparência* de coesão e de vida, a rigidez das múmias.⁵³⁰

Todo um programa crítico se anunciava aqui: a constatação de que a busca da verdade transcendente deságua em clichês; a avaliação de que o leitor preguiçoso não deve ser guiado pela mão cautelosa (e medrosa) do autor; a recusa do zelo inútil pelo detalhe; a desconfiança erigida em princípio ativo; a intriga (ou fábula) considerada como elemento coercitivo e desinteressante. E ainda, a negação irrestrita da psicologia (“A palavra “psicologia” é uma daquelas que nenhum autor hoje em dia pode ouvir ser pronunciada a seu respeito sem baixar os olhos e corar”⁵³¹). Em suma, uma recusa cabal das convenções. A “semelhança” se transforma em perigo a ser evitado. As personagens e as histórias podem ser encontradas em outro lugar: “O leitor, no lugar de solicitar ao romance o que todo bom romance geralmente

⁵³⁰ Ibidem, pp. 66-67, itálicos nossos. [Au lieu, comme au temps de Balzac, d’inciter le lecteur à accéder à une *vérité* qui se conquiert de haute lutte, ils [les romances] sont une concession dangereuse à son penchant à la paresse – et aussi à celui de l’auteur – à sa crainte du dépaysement. Le coup d’œil le plus rapide jeté autour de lui, le plus fugitif contact, révèlent plus de choses au lecteur que toutes ces *apparences* qui n’ont d’autre but que de vêtir le personnage de *vraisemblance*. Il lui suffit de puiser dans le stock immense que sa propre expérience ne cesse de grossir pour suppléer à ces fastidieuses descriptions (...) Et il (o leitor) *se méfie* des action brutales et spectaculaires qui façonnent à grandes claques sonores les caractères ; et aussi de *l’intrigue* qui, s’enroulant autour du personnage comme une bandelette, lui donne, en même temps qu’une *apparence* de cohésion et de vie, la rigidité des momies.]

⁵³¹ Ibidem, p. 84. [Le mot “psychologie” est un de ceux qu’aucun auteur aujourd’hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir].

lhe recusou, de ser uma distração fácil, pode satisfazer no cinema, sem esforço e sem perda de tempo inútil, seu gosto pelas personagens 'vivas' e pelas histórias”.⁵³²

Em que pese o pouco crédito dado ao cinema de autor (ou de *art et essai*, fórmula empregada na França a partir dos anos 60 e até hoje em uso) – ainda que mais adiante a autora também vislumbre a (desejada) sombra da *suspeita* pairar sobre os novos filmes franceses –, Sarraute faz o bom combate, mostrando, defendendo mesmo, a ideia de que a *suspeita*, “que está destruindo a personagem e todo o aparelho obsoleto que assegurava seu poder”⁵³³, é uma reação saudável e necessária para o surgimento do novo.

As técnicas das quais se servem hoje em dia, com resultados às vezes ainda admiráveis, os partidários da tradição, inventadas antigamente pelos romancistas para explorar a matéria desconhecida que se oferecia a seus olhos e perfeitamente adaptadas a este objetivo, estas técnicas acabaram por constituir um sistema de convenções e de crenças muito sólido, coerente, bem construído e bem fechado: um universo com leis próprias e que se basta a si mesmo. Pela força do hábito, pela autoridade que lhes deram no decorrer dos séculos as grandes obras que gerou, ele se tornou uma segunda natureza. Ele ganhou um aspecto necessário e eterno. De modo que hoje em dia ainda, esses mesmos autores ou leitores que foram os mais perturbados por todas as convulsões que se produziram ultimamente fora da sua espessa muralha, a partir do momento que eles a penetram, deixam-se docilmente aprisionar, sentem-se rapidamente em casa, aceitam todas as suas limitações, dobram-se a todas as suas limitações e não sonham mais em fugir.⁵³⁴

⁵³² Ibidem, p. 78. [Le lecteur, au lieu de demander au roman ce que tout bon roman lui a le plus souvent refusé, d'être un délasserment facile, peut satisfaire au cinéma, sans effort et sans perte de temps inutile, son goût des personnages 'vivants' et des histoires].

⁵³³ Ibidem, p. 79. [qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance].

⁵³⁴ Ibidem, pp. 95-96. [Les techniques dont se servent aujourd'hui, avec des résultats parfois encore admirables, les partisans de la tradition, inventées autrefois par les romanciers pour explorer la matière inconnue qui s'offrait à leurs regards et parfaitement adaptées à ce but, ces techniques ont fini par constituer un système de conventions et de croyances très solide, cohérent, bien construit et bien clos : un univers ayant ses lois propres et qui se suffit à lui-même. Par la force de l'habitude, par l'autorité que lui ont conférée au cours des siècles les grandes œuvres auxquelles il a donné naissance, il est devenu une seconde nature. Il a pris un aspect nécessaire et éternel. Si bien qu'aujourd'hui encore, ceux-mêmes, auteurs ou lecteurs, qui ont été les plus troublés par tous les bouleversements qui se sont produits depuis quelque temps hors de son épaisse enceinte, dès l'instant qu'ils y pénètrent, s'y laissent docilement enfermer, s'y sentent très vite chez eux, acceptent toutes ses limitations, se plient à toutes ses contraintes et ne songent plus à s'en évader.].s

Com algumas (poucas) adaptações, o texto acima pode ser aplicado ao contexto do teatro contemporâneo. Brecht já tinha alertado que “aquilo que ficou muito tempo inalterado parece de fato imutável”.⁵³⁵ Sob a reconfortante e aparente naturalidade das coisas (a “segunda natureza” sobre a qual fala Sarraute), que não são naturais, mas historicamente determinadas, a fatalidade e o comodismo se instalam, transformando o teatro em um aprazível e inócuo rito cultural. Este tipo de teatro funciona não apenas como divertimento ligeiro, útil para “matar o tempo”⁵³⁶, mas também como antídoto ao desconhecido e ao incômodo. Sem inovação e provocação fica muito difícil perturbar as conveniências, a *bienséance* e um certo bom-gosto.

Recuperar este texto de Nathalie Sarraute se justifica na medida em que ele sinaliza, pela sua dupla qualidade, como testemunho histórico e pela acuidade analítica, impasses ainda em vigor. Quando Sarraute considera que o leitor (ou o espectador, o público de teatro) “aprendeu tanto que se pôs a duvidar que objeto fabricado que os romancistas [ou o autor, o diretor, o ator, o cenógrafo... de teatro] lhe fabricam possa ocultar as riquezas do objeto real”⁵³⁷, ela está tocando, *avant la lettre*, na questão do simulacro, da verdade revelada, enfim, no binômio realidade-ficção.

Um recente trabalho da Cia Teatral Ueinz, de São Paulo, exemplifica o que vem sendo dito. As resistências ao modelo convencional de fabricação teatral atingem o coração da ficção. Em *Finnegans Ueinz*, espetáculo/performance criado em 2009, a presença de “personas” cria “uma estrutura aberta, que inclui, amplia e muitas vezes implode o dramático,

⁵³⁵ Bertolt Brecht, “Petit organon pour le théâtre” [1948], in *Ecrits sur le théâtre*, v. 2, op. cit., p. 27. [ce qui est resté longtemps paraît en effet interchangeable].

⁵³⁶ Cf. “Arte por encima de todo”, discurso proferido por Federico Garcia Lorca em 1935. Disponível em: http://www.lainsignia.org/2005/febrero/cul_024.htm. Acesso em: 13 out. 2009.

⁵³⁷ Nathalie Sarraute, “De Dostoievski à Kafka”, in *L'ère du soupçon*, op. cit., p. 68. [a tant appris qu’il s’est mis a douter que l’objet fabriqué que les romanciers [ou l’auteur, le metteur en scène, l’acteur, le scénographe... de théâtre] lui fabriquent puisse receler les richesses de l’objet réel].

pelo seu próprio esgotamento”.⁵³⁸ Com esta implosão do dramático, as cenas que compõem o trabalho, em sintonia com o perfil do grupo – que reúne usuários de serviços de saúde mental, terapeutas, filósofos e profissionais de teatro –, merecem, como informa o programa, a definição de “escombros ilusionistas”, já que as expectativas de construção de ficções são frustradas pela presença de material autobiográfico, pela liberdade na interpretação, com espaço para improvisações e associações livres, pela utilização dos corpos fenomenológicos dos performers, no lugar dos corpos simbólicos. Semelhante à *Giulio Cesare*, de Romeo Castellucci⁵³⁹, em *Finnegans Ueinzz* as características decorrentes de doenças e tratamentos psiquiátricos são assumidas (tremores, esquecimentos, dificuldades de pronúncia, desatenções).

Em trabalho anterior, *Ueinzz. Viagem a Babel* (1997), criado por Renato Cohen e Sérgio Penna, a experiência foi similar, incluindo “corpos desviantes, pela doença, pela exclusão, pela transgressão da norma, para que [interferissem] na cena com sua presença extra-cênica, que se apresenta mais como sintoma que como símbolo”.⁵⁴⁰ O resultado era a instauração, como diz Silvia Fernandes, de uma “para-representação”, em que a sensação de “deriva”, dos atores e da encenação, e eventualmente do público, era confirmada uma vez “que a relação entre o texto e sua apresentação ficava profundamente alterada por esses novos sujeitos da cena, que criavam uma espécie de suspensão da teatralidade, sustentando-se no acontecimento e não na representação”.⁵⁴¹

Para os responsáveis do projeto *Finnegans Ueinzz*, “as ficções são biográficas e a realidade é ficcional”, o que faz do trabalho “uma obra ancorada na presença dos performers e

⁵³⁸ Cf. brochura da “Ocupação Ueinzz”. Evento ocorrido no Sesc Avenida Paulista, São Paulo, de 09 a 20 de setembro de 2009 (sem página).

⁵³⁹ Cf. Erika Fischer-Lichte, “Réalité et fiction dans le théâtre contemporain”, in *Revue d'études théâtrales (Théâtres du contemporain)*, registres 11/12, Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, pp. 7-22.

⁵⁴⁰ Silvia Fernandes, “Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo”, texto comunicado pela autora, p. 8.

⁵⁴¹ *Ibidem*, pp. 8-9.

na experiência do que acontece no presente”.⁵⁴² Ao sugerir que o público crie sua “ficção pessoal”, o trabalho se exime de construir, em via de mão única, um universo ficcional acabado, pronto para o consumo. Procedendo assim, o trabalho reatualiza a recusa de Joyce, que desconstruiu a língua e o sentido para que eles pudessem ser reconstruídos pelos leitores. Todo o projeto, em que a contribuição do filósofo Peter Pál Pelbert é determinante, acontece sob a sombra onipresente de Gilles Deleuze. É seu limite e sua qualidade.

É preciso lembrar que os temas abordados neste capítulo relacionam-se diretamente à discussão sobre o “drama absoluto”, que a partir da obra de Szondi frequenta grande parte do pensamento crítico sobre o teatro contemporâneo.⁵⁴³ Quanto menos desejo de *totalidade* e de *ensimesmamento dramático*, menos espaço também para o jogo mimético-fabular. Comprometer a ficção, ou um certo tipo de ficção (sobretudo aquela derivada do realismo psicológico), corresponde, no caso dos exemplos citados, a um projeto político e estético de compreensão do mundo em que não cabem mais algumas das antigas fórmulas de produção teatral, e tampouco seus “velhos acessórios inúteis”.

Diante disso, a discussão em torno da personagem só pode ganhar em dimensão e sentido uma vez integrada à reflexão mais geral sobre as novas configurações do teatro contemporâneo. É somente na articulação entre teatro e mundo, reunindo diferentes frentes de análise (sociológica, política, histórica, estética), que é possível avançar na compreensão do panorama multifacetado apresentado pelo teatro contemporâneo em relação à *personagem* e à *ficção*. Não é possível refletir sobre os novos dispositivos dramatúrgicos e cênicos sem levar em conta os dispositivos sociais mais recentes, suas diferentes interpretações e usos. Para além, muito além, dos conceitos de *pós-moderno* e *pós-dramático*, talvez seja preciso debater

⁵⁴² Brochura da “Ocupação Ueinz”, op. cit.

⁵⁴³ Cf. o capítulo “Transições e permanências”.

aquilo que há alguns anos nós chamamos, provocativamente, de *teatro pós-teatro*.⁵⁴⁴ Não se trata, como apressadamente se pode imaginar, da morte ou da dissolução do teatro. Mas do movimento incessante da arte e do mundo, que nos leva a desconfiar das permanências e apostar nas transições. Este tema é a continuidade lógica da discussão iniciada aqui, mas ultrapassa os limites desta pesquisa.

⁵⁴⁴ Cf. *Próximo Ato - Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo*. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. Em especial o debate “Teatro pós-teatro”, com a participação de Jean-François Peyret, Hans-Thies Lehmann, Renato Cohen, Laymert Garcia dos Santos e Fernando Kinas (curadoria e mediação).

VI. O mapa e o território

À guisa de conclusão

*Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde.*⁵⁴⁵

Walter Benjamin

*Liberdade – essa palavra que o sonho humano alimenta: que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda!*⁵⁴⁶

Cecília Meirelles

O teatro contemporâneo desenvolveu possibilidades críticas e criativas inéditas que colocam em xeque não apenas formas teatrais precedentes, mas que o redefinem globalmente como *instituição*. Portanto, é possível que estejamos vivendo, no âmbito do teatro, um questionamento duplo: 1. Questionamento do “sistema de representação”, no sentido usado por Pierre Francastel em *Études de sociologie de l’art*⁵⁴⁷; 2. Questionamento do “sistema teatral”, quando experiências radicais atingem os próprios fundamentos desta arte.

As formas advindas destes questionamentos são diversificadas e instáveis. Seria tão apressado tirar conclusões definitivas, quanto leviano reduzir o descontentamento estético e político de criadores e pensadores do teatro contemporâneo a mero efeito de moda ou submissão à estética da mercadoria. Mesmo que o *mercado do protesto*, cujos exemplos são abundantes, e a indústria cultural, do alto de sua criatividade cínica, continuem a reciclar fórmulas de cooptação e digestão da dissidência.

⁵⁴⁵ Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1936], in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 190.

⁵⁴⁶ Cecília Meirelles, *Romanceiro da inconfidência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p. 81.

⁵⁴⁷ Francastel analisa a transição do modelo medieval de pintura para o modelo renascentista, com a adoção da perspectiva e do tema único, e quinhentos anos mais tarde, a transição do modelo renascentista para o modelo moderno, inaugurado por Cézanne, com o abandono da perspectiva linear. Cf. Pierre Francastel, *Études de sociologie de l’art*, Paris, Gallimard, 1989.

Peter Bürger, ao analisar o princípio da montagem utilizado pelo cubismo, mostra como “é rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade, isto é, no princípio de que o sujeito artístico deve operar a transposição da realidade”.⁵⁴⁸ A comparação é útil porque explicita os dois questionamentos com os quais o teatro contemporâneo se confronta: questionar o *modus operandi* na produção de obras, ou questionar os *fundamentos* da arte teatral. Uma dupla capacidade crítica está em jogo. E ela não se resolve por força inercial, pelo movimento autônomo da sociedade, mas somente pelos embates entre distintas visões de mundo e de arte.

O teatro transgressor sempre se equilibrou entre reformar ou demolir a casa. Entre revisar antigas técnicas de construção cênica ou inventar novíssimas formas de produzir sentidos. Nos primeiros anos do século 19, Kleist se interrogava sobre o surgimento da *graça* onde o humano tinha sido subtraído. “À medida que, no mundo orgânico, a reflexão se torna mais sombria e fraca, a *graça* parece sempre radiosa e dominante”⁵⁴⁹, diz Kleist em *Sobre o teatro de marionetes*. Ao comparar o inanimado com deus, igualando ambos como modelos de *graça*, Kleist questiona a necessidade da presença física do artista e instaura dúvidas produtivas sobre a beleza, a subjetividade e a natureza do teatro. As novas configurações de parte do teatro contemporâneo repõem e atualizam estas dúvidas. Curiosamente, ambas as situações, com duzentos anos de intervalo, tematizam binômios semelhantes: razão-emoção, ação-interpretação, animado-inanimado, real-ficcional.

Mas para não *essencializar* o debate é preciso fixar os pés no chão da história. Ao criticar a “ideia de que formas culturais são independentes de leis externas”⁵⁵⁰, Arnold Hauser definiu um paradigma que escapa do âmbito da arte renascentista ao qual se referia. Hauser argumenta, por exemplo, que a invenção da perspectiva não é obra da renascença, pois já na antiguidade clássica o esboço era conhecido. No entanto, continua ele, esta época histórica

⁵⁴⁸ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., pp. 153-154.

⁵⁴⁹ Heinrich von Kleist, *Sobre o teatro de marionetes*, Rio de Janeiro, Imago, 1992, p. 228.

⁵⁵⁰ Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, op. cit., p. 343.

“ignorava a representação do espaço baseada em perspectiva uniforme e dirigida para um único ponto óptico, e tampouco estava capacitada ou *interessada* em representar continuamente os diferentes objetos e os intervalos de espaço entre eles”.⁵⁵¹

A partir desta constatação, Hauser contrapõe o espaço *compositum* – típico da pré-renascença, formado por partes díspares, agregado, descontínuo, finito – ao espaço *continuum* – característico da renascença, uniforme, infinito, sistemático, homogêneo. Esta contraposição é estimulante para pensar as artes atuais. Embora não signifique, obviamente, que possamos recuar na história e recuperar o olhar ingênuo anterior ao renascimento, na hipótese remota de que isso tenha alguma utilidade. Mas podemos justapor estes dois modelos, que fornecem duas leituras do mundo, aplicando-os à situação do teatro.

Para Hauser, a antiguidade clássica não estava capacitada ou *interessada* na representação contínua do espaço. Ainda que a hipótese da impossibilidade seja bastante plausível, não está descartada a recusa deliberada de certos padrões representacionais em favor de outros. Hauser diz que “a representação do espaço baseada na perspectiva planimétrica, tal como nos é apresentada pela arte renascentista [...] é uma audaciosa abstração”.⁵⁵² Portanto, ao contrário do que podemos imaginar, embora matematicamente exata, ela é, em parte, anti-intuitiva, além de uma impossibilidade no plano psicofisiológico, porque não corresponde à percepção humana *natural*. De onde a perspectiva tirou, então, sua legitimidade, que chegou aos nossos dias, embora profundamente questionada no século 20? Da relação entre a arte, diz Hauser, e o período “profundamente científico” em que foi produzida.

A partir destes dois modelos de representação, *compositum* e *continuum*, nós podemos lançar a ideia de que parte do teatro contemporâneo rejeita o modelo representacional hegemônico (como a antiguidade talvez tenha rejeitado o modelo *continuum*) na exata medida

⁵⁵¹ Ibidem, p. 346 (itálico nosso).

⁵⁵² Ibidem, p. 347.

em que este modelo tira sua legitimidade de uma época marcada pela abundância e degradação das ficções. O *continuum* contemporâneo seria identificado com o controle e a uniformização típicos da sociedade de massas capitalista e de suas estratégias representacionais. Ao contrário, o *compositum* abriria a possibilidade do dissenso, incluindo a crítica da representação, comprometida com a lógica dominante. O *sistemático* e o *homogêneo*, sob a falsa aparência de diversidade, cederiam espaço para o *agregado* e o *descontínuo*.

Deste paralelo entre pré e pós-renascença e a situação atual das artes e do teatro, não se deve supor simpatias pelo irracionalismo. Ressalvando que ondas irracionalistas, de fato, assolam regularmente o pensamento e as práticas artísticas, além da cota já habitual de mistificação das nossas sociedades. “O irracional [...] é de longe a parte mais ampla e poderosa do homem, dispensando, hoje como antes, o apoio das vastas correntes irracionalistas do nosso tempo”⁵⁵³, escrevia Anatol Rosenfeld na virada dos anos 1960. Hauser, insuspeito de tais derivas, compara, nestes termos, a renascença com o final do século dezanove:

Uniformidade e consistência eram, de fato, os critérios supremos de verdade [...] Só em tempos recentes é que readquirimos consciência do fato de que vemos a realidade não na forma de um espaço coerentemente organizado e unificado, mas, antes, em grupos disseminados de diferentes centros visuais, e de que, quando nosso olhar se desloca de um grupo para outro, somamos o panorama total de um complexo mais extenso a partir de pistas parciais do todo, tal como fez Lorenzetti em suas grandes pinturas murais em Siena.⁵⁵⁴

⁵⁵³ Anatol Rosenfeld, “Individualismo e coletivismo”, in *Prismas do teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 216.

⁵⁵⁴ Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, op. cit., p. 347.



Figura 13. Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria do bom governo*, c. 1328. Palazzo Pubblico, Siena.

A conexão entre estas duas maneiras de ver e de representar o mundo no âmbito da pintura, e as transições atuais entre duas maneiras de ver e de representar o mundo na esfera do teatro, não deve ser compreendida mecanicamente. Em parte, a comparação funciona como metáfora. É como se o *quattrocento* estivesse para a pintura, como a era burguesa, nascida por volta da Revolução Francesa, está para o teatro. Assim, o pré-*quattrocento* estaria para a pintura, como as formas cênicas pré-burguesas (medievais e anteriores) estavam para o teatro. Não se está dizendo que a união entre arte e ciência, que caracterizou o renascimento, tenha se rompido, ou mesmo se enfraquecido, mas que a própria ciência dos séculos 20 e 21 passou a exigir leituras mais complexas da realidade. A teoria da relatividade e a física quântica são exemplos eloquentes. Também não se deve estabelecer paralelos fáceis entre teoria do caos e teatro *pós-dramático* (ou *pós-moderno*). Alan Sokal e Jean Bricmont já

denunciaram as derrapadas relativistas e os jargões obscurantistas. O teatro não está imune, longe disso, às *imposturas intelectuais* travestidas de teoria.⁵⁵⁵

Aproveitando o exemplo e o método de Hauser, pode-se afirmar que um novo olhar e uma nova sensibilidade estejam redefinindo as ambições e as práticas teatrais. O objeto privilegiado de análise passa a ser a compreensão do seu exato sentido e alcance.

Schaeffer não parece perceber a diferença entre o que ele chama de “luta moral” contra os simulacros (que nem ele nem nós endossamos) e luta política e estética contra as formas clássicas de mimese e ficção (que Schaeffer também não endossa). Ele realmente gosta das ficções. Para nós, as formas miméticas e ficcionais hegemônicas são recorrentemente insuficientes e/ou degradadas.⁵⁵⁶

Se os aspectos miméticos são tão pouco importantes, diz ele, relevando de práticas infra-artísticas, não seria compreensível o fato da humanidade ter desenvolvido práticas artísticas fundadas justamente sobre esses aspectos. “Porque eles não se contentaram em desenvolver práticas artísticas sem componente mimético?”⁵⁵⁷ O argumento não parece muito consistente. A humanidade desenvolveu comportamentos religiosos (estritamente ligados à capacidade ficcional, aliás), e eles devem ter sido, como no caso das habilidades miméticas e ficcionais, selecionados pela evolução durante milhares de anos. No entanto, não somos crentes, ou o ateísmo e o ceticismo religioso deveriam ser considerados excrescências abomináveis, por este motivo. Sob pena de incorremos em biologismo primário, ou em uma nova versão de sociobiologia mecanicista, não podemos supor que competências adquiridas no processo evolutivo da espécie tenham um desembocar cultural único e imutável.

⁵⁵⁵ Cf. Alan Sokal e Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997. Eu reconheço a complexidade deste debate, que gerou polêmicas ainda em curso, e não me alinho automaticamente com o conjunto da argumentação de Sokal e Bricmont. Mas não sou nada sensível às argumentações de Jacques Derrida, Gianni Vattimo e outros, entre os quais um dos cavaleiros do pensamento conservador brasileiro, além de filósofo nas horas vagas, Olavo de Carvalho.

⁵⁵⁶ Eu indico a leitura de *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, de Christian Salmon, Paris, La Découverte, 2008.

⁵⁵⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, op. cit., p. 24. [Pourquoi ne se sont-ils pas contentés de développer des pratiques artistiques sans composante mimétique].

Schaeffer identifica pelo menos dois grandes momentos de “febre mimética”.⁵⁵⁸ Na Grécia clássica, por volta do século V, com o desenvolvimento do drama realista de Eurípides, invenção da perspectiva linear, invenção do degradê por Apolodoro, pintura naturalista de Zêuxis; e na explosão artística do renascimento. Em ambos os momentos surgiram reações antimiméticas fortes. Schaeffer transpõe os exemplos para o nosso tempo, identificando nas críticas ao mundo digital e à revolução cibernética, mais uma dessas injustificadas reações ao modelo mimético-ficcional. No que diz respeito ao teatro, a análise de Schaeffer não parece pertinente, pois as práticas sobre as quais nos debruçamos não questionam as novas tecnologias que potencializam produções mimético-fissionais, mas buscam soluções à banalização das formas atuais de ficcionalização (virtuais ou *reais*), o que pode levar a atitudes estéticas e políticas de ruptura com o modelo mimético-ficcional. Não é a utilidade ou a importância da competência ficcional que está em jogo, mas a utilização de recursos miméticos, antigos ou reciclados, na produção de obras artísticas. Daí a reavaliação das formas ficcionais conhecidas. Sob determinadas condições, este quadro pode ser compreendido, corretamente, como refutação do regime ficcional no âmbito da arte, mas não da competência ficcional, o que seria um despropósito.

Este é outro ponto importante do debate. Quando Schaeffer diz que a oposição ao exercício das capacidades imaginativas aumenta o risco da passagem do “de mentira” [pour de faux] ao “de verdade” [pour de vrai], ou seja, que ela permite a confusão entre o falso e o real, a afirmação pode estar correta, entretanto, mais uma vez, pouco se aplica ao teatro contemporâneo. Questionar o modelo mimético-ficcional tradicional não é sinônimo de oposição ao exercício das capacidades imaginativas. É perfeitamente possível exercitar a imaginação sem recorrer à ficção canônica e às técnicas miméticas. E mais, buscar alternativas artísticas ao modelo mimético-ficcional, reivindicando o “real”, não significa

⁵⁵⁸ Ibidem, pp. 33-34.

propor, estimular ou levar à confusão entre o “de mentira” e o “de verdade”, porque o fenômeno teatral, e seu dispositivo, implicam necessariamente em mediação simbólica.

Assumindo o risco do anacronismo (depois da profissão-de-fé no trânsito de mão-dupla entre história e produção artística), resolvemos citar uma formulação de Roberto Schwarz sobre a introdução de Brecht no Brasil, na virada dos anos 1950:

O momento pedia inteligência política, invenção de formas, agilidade organizativa, disposição para o enfrentamento, além de irreverência na utilização da cultura consagrada e capacidade para tratar em pé de igualdade os recursos da arte erudita e da tradição popular”.⁵⁵⁹

O diagnóstico não parece ter perdido a atualidade. Hoje, como ontem, a irreverência na utilização da cultura consagrada passa, por exemplo, pela crítica dos paradigmas que remontam à *Poética* de Aristóteles. O *bel animal* aristotélico cede lugar, ou é forçado a conviver, com espécies híbridas, a meio caminho entre o orgânico e o artificial. Do *bel animal* à *criatura biônico*. Do equilibrado ao instável. Do proporcional ao irregular. Do harmônico ao desajustado. Da forma justa à “livre variedade dos monstros”⁵⁶⁰, expressão forjada por Jean-Pierre Sarrazac para as mutações do texto teatral no final dos já longínquos anos 1970. Assim andam as transições e as permanências do teatro contemporâneo. Mas estes termos devem ser compreendidos com alguma desconfiança. É de Montaigne a máxima que “[...] cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra”.⁵⁶¹ Como saber se as *aberrações* contemporâneas, equivalentes da “beleza convulsiva”⁵⁶² reivindicada por Breton, não são simplesmente os protótipos do padrão de amanhã? Por estes motivos é preciso combinar todas

⁵⁵⁹ Roberto Schwarz, “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in *Sequências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 120.

⁵⁶⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, p. 43.

⁵⁶¹ Michel de Montaigne, *Ensaíos*, col. Os pensadores, São Paulo: Abril Cultura, 1972, p. 105.

⁵⁶² Cf. André Breton, *Nadja*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 146.

as qualidades citadas por Schwarz: inteligência, invenção, organização, disposição, irreverência. E liberdade.

No entanto, é sempre possível ver na liberdade total de criação, tal como reivindicada pelo teatro contemporâneo, apenas arbitrariedade. Esta foi uma das críticas endereçadas aos movimentos que se valiam do acaso, como o *dadaísmo* ou o *action painting*. “O protesto total contra cada momento de coerção conduz o sujeito não à liberdade da criação, mas à arbitrariedade. Esta, quando muito, pode ser interpretada *a posteriori*, como expressão individual”. Haveria, segundo o mesmo raciocínio, uma clara renúncia do artista “à imaginação subjetiva”.⁵⁶³ Supondo que a afirmação é correta, o que está em questão é a interpretação desta renúncia, que tanto pode ser crítica, reação à reificação do mundo capitalista (disciplinado ideologicamente e regado tecnicamente), quanto submissa, expressão da acomodação às normas e valores existentes.

Ao praticar uma cruzada em favor da ficção, Schaeffer, por exemplo, não faz algumas ponderações necessárias. Ele avança, em chave irônica, argumentos críticos contra as formas e os conteúdos ficcionais canônicos, mas não tem interesse, ou é incapaz de desenvolvê-los e tirar as consequências:

[...] a pulsão mimética é supostamente ao mesmo tempo perigosa (ela nos aliena) e fácil (ela obedece “receitas”). Também o discurso antimimético é antes de tudo um discurso pedagógico: são sempre Marinette e Delphine – as habitantes da Caverna induzidas em erro pelas sombras, os pagãos iconólatras, as crianças que vivem numa imediatez ingênua ainda não mediatizada pelo exercício da razão, os oprimidos incapazes de descobrir por eles mesmos os mecanismos da alienação social que a identificação mimética serve a reproduzir e reforçar, o “grande público” manipulado

⁵⁶³ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 137.

pelo “cinema hollywoodiano”, os “sujeitos pós-modernos” lobotomizados pelas tecnologias digitais... - que convém esclarecer e levar (ou trazer) à razão.⁵⁶⁴

Com o objetivo de ridicularizar seus críticos, Schaeffer acaba construindo um bom diagnóstico sobre a ficção nos nossos dias. Como ignorar os poderosos e sofisticados mecanismos de alienação postos em prática pela indústria cultural, pelo marketing e pela publicidade? Como ignorar as mistificações, acadêmicas ou não, que vendem relativismos e aporias em tempos de desorientação política e consensos meticulosamente manufacturados? A argumentação de Schaeffer, neste particular, lembra um panfleto publicado como artigo de opinião em um conhecido jornal de São Paulo. O autor, ideólogo orgânico da direita latifundiária, argumentava que sob o pretexto de defender a reforma agrária os trabalhadores sem-terra defendiam uma nova organização social, não mais baseada na exploração do trabalho, na função unicamente econômica da terra e no lucro. O que eles estavam defendendo, na verdade – diz o ideólogo com fúria mal disfarçada – era a função social da terra, as cooperativas de trabalhadores, a distribuição de renda, enfim, o socialismo. Por um segundo (um milésimo, na verdade) eu imaginei que a análise do capitalismo fundiário brasileiro tivesse confundido o ideólogo.

Seja como for, estes exemplos e reflexões, aparentemente desconexos, reforçam a ideia de que as práticas teatrais, movendo-se no chão quente da época, reorganizam seus limites. Não é o caso, entretanto, de fazer esboços sobre o amanhã, essa futurologia modesta que talvez se espere de uma conclusão. Terry Eagleton, mais uma vez, vem me socorrer: “O marxismo não é uma teoria do futuro, mas uma teoria da prática de como fazer um futuro

⁵⁶⁴ Ibidem, p. 25. [...] la pulsion mimétique est censée être à la fois dangereuse (elle nous aliène) et facile (elle obéit à des “recettes”). Aussi le discours antimimétique est-il d’abord un discours de pédagogue : ce sont toujours Marinette et Delphine – les habitants de la Caverne induits en erreur par les ombres, les pères iconolâtres, les enfants qui vivent dans une immédiateté naïve non encore médiatisée par l’exercice de la raison, les opprimés incapables de découvrir par eux-mêmes les mécanismes de l’aliénation sociale que l’identification mimétique sert à reproduire et à renforcer, le “grand public” manipulé par le “cinéma hollywoodien”, les “sujets postmodernes” lobotomisés par les technologies numériques... - qu’il convient d’éclairer et d’amener (ou de ramener) à la raison.]

possível [...] os radicais políticos são proibidos, sob pena de fetichismo, de pôr no papel os seus desejos mais avançados”. Ao lembrar a famosa frase de Marx, sugerindo que “os mortos enterrassem seus mortos”, Eagleton finaliza fazendo referência a Walter Benjamin: “Não são os sonhos com os seus netos vivendo em liberdade que estimulam os homens e mulheres à revolta, mas a memória de seus ancestrais escravizados”.⁵⁶⁵ São frases inspiradas que confirmam uma suspeita: este trabalho não projeta um teatro para o futuro, mas analisa e se bate por um teatro à altura dos desafios presentes. As reflexões e exemplos, ou contraexemplos, aqui analisados são tentativas neste sentido.

Um teatro não ficcional, ou diversamente ficcional – pouco afeito à imitação, personagem, diálogo, fábula e ação dramática –, implica na negação da (re)produção habitual da realidade. Quando Schaeffer estima que as aparências (*semblants*) podem “neutralizar nossas instâncias de ‘controle racional’”, o fato já justificaria desconfianças sobre a imitação artística. Não seria o caso, pergunta ele, de “contrapor sua eficácia [da imitação] com procedimentos de distanciamento irônico, com uma ruptura do efeito de real, com uma desconstrução dos mecanismos de alienação que ela implementa?”⁵⁶⁶ Schaeffer indaga sobre uma eventual recusa da imitação pela ruptura com o “efeito de real”. Ora, o que parte do teatro contemporâneo tem feito é problematizar ou negar a ficção *recorrendo* ao real. A *overdose* ficcional cotidiana (do cinema à tela do telefone celular, passando pela televisão; da política à religião, passando pela publicidade) exigiria uma contraposição em forma de realidade, não de uma ruptura com o *efeito de real* produzido pela capacidade (ou

⁵⁶⁵ Terry Eagleton, *A ideologia de estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, pp. 160-161.

⁵⁶⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, p. 23. [neutraliser nos instances de ‘contrôle rationnel’] [contrecarrer son efficacité [da imitação] par des procédés de distanciation ironique, par une rupture de l’effet de réel, par une déconstruction des mécanismes d’aliénation qu’elle met en œuvre ?]

competência) ficcional. Esta nova crítica em nada se aproxima das atitudes antimiméticas clássicas (platônicas) ou recentes (crítica dos simulacros e do “mundo digital”).

Mesmo a parcela menos ousada na crítica ao sistema teatral contemporâneo, acaba por forçar seus limites, interna e externamente, já que a recepção acontece sob condições que, ao colocar o modelo teatral tradicional em xeque, abre as portas para o aprofundamento crítico. Inversamente, a parte mais resolutamente crítica do teatro contemporâneo, ao perturbar a comunicação com seu público até o ponto de ruptura, e ao abolir algumas das mediações simbólicas construtoras de sentido, pode permitir a integração degradada entre arte e vida, entre razão e corpo. Um exemplo disso seriam os *realities shows* (shows de realidade)⁵⁶⁷, onde a recusa em *reproduzir a realidade* (que implica em ficcionalização) daria lugar à *exibição da realidade* (que excluiria a ficcionalização). Mas este modelo, como se pode constatar facilmente, concentra inúmeros perigos: biologismo, empirismo sensível, falso transcendentalismo do corpo, achatamento da dimensão simbólica.⁵⁶⁸

Em conversa com o dramaturgo Friedrich Wolf, no final de sua vida, Brecht afirma que a questão realmente importante era tornar o “público socialmente mais ativo”. Portanto, “todos os meios artísticos concebíveis que ajudem nesta tarefa, nós devemos, sejam antigos ou novos, colocar à prova deste objetivo”.⁵⁶⁹ Um mês antes de sua morte, ele redigiu uma nota mostrando que diante da reestruturação política e econômica da Alemanha, fenômeno inquietante sob diversos aspectos, era “particularmente importante interpretar a Coragem como mercadora que gostaria de se dar bem na guerra. Seu senso comercial, ela considera um

⁵⁶⁷ Não estamos nos referindo aos *realities shows* manipulados pela mídia convencional (como na televisão, em que há escolhas bem definidas: ‘personagens’, enquadramento, duração das cenas, estímulo de conflitos etc.), mas aqueles que se apoiam na *mostração* brutal da realidade (embora também aqui exista, em alguma medida, manipulações).

⁵⁶⁸ Cf. Terry Eagleton, *A ideologia da estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 146.

⁵⁶⁹ Bertolt Brecht, “Problèmes formels du théâtre devant un contenu nouveau” [1949], in *Ecrits sur le théâtre*, v. 2, Paris : Arche, 1979, p. 455. [tous les moyens artistiques concevables qui y aideront, nous devrions, qu’ils soient anciens ou nouveaux, les mettre à l’épreuve dans ce but].

senso maternal, mas ela destroi seus filhos um depois do outro”.⁵⁷⁰ Estas passagens do final da vida de Brecht revelam a importância que a ativação do espectador tomou no seu teatro. Sem um público informado e decidido a agir, o teatro perde muito do seu sentido. O panorama atual, em que o debate sobre a ficção tem papel importante, indica novas possibilidades para que esta ativação possa ocorrer.

A obra de Brecht, marco inquestionável desse movimento crítico, merece ainda um esclarecimento. Brecht não foi antimimético, embora anti-ilusionista (mimese não é sinônimo de ilusão). Ele acreditava no poder representacional da cena – hoje seria preferível falar no poder representacional do dispositivo teatral –, recorrendo à utilização de fábulas e personagens. Claro, o ator não é a personagem e a representação não é o acontecimento. E mais, a *fábula* brechtiana é atípica. Como ele mesmo trata de esclarecer no aditivo ao Pequeno organon:

A fábula não corresponde simplesmente a um desenrolar de fatos retirados da vida em comum dos homens, tal como poderia ter acontecido na realidade. São processos ajustados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre a vida em comum dos homens. Assim, as personagens não são apenas reproduções de pessoas vivas, elas são ajustadas e modeladas em função de ideias.⁵⁷¹

É inquestionável sua postura antiaristotélica e anticatártica, mas também é inquestionável que Brecht não negou o mecanismo ficcional como motor cognitivo e utilizou alguns dos seus recursos tradicionais, embora tenha perturbado seu arranjo canônico, como se vê pela citação acima. No entanto, esta *fábula de ideias* continua sendo fábula e Brecht

⁵⁷⁰ Bertolt Brecht, [Pour la représentation de Göttingen en 1956], *ibidem*, p. 462. [particulièrement important de jouer la Courage en marchande qui voudrait se tailler son morceau dans la guerre. Son sens commercial, elle le tient pour un sens maternel, mais il détruit ses enfants l'un après l'autre].

⁵⁷¹ Bertolt Brecht, “Additifs au Petit organon”, in *Écrits sur le théâtre*, v. 2, op. cit., p. 48. [La fable ne correspond pas simplement à un déroulement de faits tirés de la vie en commun des hommes, tel qu'il pourrait s'être accompli dans la réalité, ce sont des processus ajustés dans lesquels s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes. Ainsi les personnages ne sont pas simplement des reproductions de personnes vivantes, ils sont ajustés et modelés en fonction d'idées.]

confiava plenamente nas suas virtudes (“tudo depende da fábula, ela está no coração do espetáculo teatral”⁵⁷²). Experiências das últimas três décadas, estas sim, questionam frontalmente tanto os recursos e conteúdos miméticos, quanto a ficção na sua configuração clássica, incluindo seus acessórios.

Dois importantes pesquisadores do teatro contemporâneo, apesar das muitíssimas concordâncias, posicionaram-se em campos não exatamente iguais sobre uma destas questões, a persistência, e sob qual forma, do texto teatral. Eis o que diz Jean-Pierre Sarrazac no posfácio à nova edição de *L'avenir du drame*:

Eu tinha concluído *L'avenir du drame* [O futuro do drama] afirmando que a rapsódia era “a forma mais livre” e não “a ausência de forma”. Eu mantenho; e acrescento: tampouco uma forma *passé-partout* nem a simples manipulação “pós-moderna” de velhas formas devidamente repertoriadas. De resto, nós sabemos bem que a tentação existe há alguns anos de passar daquilo que eu chamo no livro “uma arte do desvio” a um contorno mais radical e mais definitivo da escrita “dramática” e da “peça de teatro”. A prática do “teatro narração” e a ideia viteziana [Antoine Vitez] de “fazer teatro de tudo” organizaram, desde a metade dos anos 1970, esse *grande desvio* que alguns gostariam sem *retorno*. Ora, se não é o caso de contestar a necessidade histórica dessa liberdade de “fazer teatro de tudo” (já nos anos 1920-30, um processo como esse se desenvolveu na Alemanha por iniciativa de Piscator), eu acho que seria perigoso e ilusório acreditar que teríamos acabado, hoje, com o futuro [devenir] de uma escrita específica para o teatro e com o que se chama uma *peça de teatro*.⁵⁷³

⁵⁷² Ibidem, p. 39. [tout est fonction de la fable, elle est le cœur du spectacle].

⁵⁷³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, op. cit., p. 203. [J'avais conclu *L'avenir du drame* en affirmant que la rhapsodie était “la forme la plus libre” et non point “l'absence de forme”. Je maintiens; et j'ajoute: pas non plus une forme *passé-partout* ni la simple manipulation ni la simple manipulation “post-moderne” de vieilles formes dûment repertoriées. Pour le reste, nous savons bien que la tentation existe depuis quelques années de passer de ce que que j'appelle dans ce livre “un art du détour” à un contournement plus radical et plus définitif de l'écriture “dramatique” et de la “pièce de théâtre”. La pratique du “théâtre récit” et l'idée vitézienne de “faire théâtre de tout” ont organisé, depuis le milieu des années soixante-dix, ce *plus grand détour* que certains voudraient sans *retour*. Or, s'il n'est pas question de contester la nécessité historique de cette liberté de “faire théâtre de tout” (déjà, dans les années vingt-trente, un tel processus s'est développé en Allemagne à l'initiative de Piscator), je pense qu'il serait dangereux et illusoire de croire qu'on en aurait fini, aujourd'hui, avec le devenir d'une écriture spécifique pour le théâtre et avec ce qui s'appelle une *pièce de théâtre*.].

Quanto a Guénoun, lembrado por Sarrazac na sequência do texto que acabamos de citar, existe o apelo (poético, é verdade) ao abandono das peças e à fuga dos diálogos.⁵⁷⁴ Não há solução intermediária neste debate, ou melhor, ela existe, mas não seria exatamente uma solução. O ideal seria distinguir o diagnóstico sobre o teatro contemporâneo, que mostra não ser nem tão perigosa e nem tão ilusória, quanto acredita Sarrazac, a aventura para fora da *peça de teatro*; da nossa vontade, do nosso desejo, daquilo que queremos que seja o teatro.

Mesmo nas suas versões mais resolutamente antimiméticas e antificcionalis, o teatro continua sendo “mapa”, embora reivindicando o direito de se exercitar como “território”. A operação é possível? Brecht repetiu algumas vezes, e nós reforçamos o coro, que é melhor partir das coisas novas e ruins do que das coisas boas de sempre. O campo dos possíveis só pode ser explorado com alguma ousadia. O teatro continua sendo mapa. E parte do teatro contemporâneo, um mapa especial, que solicita a realidade imediata do território, mas não abre mão da descrição, da deciptação e da vontade de transformar este território. Assim como a palavra cachorro não morde e a palavra água não mata a sede, o teatro não é território em que se habita. É mapa em que se pode ler o território, que nos ajuda a não nos perdermos no território. E sendo uma coisa ele não pode, impunemente, ser outra coisa (a punição é deixar de existir). E mesmo que a coisa que ele é seja mutante, que sua natureza seja a reconstrução incessante dela mesma, ele continua sendo esta coisa, e não outra. Até que as coisas mudem.

A opção pelo real, ou o *gosto do real* (como discutimos no capítulo dois), no entanto, pode ser a ponta visível da superficialidade absoluta, como uma parte da arte *pop* deixou manifesto. Isto é, a aceitação integral ao fluxo da mercantilização, como se isto, de alguma

⁵⁷⁴ Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, op. cit., pp. 78-90.

maneira, fosse a resposta possível à banalização e perda de função da arte (no caso dos artistas que ainda se colocavam no lado da crítica antissistêmica). Assumir e exacerbar as convenções da arte na época da cultura de massas e da nascente globalização hiperindustrial do espetáculo triunfante, poderia ter um sentido irônico. Dessa matriz nasce nos anos 1970 e 1980 a arte que se contenta em ser pastiche, cópia da cópia, em fazer jogos referenciais e que também abusa de uma nostalgia transgressora, mas integrada. É uma arte pouco interessada na leitura da história e que se contenta em criar novas estratégias perceptivas. O contrassenso não é pequeno, há uma ambiguidade importante entre sucumbir aos imperativos do capitalismo tardio e lhe opôr alguma resistência. Nas artes plásticas, a balança não parece ter pendido para o lado da crítica consequente, no entanto, estes movimentos significaram uma importante provocação à paisagem da arte institucional.

Há, de fato, uma contradição potencialmente produtiva aí. Seria mais ou menos como considerar que somente a admissão total do fracasso (da experiência artística, da capacidade de reproduzir o mundo, da possibilidade de inteligibilidade) abra as portas para uma autêntica renovação da arte (e talvez da vida, da relação com o mundo). É um caminho que lembra Beckett e a aceitação da impotência e do fracasso como uma *espécie* de salvação da humanidade e do artista. E Kafka, que transformou o artista em jejuador insaciável incapaz de encontrar o alimento que lhe agradasse, e cuja alternativa era definhando indefinidamente.⁵⁷⁵

É difícil comprar todo este pacote (artístico e político), mas é útil examiná-lo, inclusive cenicamente.⁵⁷⁶ A serialização e a repetição do real (portanto, não a sua representação), podem reforçar o sentimento de integração à forma-mercadoria, ao sistema de compra e venda de obras de arte, de exibição em galerias etc. Mas o próprio dispositivo da

⁵⁷⁵ Cf. Franz Kafka, *Um artista da fome*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

⁵⁷⁶ O autor destas linhas dirigiu *Um artista da fome* (de Franz Kafka) em 1998, e *Fragmento B³* (com textos de Edward Bond e Samuel Beckett) em 2001. Cf. <http://www.kiwiciadetatro.com.br/>, acesso em 8 fev. 2010.

repetição acabaria revelando, parcialmente, o absurdo da situação, como em *Green Car Crash* ou *Ambulance disaster*, ambos da série *Death and disaster* (1963) de Andy Warhol.⁵⁷⁷



Figura 14. *Green car crash*, Andy Warhol, 1963.

Green Car Crash parte de uma foto de jornal mostrando um acidente real de carro. O motorista, projetado para fora do veículo, aparece pendurado, ainda vivo, em uma árvore à esquerda da foto. Ao drama da situação se contrapõe a suposta passividade de um pedestre que passa ao fundo. O que nos interessa aqui é pensar nos equivalentes teatrais dessas estratégias artísticas postas em prática pelos artistas da *pop art*, do minimalismo ou do hiperrealismo.

Segundo Hal Foster, “o hiperrealismo é mais que um engano do olho. É um subterfúgio *contra* o real”, o “hiperrealismo *desrealiza* o real”.⁵⁷⁸ Um possível hiperrealismo teatral implicaria na presença real (de pessoas e objetos), ou na execução real de ações reais.

⁵⁷⁷ Cf. Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madri, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2001, pp. 133-140. O problema da abordagem de Foster é a utilização, desnecessária e comprometedora, das teorias pós-estruturalistas; em relação ao hiperrealismo, ele abusa das citações lacanianas.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, pp. 145-146. [el hiperrrealismo es más que un engaño del ojo. Es un subterfugio *contra* lo real] [hiperrealismo *desrealiza* lo real].

Neste caso não haveria desejo ficcional em jogo, mas um processo de reinstanciação (o termo também é utilizado por Schaeffer), isto é, a cena não mostraria algo que já aconteceu, ou que poderia ter acontecido, mas seria o palco para acontecimentos reais, com consequências reais. Um hiperrealismo teatral não seria, então, uma versão turbinada do realismo ou do naturalismo cênicos – Stanislávski e sua obsessão pela realidade, com sapos coachando e chá quentinho no samovar, estaria longe do hiperrealismo –, ele exigiria a ruptura com muitas convenções artísticas, o que, lembremos, não aconteceu no hiperrealismo das artes plásticas.

Em Marx, diz Terry Eagleton, “a subjetividade dos sentidos humanos é uma questão inteiramente objetiva, produto de uma complexa história material”. Disso se deduz que “só através de uma transformação histórica objetiva [...] a subjetividade sensível poderá florescer”.⁵⁷⁹ O exercício e a fruição das formas teatrais aqui examinadas depende diretamente da superação “do despotismo da necessidade”.⁵⁸⁰ Em outras palavras, deve-se levar em conta as condições sociais objetivas (materiais) nos processos estéticos. Único método de investigação capaz de evitar que desejos, sensações ou profecias tomem o lugar da análise. Seria um equívoco supor a existência plena de formas teatrais revolucionárias em um ambiente dominado pela forma-mercadoria e pelas relações de produção capitalistas. Há uma contradição aí, uma instabilidade que produz choques e desencontros. Uma das tarefas dos artistas e pesquisadores seria a de tornar estas contradições intoleráveis. Embora a arte não tenha limites e funções solúveis em definições simplistas.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Terry Eagleton, *A ideologia da estética*, op. cit., p. 150.

⁵⁸⁰ Ibidem.

⁵⁸¹ Sobre o interminável debate a respeito das funções da arte, eu relembro estas palavras singularmente atuais, apesar de marcadas pelo contexto brutal da repressão stalinista: “A arte, como a ciência, não só não precisam *de ordens*, mas não podem, por sua própria natureza, suportá-las. A criação artística tem suas leis, mesmo quando está conscientemente a serviço do movimento social. A criação intelectual é incompatível com a mentira, a

Entre as contribuições decisivas do pensamento materialista para o debate das artes, está a ideia de que a liberdade humana tem relação com a *realização* dos sentidos, e não com a *liberação* deles.⁵⁸² É nesta perspectiva que ganham pertinência redobrada as novas exigências de criadores contemporâneos que recusam fórmulas ficcionais fossilizadas em favor da liberdade criativa que não nega a inteligibilidade e a possibilidade de emancipação. Nesta situação não faz sentido qualquer tipo de contemplação desinteressada neo-kantiana e individualista. A produção e a fruição artísticas têm um papel não apenas diante das grandes questões existenciais, mas também diante do debate mundano sobre necessidades e interesses (sociais e particulares). Elas fazem parte do processo de compreensão e superação do estágio de *barbárie de baixa intensidade* em que vivemos. Podem assim recusar a função de auxiliar de luxo na gestão *soft* (*cool, light, zen*) do atual estágio estético e civilizacional. Não há dúvida que dispositivos teatrais experimentais estão sendo propostos neste sentido. Uma das suas qualidades é o fato de forçarem a revisão de conceitos e práticas conhecidas, expondo os limites das formas teatrais e suas ideologias subjacentes, revelando insuficiências éticas, estéticas e políticas.

Portanto, encontrar, ou melhor, *atribuir* um lugar para a ficção, no fim das contas, tem alguma relação com esta palavra “que o sonho humano alimenta”, na definição de Cecília Meirelles. E é mesmo provável que não estejamos falando exatamente de teatro, ou de arte, neste trabalho. Mas *também* dele. Para Edward Bond, a arte, e em particular o teatro, é capaz de (re)humanizar o humano.⁵⁸³ Catherine Naugrette sugere que a verdadeira função do teatro, por meios e caminhos novos, talvez continue sendo a de “despertar o sentido do humano”.⁵⁸⁴

falsificação e o oportunismo. A arte pode ser uma grande aliada da revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma. Os poetas, os artistas, os escultores, os músicos, eles próprios acharão os seus caminhos e métodos, se os movimentos liberadores das classes e povos oprimidos dispersarem as nuvens do ceticismo e pessimismo que escurecem neste momento o horizonte da humanidade.” Leon Trotski, “A arte e a revolução”, in Valentin Facioli (org.), *Breton Trotski. Por uma arte revolucionária independente*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985, pp. 99-100.

⁵⁸² Cf. Terry Eagleton, *A ideologia da estética*, op. cit., p. 151.

⁵⁸³ Cf. Edward Bond, “Notes sur le postmodernisme”, in *Commentaire sur les Pièces de guerre*, op. cit., p. 218.

⁵⁸⁴ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belval, Circé, p. 142. [éveiller le sens de l'humain].

Se a história for mesmo assim, como parece ser (e nós queremos que seja), o teatro não deve se furtar em assumir riscos.

Uma última palavra sobre o que deixou de ser dito. “O fato de escrever é mais importante do que a obra acabada, o fato de escrever é a obra”.⁵⁸⁵ Estas frases se referem ao monumental, inacabado e inacabável, *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. No entanto, comparar este romance com a nossa pesquisa, embora igualmente inacabada e inacabável, seria pretencioso, então encerramos com uma reflexão de Althusser:

Se é verdade que é por saber ouvir em si o que “soa oco” que uma ciência progride e vive, algo da vida e da teoria marxista da história encontra-se possivelmente suspenso no ponto preciso em que Marx, de mil maneiras, nos designa a presença de um conceito essencial ao seu próprio pensamento, mas ausente do seu discurso.⁵⁸⁶

Se a utilidade deste trabalho for apenas identificar o que nele “soa oco”, e comunicar esta descoberta a alguns poucos, a empreitada está (quase) salva.

⁵⁸⁵ Adolf Frisé, in *Le matricule des anges* disponível em http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=20874, acesso em 04 nov. 2009.

⁵⁸⁶ Louis Althusser, “Du Capital à la philosophie de Marx”, in Louis Althusser, Etienne Balibar, *Lire le capital*, vol. 1, Paris, Maspero, 1968, p. 31.

VII. REFERÊNCIAS

LIVROS E PERIÓDICOS

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1978.

ABITEBOUL, Olivier. *Fragments d'un discours philosophique*. Paris: L'Harmattan, 2005.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas cidades e Editora 34, 2006.

Alternatives Théâtrales. *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide / Groupov, récit d'une création*. Alternatives Théâtrales n° 67/68, abril 2001.

_____. *Choralités*. Alternatives Théâtrales n° 76/77, maio 2003.

ALTHUSSER, Louis. *Écrits philosophiques et politiques*. Vol. I. Paris: Le livre de poche, 1999.

_____. "Du Capital à la philosophie de Marx". In Louis Althusser, Etienne Balibar, *Lire le capital*, vol. 1, Paris: Maspero, 1968.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Eudoro de Souza. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris: Le livre de Poche, 1995.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*, volume III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.

BANU, Georges. "Rwanda 94, un événement". In *Alternatives théâtrales*, n° 67-68, abril 2001.

BARNETT, David. "When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts". In *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, fevereiro 2008.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

_____. *Œuvres Complètes*, t. I. Paris: Seuil, 1993.

BÉGOT, Jacques-Olivier. "La faute à Aristote". *Jornal L'Humanité*, 05 de abril de 2008.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Trad. Sergio Paulo Rouanet. In *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Que é o teatro épico”. Trad. Sergio Paulo Rouanet. In *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Sobre o conceito da história”. Trad. Sergio Paulo Rouanet. In *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENSAÏD, Daniel. *Le Pari mélancolique*. Paris: Fayard, 1998.

BESSON, Jean-Louis. “Présentation”. In *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, Études théâtrales, n° 26, Centre d'études théâtrales, Universidade Católica de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, 2003, pp. 7-8.

BIET, Christian, TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard, 2006.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*, São Paulo: Garamond/Funarte, 2009.

_____. “Le théâtre de l'opprimé”. In *Le courrier de l'Unesco. Où va le théâtre ?*, nov. 1997.

_____. *Teatro do oprimido*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1977.

BOISSEAU, Rosita. “Cirque ou théâtre? Un spectacle bancal, merveilleux et drôle, qui tourne en France”. *Jornal Le monde*, 27/03/2009.

BOISSON, Bénédicte. “Dématérialiser l'homme, animer la matière”. In *Théâtre/Public*, n° 193, maio 2009.

BOND, Edward. *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*. Trad. George Bas e Malika B. Durif. Paris: l'Arche, 1994.

_____. *The war plays*. Londres: Methuen, 1991.

_____. “Author's preface to Lear”. In *Plays: Two*, Londres: Methuen, 1994.

_____. In *Teatro completo. Sarah Kane*. Trad. Pedro Marques. Porto: Campo das Letras, 2004 (quarta capa).

BORGES, Jorge Luis. “Las ruinas circulares”. In *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (orgs.). *Fictional Realities/Real Fictions*, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

BOUGNOUX, Daniel. *La crise de la représentation*. Paris: La Découverte, 2006.

BRAUNSCHWEIG, Stéphane. *Jornal Le monde*, 31 de outubro de 1995.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*, v. 1 e 2. Trad. Jean Tailleur e Edith Winkler. Paris: Arche, 1972, 1979.

- _____. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *L'achat du cuivre*. Trad. Michel Cadot. Paris: Arche, 2008.
- BRETON, André. *Nadja*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BROOK, Peter. *Fios do tempo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2000.
- _____. “Epílogo”. Trad. Antônio L. Drummond. In DELGADO, Maria M., HERITAGE, Paul (eds.). *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- _____. « Dire oui à cette chienne de vie ». Entrevista à Christelle Prouvost. *Le soir*, 14/02/1996.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. “O declínio da era moderna”. In Revista *Novos Estudos CEBRAP*, nº 20, São Paulo, março de 1988. O mesmo texto pode ser encontrada em MONTERO, Paula; COMIN, Álvaro (orgs.). *Mão e contramão*. São Paulo: Globo, 2009.
- CALLENS, Johan. “Le Wooster Group : survivre à l’expérimentation”. In *L’acteur entre personnage et performance. Présences de l’acteur dans la représentation contemporaine*, Études théâtrales, nº 26, Centre d’études théâtrales, Universidade Católica de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, 2003, pp. 80-83.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CARVALHO, Sérgio de. “Apresentação”. In *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. “Uma experiência com teatro dialético no Brasil”. In *Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CASTRO ROCHA, J. C. de (org.). *Teoria da ficção – Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CLARK, Timothy J. *Modernismos*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

_____. *Sinta o drama*. São Paulo: Vozes, 1998.

DANAN, Joseph. *Le théâtre de la pensée*. Rouen: Éditions Médiannes, 1995.

DAVIS, Mike. “L’empire après l’élection d’Obama”, in *Revista Contretemps*, n° 1, Paris: Silepse, 2009.

DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2006.

DELCUVELLERIE, Jacques. “De la conception à la réalisation”. In *Rwanda 94*. Paris: Théâtrales, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 2005.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DOSPINESCU, Liviu. “Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain”. *Revue Tangence*, n° 88, Université du Québec, 2008.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud, 1991.

_____. *Lecture de Brecht*. Paris: Seuil, 1987.

DULGUEROVA, Elitza. “Pourquoi la fiction ?” (compte rendu). In *Cinémas : revue d’études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 12, n° 1, 2001.

DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Flammarion/Aubier, 2007.

_____. *L’orateur sans visage, essai sur l’acteur romain et son masque*. Paris: PUF, 2000.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EISENSTAEDT, Jean. “Un point de vue très relatif”. In *Autrement - Chercheurs au artistes ?* (revista dirigida por Monique Sicard), Paris, n° 158, outubro de 1995.

ENGELHARDT, Barbara. *Le théâtre allemand contre l’illusion*. Revista eletrônica Movimento.net, n° 29 julho/agosto de 2004.

EZABELLA, Fernanda. “Moscou vira pesadelo de Coutinho”, *Jornal Folha de São Paulo*, 04/10/2009.

FÉRAL, Josette. “Performance et théâtralité: le sujet démystifié”. In Josette Féral, Jeannette L. Savona, Edward A. Walker (orgs.) *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Ville de LaSalle: Hurtubise, 1985.

_____. “Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif”. In *Théâtre/Public*, n° 190, set. 2008.

FERNANDES, Sílvia. “Teatros pós-dramáticos”, in FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó (orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. “A cena em progresso”. In COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. “Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo”. Texto comunicado pela autora.

FISCHER, Jean-Paul e PERRET, Jean-Baptiste. *La mimesis sociale: L’approche historique de Gunter Gebauer et Christoph Wulf*. Revista Hermès, n° 22, 1998. Paris: Celsa, Université Paris IV-Sorbonne.

FISCHER-LICHTE, Erika. “Réalité et fiction dans le théâtre contemporain”. In *Revue d’études théâtrales (Théâtres du contemporain)*, Registres 11/12. Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007.

FLECK, Robert; SÖNTGEN, Beate; DANTO, Arthur C. *Peter Fischli David Weiss*, Londres-Nova York: Phaidon, 2005.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madri: Akal, 2001.

FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l’art*. Paris: Gallimard, 1989.

FRIED, Michael. *Art and the objecthood: essays and reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

GARCÍA, Rodrigo. *Notes de cuisine*. Trad. Christilla Vasserot. Besançon: Les solitaires intempestifs, 2008.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. “Humano, pós-humano, transumano: implicações da desconstrução da natureza humana”. In NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

GEBAUER, Gunter e WULF, Christoph. *Mimésis – Culture-Art-Société*. Trad. Nathalie Heyblom. Paris: Editions du Cerf, 2005.

GEFEN, Alexandre. *La mimésis*. Paris: GF Flammarion, 2003.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Etoile, 1995.

_____. *Godard par Godard*. Paris: Flammarion, 1985.

GOEBBELS, Heiner. Entrevista com Hans-Thies Lehmann. *Das Szenische Auge*. Berlim: 1966.

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Trad. António M. G. da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986.

GRUMBERG, Jean-Claude. *Maman revient pauvre orphelin*. Arles: Actes-Sud-Papiers, 1994.

GUBERNATIS, Raphaël de. “Öper öpis? Au poil !”. *Le nouvel observateur*, 19/02/2009.

GUÉNOUN, Denis. *Lettre au directeur du théâtre*. Le Revest-les-Eaux: Les Cahiers de l'Égaré, 1996.

_____. “Pour le théâtre, merci Aristote”. In *Jornal Le Monde* (suplemento), 26 de outubro de 2007.

_____. *Actions et acteurs*. Bélin, 2005.

_____. *Le théâtre est-il nécessaire?*. Belval: Circé, 1997.

_____. *Livraison et délivrance*, Belin, 2009.

_____. “Les futurs du drame”. In *Registres 8, Revue d'études théâtrales*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, dezembro 2003.

HAUPTMANN, Gerhart. *Os tecelões*. Trad. Marion Fleischer e Ruth M. Duprat. São Paulo: Brasiliense, 1968.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos interessantes*. Trad. S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

HORNIG, Dieter. “Préface”. In JELINEK, Elfriede. *Bambiland*. Jacqueline Chambon, 2006.

_____. “Le théâtre d'Elfriede Jelinek”. In *Europe*, nº 933-934, jan.-fev. 2007, pp. 369-388.

- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1996.
- _____. “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica.” Trad. Bluma W. Vilar e João C. de Castro Rocha. In: CASTRO ROCHA, J. C. de (org.). *Teoria da ficção – Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.
- IVERNEL, Philippe. “Pour une esthétique de la résistance”. In *Alternatives théâtrales*, n° 67-68, abril 2001.
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.
- JELINEK, Elfriede. *Bambiland*. Trad. Patrick Démerin. Jacqueline Chambon, 2006.
- _____. *Désir et Permis de conduire*. Trad. Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize e Louis-Charles Sirjacq. Paris: Arche, 1998.
- JOLLY, Geneviève. “Le théâtre de Sarah Kane : poétique de la violence”. In *Revue d'études théâtrales (Le théâtre et le mal)*, Registres 9/10, Paris: Sorbonne Nouvelle, 2005.
- JUDD, Donald. “Objetos específicos” [1965]. Trad. Pedro Sússekind. In *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- KANE, Sarah. *Teatro completo. Sarah Kane*. Trad. Pedro Marques. Porto: Campo das Letras, 2004.
- KERKHOVE, Derrick de. “La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale”. In FÉRAL, Josette; SAVONA, Jeannette; WALKER, Edward (orgs.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Ville de LaSalle: Hurtubise, 1985.
- KINAS, Fernando. *Théâtre et science* (dissertação de mestrado), Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 1999 (não publicada).
- _____. “Teatro do mundo” (prefácio). In SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KLIMIS, Sophie. “Aristote ou le vampire du théâtre occidentale de Florence Dupont”. In *La Revue nouvelle*. Paris: Aubier, abril 2008, n° 4.
- KOTHE, Andreas. “Les spectateurs dans le système théâtral de la Suisse”. In HUNKELER, T.; FOURNIER, C.; LÜTHI, A. (orgs.). *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*. Genebra: MetisPresses, 2008.

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial: Madrid, 2006.

_____. “Sculpture in the Expanded Field”. In *October*, Vol. 8. (1979), pp. 30-44.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LE PORS, Sandrine; MARTINEZ, Ariane. “Rodrigo García. *Notes de Cuisine*”. In Jean-Pierre Ryngaert (org.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris: Actes-Sud, 2005, pp. 155-160.

LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc. *La pierre de touche*. Paris: Gallimard, 1996.

LÖHNDORF, Marion. “Christoph Schlingensief, Lieblingsziel Totalirritation”. In *Kunstforum*, vol. 142, outubro de 1998, pp. 94-101.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.

LÖHNDORF, Marion. “Christoph Schlingensief, Lieblingsziel Totalirritation”. *Kunstforum*, vol. 142, outubro de 1998, p. 94-101.

LOSCO, Mireille e NAUGRETTE, Catherine. *Mimèsis (crise de la)*. In *Lexique du drame moderne et contemporain* (org. por Jean-Pierre Sarrazac). Belval: Circé, 2005.

LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social – Elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez Editora, 1987.

MAETERLINCK, Maurice. “Menus propos. Le théâtre”. In *Œuvres I*. Bruxelles: Complexe, 1999.

MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MARLEAU, Denis. “Une fantasmagorie technologique”. Entrevista concedida à Louise Ismert. In *Alternatives théâtrales*, nº 73-74, 2003.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. “Manuscritos económicos-filosóficos”. In *Escritos económicos varios*. Trad. W. Roces. México: Grijalbo, 1962.

MEIRELLES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MNOUCHKINE, Ariane. Apud SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmattan, 1998.

MONTAIGE, Michel de. *Ensaio*. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1972.

MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. “Hamlet-máquina”. Trad. de Reinaldo Mestrinel. In *Quatro textos para teatro*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. “Diálogo com Bernard Umbrecht”. In KOUDELA, Ingrid D. (org.). *Heiner Müller. O espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval: Circé, 2004.

_____. *L'esthétique théâtrale*. Paris: Armand Colin, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista, O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ONFRAY, Michel. *La puissance d'exister*. Paris: Grasset, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “Pré-estreia de Lula incendia Brasília”. *Jornal O Estado de São Paulo*, 17/11/2009.

_____. *Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PARAVIDINO, Fausto. “G8 '01 Fausto Paravidino: «Genova tragica»”. *Jornal Corriere della Sera*, 26 de fevereiro de 2007.

PASTA Jr., José Antônio. “Apresentação”. In SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PICKELS, Antoine. “Entre les genres, des interprètes paradoxaux”. In *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, Études théâtrales, n° 26, Centre d'études théâtrales, Universidade Católica de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, 2003, pp. 69-76.

PIEMME, Jean-Marie. “Pour un théâtre littéral”. In *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, Études théâtrales, n° 26, Centre d'études théâtrales, Universidade Católica de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, 2003, pp. 20-23.

_____. “Construction de 'Rwanda 94'”. In *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*. *L'avenir d'une crise*, Études théâtrales, n° 24-25, Centre d'études théâtrales, Universidade Católica de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, 2002, pp. 67-74.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PRIGENT, Christian. APUD RYANGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. “S'il y a de l'irreprésentable”. In NANCY, Jean-Luc (dir.). *L'art et la mémoire des camps*. Paris: Seuil, 2001.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, t. 1, 2 e 3. Paris: Seuil, 1983, 1984, 1985.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 2000.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod, 1993.

_____; SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain*. Paris: Éditions théâtrales, 2006.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmattan, 1998.

SALLES, F. L. de Almeida. *Cinema e verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SALMON, Christian. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: La Découverte, 2008.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *As ideias estéticas de Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse”. In *Revista Genesis*, n° 26, setembro 2006. Paris.

_____. *Critique du théâtre*. Belfort: Circé, 2000.

_____. *L'avenir du drame*. Belfort: Circé, 1999.

_____. “L’impersonnage. En relisant ‘La crise du personnage’”. In *Jouer le monde. La scène et le travail de l’imaginaire*. Études théâtrales, n° 20. Centre d’études théâtrales, Université Catholique de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, 2001, pp. 41-50.

_____. “Du détour et de la variété des détours”. In *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L’avenir d’une crise*. Études théâtrales, n° 24-25, Centre d’études théâtrales, Universidade Católica de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, 2002, pp. 77-87.

SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me – Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil, 1999.

SCHECHNER, Richard. *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Trad. Marie Pecorari e Marc Boucher. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales, 2008.

SCHWAB, Gabriele. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. In: CASTRO ROCHA, J. C. de (org.). *Teoria da ficção – Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.

_____. “Valor intelectual”. In *Crítica à razão dualista, O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare. The complete works*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SNOW, Charles Percy. *As duas culturas e uma segunda*. São Paulo: EDUSP, 1995.

SOKAL, Alan Sokal, BRICMONT, Jean. *Impostures intellectuelles*. Paris: Odile Jacob, 1997.

SÜSSEKIND, Flora, Flora Sússekind, “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. In *Revista Sala Preta*, Universidade de São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, n° 4, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TACKELS, Bruno. “Didier-Georges Gabily : des personnages aux acteurs”. In *L’acteur entre personnage et performance. Présences de l’acteur dans la représentation contemporaine*, Études théâtrales, Centre d’études théâtrales, Universidade Católica de Louvain e Instituto de Estudos teatrais, Paris 3, n° 26, 2003, pp 46-48.

- TCHEKHOV, Anton. *A gaiivota*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- THEODOR, Erwin. “Prefácio”. In *Os tecelões*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre. “Celui qui laisse parler la langue”, *Libération*, 5 mai 2001.
- TROTSKI, Leon. “A arte e a revolução”. Trad. Carmem Guedes e Rosa Boaventura. In Valentin Facioli (org.). *Breton Trotski. Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- VELOSO, Cláudio William. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Fapesp e Discurso Editorial, 2004.
- VERONESE, Daniel. “Automandamentos”. In *Folhetim*, nº 19, jan-jun. 2004. Rio de Janeiro.
- WEISS, Peter. “Notes sur le théâtre documentaire”. In *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*. Paris: Seuil, 1968.
- WILSON, Robert. Entrevista com Ariel Goldenberg. In *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- WRIGHT, Willard Huntington. *Modern Painting. It's tendency and meaning*. New York: Dodd, Mead and Company, 1922.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. “O cinema brasileiro dos anos 90” (entrevista). In *Praga*, nº 9. São Paulo: Hucitec, 2000, pp. 97-138.

SUPORTE ELETRÔNICO

- BAUDELAIRE, Charles. “Le public moderne et la photographi”. In *Études photographiques*, 6 de maio 1999. Disponível em <http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>. Acesso em 18 set. 2009.
- CINEMA EM CENA. Disponível em : <http://www.cinemaemcena.com.br/jogodecena/blog.asp>. Acesso em: 17 nov. 2009.
- COUTINHO, Eduardo. “Moscou”, entrevista concedida à Renato Silveira em 2009. Disponível em : <http://www.cinematorio.com.br/2009/08/entrevista-eduardo-coutinho.html>. Acesso em: 27 jan. 2010.
- DUPLAT, Guy. “Rodrigo Garcia et le scandale du homard”. Bruxelas, Jornal La Libre Belgique. Disponível em: <http://www.lalibre.be/culture/scenes/article/493985/rodrigo-garcia-et-le-scandale-du-homard.html>. Acesso em 14 abril 2009.

ENGELHARDT, Barbara. “Le théâtre allemand contre l’illusion”. Revista Mouvement.net, n° 29 julho/agosto 2004. Disponível em: www.mouvement.net/site.php?rub=30&id=50c76e4a32d25fae&fiche_alias=mouvement. Acesso em: 28 maio 2009.

FERME DU BUISSON. *Öper öpis*. Disponível em: <http://www.lafermedubuisson.com/oper-opis.html>. Acesso em: 17 out. 2009.

GOEBBELS, Heiner. *Regards critiques*. Debate realizado em 10/07/2006, Festival de Avignon. Disponível em: <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Avignon-2006-Regards-critiques-du-10-juillet?autostart>. Acesso em: 02 fev. 2009.

GÓMEZ MATA, Oskar. “Entretien avec Oskar Gómez Mata et Esperanza López”, por Eva Cousido. Disponível em: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Kairos-sisyphes-et-zombies/ensavoirplus/idcontent/14879>. Acesso: em 19 out. 2009.

GROUPOV. Site da companhia. Disponível em: <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/5>, acesso em: 18 nov. 2009; <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9>, acesso em 27 jan. 2010.

KIWI COMPANHIA DE TEATRO. Página da companhia. Disponível em: www.kiwiciadeteatro.com.br. Acesso em: 8 fev. 2010.

KWAHULÉ, Koffi. “Un théâtre contemporain, africain ou pas?”. Entrevista de Christophe Konkobo com Alfred Dogbé e Koffi Kwahulé. *Africultures*, 17 mar. 2006. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4353>. Acesso em: 19 set. 2009.

LORCA, Federico Garcia. “Arte por encima de todo” [1935]. Disponível em: http://www.lainsignia.org/2005/febrero/cul_024.htm. Acesso em: 13 out. 2009.

PEYRET, Jean-François. “Le théâtre et le post”. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/Papers/Texte%20FR%20Peyret.doc>. Acesso em 14 out. 2009.

PICARD, Timothée. “Le théâtre et son ombre”. Disponível em: http://www.nonfiction.fr/article-280-le_theatre_et_son_ombre.htm. Acesso em: 15 nov. 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “De l’imagination à la fiction. Revista eletrônica”. In *Vox Poetica* (10/12/2002). Disponível em: <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>. Acesso em: 05 set. 2008.

TABERT, Nils (ed.). “Gespräch mit Sarah Kane”. In *Playspotting: Die Londoner Theaterzene der 90*, Rowohlt: Reinbeck, 1998. Tradução francesa de Henri-Alexis Baatsch. Disponível em: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/>. Acesso em: 29 set. 2009.

THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS. Página do teatro. Disponível em: <http://www.theatre2gennevilliers.com/content/view/124/77/>. Acesso em 15 jan. 2009.

TRINDADE, Zinho. *Zinho Trindade* (página pessoal). Disponível em : <http://zinhotrindade.blogspot.com/2009/05/mc-mestre-de-cerimonias.html>. Acesso em: 22 jan. 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “Pleins feux sur Enzo Cormann”, conversa entre Jean-Pierre Sarrazac e Enzo Corman, 06/12/2004, Théâtre National de la Colline, Paris. Disponível em: <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Pleins-feux-sur-Enzo-Cormann>. Acesso em: 03 out. 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “De l’imagination à la fiction”. Revista eletrônica *Vox Poetica*, 10/12/2002. Disponível em: <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>. Acesso em: 05 set. 2008.

ZENKER, Kathrin-Julie. “Transmetteur du réel, une approche du jeu d’acteur dans le théâtre documentaire”, Lignes de fuite. Disponível em: http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id_article=113&artsuite=0. Acesso em 09 dez. 2009.

BROCHURAS, PROGRAMAS DE PEÇAS, DOSSIÊS DE IMPRENSA, ENCONTROS E DEBATES

BROOK, Peter. *Love is my sin*. Programa da leitura. Paris, Théâtre des Bouffes du Nord, 2009.

BRUYÈRE, Jean-Michel. *Le préau d’un seul*. Dossiê de imprensa, 63^e Festival d’Avignon, 2009.

CURNIER, Jean-Paul. *Le préau d’un seul*. Dossiê de imprensa, 63^e Festival d’Avignon, 2009.

FÉRAL, Josette. “Teatralidade, ‘performatividade’ e efeitos de presença” (palestra). ECUM, Belo Horizonte, 20 de março de 2008.

FESTIVAL DE AVIGNON. Brochura da programação. 62^e Festival de Avignon, 2008.

LE PRÉAU D’UN SEUL. Programa da obra. 63^e Festival de Avignon, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies; ARANTES, Paulo. “Formas de Convívio: Pós-desmanche, Pós-dramático - O Mundo das Coabitações Precárias” (debate). *Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo*. Itaú Cultural, São Paulo, 2009.

MILIN, Gildas. *La machine sans cible*. Dossiê de imprensa. 61^o Festival de Avignon. 2007.

NAGY, Phyllis. *Nightwaves*. Emissão de rádio. BBC Radio 3, 23 jun. 2000.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. “Teatro hip hop, interagindo com a cidade”, *Urgência nas ruas*, brochura do projeto. São Paulo, 2005.

_____. *Teatro Hip hop 5 x 4 particularidades coletivas*, brochura do evento, São Paulo. Sesc, 2008.

“Ocupação Ueinz”. Brochura do evento. Sesc Avenida Paulista, São Paulo, 09 a 20 de setembro de 2009.

Próximo Ato - Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo. “Teatro pós-teatro” (debate). Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2003.

SANEH, Lina. *Entretien avec Lina Saneh*. Programa da peça *Photo-Romance*. 63^o Festival de Avignon, 2009.

SOLANAS, Fernando. II Congresso de Cultura Ibero-americana, 30 set. 2009. Sesc Vila Mariana, São Paulo (comunicação oral).

WILSON, Robert. *Quartett*. Dossiê do espetáculo. Paris, Odéon Théâtre de l’Europe, 2006.

FILMES

A noite americana (François Truffaut, 1972).

As praias de Agnès (Agnès Varda, 2007).

A rosa púrpura do Cairo (Woody Allen, 1985).

Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1964-1984).

Chronique d’un été (Jean Rouch, 1960).

Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002).

Enquanto eu avançava... (Jonas Mekas, 2001).

Gare du nord (Jean Rouch, 1964).

Jogo de cena (Eduardo Coutinho, 2007).

La Punition (Jean Rouch, 1964).

Les Maîtres fous (Jean Rouch, 1954).

Moscú (Eduardo Coutinho, 2009).

Mulholland drive (David Lynch, 2001).

O amor segundo B. Schianberg (Beto Brant, 2010)

O estado das coisas (Wim Wenders, 1982).

O filme de Nick (Wim Wenders, 1980).

O fim e o princípio (Eduardo Coutinho, 2005).

Oito e meio (Federico Fellini, 1963).

Peões (Eduardo Coutinho, 2004).

Quero ser John Malkovich (Spike Jonze, 1999).

Santiago (João Moreira Salles, 2007).

Santo forte (Eduardo Coutinho, 1999).

Shirin (Abbas Kiarostami, 2008).

The player (Robert Altman, 1992).

Vivre sa vie (Jean-Luc Godard, 1962).

ANEXO: RESUMO EM FRANCÊS (RÉSUMÉ EN FRANÇAIS)

1. Introduction

Le débat sur la fiction est un thème épineux. Et ceci pour deux raisons principales : la première concerne les innombrables possibilités d'approche ; la deuxième a trait à l'ambiguïté autour du concept de fiction.

Si la fiction ne peut pas être comparée aux grands thèmes de la recherche scientifique et philosophique, elle est devenue néanmoins une question incontournable.

Une constatation est difficilement réfutable: nos instruments d'analyse pour rendre compte du phénomène de la fiction ne sont peut-être pas si perfectionnés qu'on ne le pensait. Le cadre conceptuel est instable. La multiplicité et la richesse du thème, alliées à une production théorique restreinte n'ont pas permis l'élaboration d'instruments adéquats à la lecture du théâtre fait actuellement.

Il y a un certain vertige dans le débat sur la fiction, car il inclut aussi bien la fascination devant le feuilleton télévisé que l'émotion devant Oedipe, Hamlet ou Woyzeck. Discuter la fiction signifie prendre en compte l'habileté du caméléon, qui mime l'environnement où il vit, ainsi que la dextérité du politicien, qui joue son rôle en inventant des discours selon l'occasion et le public. Faire un débat sur la fiction suppose, par exemple, comprendre le phénomène de l'hostie et du vin qui, pour certains chrétiens, *sont* le corps et le sang du Christ ; mais aussi les rêves ou encore le *faux* documentaire de cinéma (ou la fiction fondée sur des faits réels) et le « nouveau journalisme » (ou journalisme littéraire), qui a introduit la fiction dans le domaine journalistique. Cela veut dire plonger dans le monde du

numérique, le théâtre postdramatique, la poétique d'Aristote, la danse contemporaine, les reality shows, les interventions artistiques urbaines.

La deuxième raison est moins intimidante, quoique de résolution difficile, et concerne une certaine ambiguïté qui n'est pas exclusive de la problématique de la fiction, mais qui lui est liée de manière particulière. Ce qui est en question, c'est l'existence ou non d'une division en deux domaines : dans l'un seraient classés le mensonge, la contrefaçon de la réalité, la tromperie ; et dans l'autre, l'art et la vérité. Rappelant la critique moderniste formulée par Baudelaire à propos de la photographie, cette ambiguïté concerne une tension très ancienne qui oppose représentation et présentation, fiction et réalité, *médiat* et immédiat, imitation et présence, vrai et faux, symbolique et concret, intelligible et sensible. L'opposition même, dans les termes ici employés, fait l'objet de controverses. Le fictionnel, n'est pas, par le simple fait d'être fictionnel, toujours faux. C'est d'ailleurs ce que pense Baudelaire, quand il défend la capacité de l'art à montrer le vrai, du moment où, justement, il s'éloigne de l'obsession du réel, du goût maladif et puéril de l'imitation de la nature, en poursuivant ainsi quelque chose au-delà de la réalité extérieure.

De même, il serait discutable de prétendre égaliser le présent et le vrai. Le vrai, ce qui est capable de nous raconter avec justesse quelque aspect que ce soit de la réalité, peut être *quelque chose* qui n'existe pas (le non-sens de la phrase – *quelque chose qui n'existe pas* – traduit, encore une fois, la complexité et l'ambiguïté présentes dans le débat sur la fiction)

Les deux raisons, rapidement commentées ici – la multiplicité des approches et l'ambiguïté de la fiction (sémantique, mais également conceptuelle) – lancent le débat sur un terrain mouvant, ou la tentation d'être exhaustif, de débattre le plus grand nombre d'aspects, peut produire l'effet inverse. Pour éviter ces pièges, et construire une base conceptuelle sur laquelle on puisse cheminer en relative sécurité (chapitres 2, 3 et 4), nous avons considéré prioritaire pour l'ensemble de la recherche le rapport entre fiction et personnage (chapitre 5).

La centralité du personnage dans la comparaison avec les autres composantes du phénomène théâtral (l'espace, l'action, etc.) justifie ce choix. Il y a encore un aspect d'exemplarité dans les mutations subies par le personnage, ce qui fait de lui le dépositaire de plusieurs contradictions et expérimentations scéniques contemporaines (le refus du textocentrisme, les éclats narratifs, l'étude des espaces scéniques inédits et l'utilisation de nouvelles technologies). Le mouvement qui va de *l'interprétation dramatique* à la *transmission du réel* transforme en profondeur le travail des acteurs ainsi que l'ensemble de la pratique théâtrale.

Les formes multiples et dynamiques prises par le théâtre contemporain nous permettent d'imaginer que nous vivons une époque particulièrement intense en « transitions et permanences ». Afin de comprendre ce panorama il faut étudier la dialectique entre les nouveaux contenus sociaux et les configurations artistiques. L'urbanisation et l'éducation, phénomènes marquants du XXe siècle, ont joué un rôle décisif dans la redéfinition des pratiques théâtrales contemporaines.

La consolidation de la société de consommation et la généralisation du marché ont accéléré à la fois la dégradation du théâtre et sa possibilité d'autocritique, permettant de remettre en question de forme radicale non seulement les modalités du théâtre, mais aussi ses principes mêmes.

Sur la problématique spécifique de la fiction théâtrale, une de nos hypothèses indique la possibilité de séparer la critique du personnage, de la fable, de la mimésis et de la fiction, autrement dit la critique de la forme dramatique, de la critique du sens. L'idée d'un théâtre non-dramatique, ou postdramatique, ne peut pas être soumise à une vision du monde qui chasse de son horizon l'intelligibilité, la capacité critique et l'urgence de l'action sur le monde.

Sur la persistance du régime fictionnel, notre hypothèse suggère qu'il est désormais défini en fonction du « dispositif théâtral », et non plus des indicateurs traditionnels (dialogue,

personnage, action dans le présent, etc.), élargissant ainsi les pratiques abritées sous ce grand parapluie conceptuel qu'est la fiction.

Finalement, nous avons considéré que la revendication d'un art anti-représentatif est compatible avec l'ambition de rendre compte du monde actuel. Le « goût du réel », démarche anti-fictionnelle et anti-illusionniste résolue, une fois traduit en art, est capable de décrire, de commenter et de répondre à ce qui apparaît comme irreprésentable.

2. Transitions et permanences. Le théâtre contemporain dans le tourbillon de l'histoire

2.1. Avant

En 1844, à l'exposition annuelle de l'Académie Royale de Londres, le peintre Joseph Mallord William Turner (1775-1851) expose le tableau *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (Pluie, vapeur et vitesse – Le chemin de fer de Great Western). Turner est considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme ; la comparaison entre *Rain, Steam and Speed* et *Le pont de chemin de fer à Argenteuil*, peint par Claude Monet trois décennies plus tard, indique clairement cette ligne de continuité. Mais ce qui attire particulièrement notre intérêt dans l'œuvre de Turner c'est qu'elle révèle deux transitions : entre les modes (ou styles) de l'expression picturale et entre deux époques. *Rain, Steam and Speed* condense de manière exemplaire le *processus de la transition*, où les permanences (du modèle en vogue, des anciennes habitudes) signalent clairement les changements en cours et leur propre incomplétude. Insoluble, la transition peut s'expliquer par les résistances au changement (hésitations de l'artiste, opposition du milieu social aux innovations formelles et de contenu, découragement par la critique spécialisée) ou simplement par le mouvement du système de production artistique, qui tend à reproduire ce qui est déjà connu.

Le tableau montre un train qui avance sur le pont ferré en direction du spectateur. Le feu de la chaudière est visible, témoignant d'un traitement peu réaliste. À gauche, un autre pont, non ferroviaire. Sur le fleuve, une barque avec deux pêcheurs ; à droite, dans les champs, un paysan laboure la terre avec une charrue tirée par un bœuf ; sur une des rives, des jeunes dansent ; sur le chemin de fer, un lièvre court devant la locomotive. L'ensemble est enveloppé dans une ambiance brumeuse et pluvieuse dans laquelle les masses, les volumes tendent à se confondre (ciel, terre, eau, pont, train).

Ce tableau résume le conflit entre tradition et modernité. Encore affilié au canon romantique, son choix thématique (le train et la vitesse au lieu des paysages bucoliques d'un Gainsborough, par exemple) et la *dénaturalisation* (la suggestion, ou l'*impression*, à la place des identités précises et des contours fixes) indiquent une tension entre deux formes de monde et deux formes de *représenter* le monde. La vie rurale, symbolisée par le lièvre, par les paysans qui labourent, par le vieux pont, par les jeunes qui dansent, s'oppose au monde des nouvelles énergies, de la vitesse mécanique et de la force de la machine. La vie à la campagne, ou plutôt, la sensibilité de la société rurale est obligée de cohabiter avec la sensibilité moderne, définie en grande partie par l'avènement de l'ère industrielle. Turner, pionnier parmi ses contemporains, perçoit ce moment de transition et recherche des formes pour l'exprimer. Le thème central du tableau ne correspond désormais plus au modèle et à la bienséance typiques du romantisme, de la même manière que la technique employée anticipe clairement la révolution impressionniste, celle-ci signalant l'exploration de ces *autres formes* que Tchekhov, un demi-siècle plus tard, revendiquera pour le théâtre, à travers les paroles de l'étudiant Trepliov dans la *Mouette*.

« Turner, dans un nouveau langage, a parlé de choses anciennes. »¹ Dans le cas de *Rain, Steam and Speed*, contrairement à ce que suggère le critique W.H. Wrigth (l'utilisation

¹ Willard Huntington Wright, *Modern Painting. Its tendency and meaning* [1915]. New York: Dodd, Mead and Company, 1922, p. 50. [Turner, in a new language, spoke of ancient things].

d'un nouveau langage pour parler de choses anciennes), il serait plus correct de dire que Turner utilise un langage de transition pour montrer des thèmes de transition. Ainsi dès 1915, et avec beaucoup de justesse, Wright identifie le moment de conflit, lorsqu'il analyse *le processus de la transition* par lequel les innovations se lient de manière dialectique avec les permanences (autant les « vieilles choses » qu'une partie de la « vieille forme »). Cette notion de *processus de la transition* peut être appliquée à l'analyse du théâtre contemporain.

2.2. Maintenant

Selon Iná Camargo Costa, la production tardive du théâtre moderne au Brésil ² n'a de sens qu'à la lumière de la modernisation du pays, en prenant en compte le contexte de l'immédiate après-guerre : la fin de la dictature Vargas, l'apparition d'un nouveau modèle de développement économique, le changement de nature de la bourgeoisie locale, l'augmentation de la consommation interne, entre autres macro-éléments. Autrement dit, la compréhension de cette « transition vers l'épique » (car c'est bien de cela qu'il s'agit), passe par la compréhension de ces conditions générales qui ont permis (ou ont produit) cette transition. Ainsi, les raisons qui ont fait de l'Union Soviétique le premier pays à développer des formes plus abouties de théâtre épique « devraient être évidentes ».³ Bien entendu, ce ne sont pas les individualités brillantes de ce pays qui ont rendu possible des expériences théâtrales novatrices, mais les conditions historiques spécifiques qui ont servi de ferment à ces expériences, lesquelles ont d'ailleurs permis l'apparition de ces individualités brillantes, comme Meyerhold et Maïakovski (pour ne citer que ces deux artistes hors normes). De la même manière, les raisons pour lesquelles le théâtre épique ne se développe pas avec la même intensité en France, devraient être évidentes. Il manquait le ferment social, abondant en Union

² Cf. Iná Camargo Costa, "A produção tardia do teatro moderno no Brasil", in *Sinta o drama*, São Paulo, Vozes, 1998, p. 11-50.

³ Ibidem, p. 17.

Soviétique, et qui existait en bonne quantité en Allemagne, berceau certainement pas par hasard d'autres expériences importantes de théâtre épique (Piscator et évidemment Brecht). Ni révolution bolchevique, ni agitation sociale de masse (du même niveau que l'allemande), ne caractérisent la France des premières décennies du XXe siècle.

Il est très probable que la trajectoire politique, économique et idéologique de la France explique cette situation, ainsi que sa manière particulière de gérer les révolutions (écrasées ou récupérées par la bourgeoisie). Cette analyse, valable aussi pour le Front populaire de 1936, montre la liaison profonde entre la conjoncture d'un pays (rattachée à la conjoncture internationale) et ses réalisations théâtrales. Walter Benjamin n'a pas d'autre ambition quand il décide d'analyser les transformations de l'art dans les premières décennies du XXe siècle, en relation avec les nouvelles techniques de reproduction : « Sans perdre de vue que la superstructure se modifie plus lentement que la base économique, les changements intervenus dans les conditions de production ont demandé plus d'un demi-siècle pour se refléter sur tous les secteurs de la culture ».⁴

De la même façon qu'on ne saurait nier le lien entre la formation de l'*individu bourgeois* et la naissance du drame bourgeois, ou entre l'ascension du prolétariat allemand (les milliers de sociétaires de la *Volkstheater*) et le théâtre épique germanique, on ne peut pas non plus ignorer les relations congénitales entre le capitalisme contemporain (post ou hyper-industriel, cognitif, globalisé, etc.) et le théâtre réalisé de nos jours.

Si Brecht a insisté à de nombreuses reprises sur le fait que le théâtre moderne était le fils de « l'ère scientifique »⁵, il faut aujourd'hui s'attacher à lever le voile sur les rapports entre le théâtre contemporain et le monde dont il fait partie. Brecht lui-même fait des observations éclairantes et peu commentées à propos des déterminations sociales du théâtre :

⁴ Walter Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" [1936], in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 165.

⁵ Cf. Bertolt Brecht, "Petit organon pour le théâtre", in *Ecrits sur le théâtre 2*, Paris, Arche, 1979, p. 9-45.

« Nous avons besoin d'un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines dans lequel les diverses actions se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même.⁶

[...]

Les *conditions historiques* ne doivent assurément pas être conçues (ni se seront construites) comme des puissances obscures (le dessous des cartes), elles sont au contraire créées et maintenues par les hommes (et seront changées par eux) : c'est tout ce qui est mis alors en action qui les constitue. »⁷

Une lecture attentive de ces deux extraits dément l'accusation récurrente, par méconnaissance ou mauvaise foi, d'une pensée mécanique et dogmatique chez Brecht. Il est clair, selon lui, qu'il y a des échanges dans les deux sens (phénomène théâtral ↔ « champ historique des relations humaines »). On peut accuser Brecht de plusieurs défauts, mais pas de rigidité intellectuelle, de sectarisme ni de conversion passive au stalinisme (oui, oui, nous savons qu'il a reçu le prix Staline en 1954, mais cela demanderait une autre thèse).

Le schéma marxiste qui rattache le développement des forces productives à une modification substantielle des rapports de production ne peut être transposé mécaniquement à la relation entre art et société. Autrement dit, le fonctionnement n'est pas le même, il ne suffit pas qu'il y ait un changement du contexte social (comme la mise au point de nouvelles techniques de reproduction), pour que la situation artistique (le système d'art et les œuvres, ou les procédés) en soit automatiquement modifiée. Les caractéristiques de la production artistique empêchent la reproduction du phénomène, de forme identique, dans les deux sphères (production en général et production artistique). La transformation des arts comme résultat du développement de nouvelles techniques est une *possibilité*, pas une conséquence inévitable. Le « développement technique ne doit pas être interprété comme un facteur

⁶ Ibidem, p. 24.

⁷ Ibidem, p. 25.

indépendant, puisqu'il est lui-même dépendant du développement de tout ce qui est social », dit Peter Bürger, en ajoutant que « on ne doit pas attribuer uniquement au développement des procédés techniques de reproduction la rupture décisive du développement de l'art dans la société bourgeoise. »⁸ Il faudrait tenir compte autant de la relative autonomie de la volonté humaine (qui agirait), que de la nouvelle division du travail qui s'établissait dans ce type de société, responsable de la spécialisation généralisée des activités, y compris celles de nature artistique. On trouvera un argument en faveur de cette précaution récusant la causalité pure et simple, dans les transformations importantes de la littérature, sans qu'il y ait eu d'innovations techniques considérables dans ce domaine, contrairement à la relation qui s'est établie entre la photographie et la peinture.

Les nouvelles techniques jouent un rôle important, mais pas exclusif ni déterminant dans les transformations artistiques. Autrement dit, « la cristallisation du sous-système social de l'art comme système particulier fait partie de la logique de développement de la société bourgeoise »⁹, confirmant le projet global benjaminien ; toutefois, certains effets spécifiques comme l'atrophie de la fonction mimétique de la peinture, qui peut être expliquée par l'irruption de la photographie, ne peuvent être généralisés à d'autres sous-systèmes artistiques, comme la littérature. De la même façon, l'avènement de *l'art pour l'art* ne trouve pas sa place dans un modèle explicatif réduit (développement des forces productives → nouvelles pratiques et nouveaux rapports de production). Il faut introduire d'autres clés analytiques comme la division du travail, qui impose aux nouveaux artistes des fonctions sociales liées au maintien de l'ordre, différemment de ce que Bürger supposait dans les années 70, quand il envisageait une *perte* de la fonction sociale des œuvres d'art, une position sur laquelle il est lui-même revenu par la suite. Même l'apparition et la généralisation du marché ne peuvent être vus comme des raisons uniques de la reconfiguration des arts. « Le

⁸ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, p. 74.

⁹ Ibidem, p. 75.

processus contradictoire de l'apparition de la sphère sociale que nous désignons comme art, qui (toujours pressionné par des mouvements contradictoires) se prolonge pendant des siècles, ne peut pas être déduit d'une seule 'cause', quand bien même elle soit d'une importance centrale pour la société, comme le mécanisme du marché. »¹⁰

L'idée que les avant-gardes ont essayé de « diriger l'expérience esthétique (qui s'oppose à la *praxis vitale*), tel que l'esthétisme l'a développée, vers la vie quotidienne »¹¹ est particulièrement utile à notre débat. Si l'on associe les analyses de Peter Szondi aux réflexions de Bürger, il est possible d'ébaucher un tableau qui montre que les manifestations d'une partie du théâtre contemporain expriment, de fait, une transition vers la « vie quotidienne » (illustrée par le refus, ou la remise en cause du régime fictionnel classique), et que ce mouvement ne se confond pas avec l'épicisation comme elle est décrite par Szondi dans la *Théorie du drame moderne*. Cette transition, dans de nombreux cas, a pour objectif de réagir à l'ordre existant. Une autre partie du théâtre contemporain, qui opère aussi cette transition vers « la vie quotidienne », serait cependant plus sujette aux *permanences* du vieux modèle (dramatique, fictionnel, mimétique, épique *absorbé*), et donc plus sujette à l'acceptation de l'ordre existant.

On peut dire que le théâtre épique, dans le sens proposé par Brecht et analysé par Szondi (entre autres), a été d'une part progressivement neutralisé par le théâtre conservateur (il est devenu une espèce de *classique moderne*), et d'autre part, la dynamique historique a révélé certaines difficultés de ce type de théâtre à faire face à un nouvel environnement social et artistique, surtout au cours des trente dernières années. En proposant le terme *absorbé*, on sous-entend l'existence potentielle d'un théâtre épique *non-absorbé*. C'est une hypothèse sur laquelle il est déconseillé de tirer des conclusions définitives.

¹⁰ Ibidem, p. 87.

¹¹ Ibidem, p. 77.

De fait, entre transitions et permanences, l'art et le théâtre contemporains ont réalisé le travail de réorganisation constante de leurs limites, de leurs fonctions et de leurs (modestes) pouvoirs.

2.3. Urbanisation et éducation

Deux phénomènes, qui se consolident dans la seconde moitié du XXe siècle, sont essentiels à la compréhension du monde contemporain. Le premier, c'est le rapide et intense processus d'urbanisation. Toutes les statistiques sérieuses mettent en évidence l'exode significatif des populations rurales vers les villes. Malgré des disparités selon les régions de la planète, ce phénomène a radicalement changé l'aspect de tous les continents. Dans différentes parties du monde, comme en Amérique Latine, la population rurale a diminué de plus de 50% en l'espace de vingt ans à peine (surtout à partir des années 1950 et 1960). Le phénomène a eu un tel impact qu'il est connu comme « la mort de la paysannerie ».

Une fois dans les grandes villes, ces nouveaux contingents ont progressivement atteint un niveau de scolarité plus élevé surtout dû à la « croissance des activités qui exigent une formation de niveau secondaire et supérieur ».¹² Si à la fin de la seconde guerre mondiale la France avait 100.000 étudiants universitaires, ils étaient 650.000 en 1970 ! Cette croissance vertigineuse explique partiellement les événements de mai 68, tout comme elle peut expliquer partiellement l'apparition d'un certain type de théâtre à la même période (la deuxième vague d'avant-garde au XXe siècle). Émergeait un public avide de manifestations théâtrales (pièces, mais aussi cours, débats, rencontres, qui ont fini par façonner une nouvelle approche du phénomène théâtral) qui s'éloigne progressivement des formes traditionnelles. Ceci ne signifie pas que cette partie urbaine et plus scolarisée de la population, généralement

¹² Eric Hobsbawm, *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 289.

universitaire, ait eu forcément accès au théâtre plus ambitieux, celui qui a fait éclater, ou a provoqué la crise du cadre théâtral traditionnel. Cela signifie simplement que le contingent de cette population était suffisant, dans une perspective économique et de sensibilité, pour faire vivre ce nouveau type d'activité.

La situation n'était pas exclusivement française et plusieurs pays ont reproduit ce modèle avec leurs particularités et leurs intensités locales, parmi eux le Brésil. Une porte s'ouvrait permettant à des expériences théâtrales radicales de s'affirmer, même si elle conservaient un caractère marginal par rapport au théâtre hégémonique. Après plusieurs décennies, les expériences de cette période provoquent encore d'importants débats dans le milieu théâtral. La théorie du postdramatique, que nous discuterons plus loin, constitue l'un des chapitres de cette histoire.

Il est important de souligner que l'hypothèse présentée ici n'est pas inédite, néanmoins, les œuvres qui explorent en profondeur les liens entre urbanisation-éducation et théâtre contemporain sont peu nombreuses, probablement parce qu'elles abordent ces thèmes de manière supra ou extra-historique.

2.4. Société de consommation et bombardement médiatique

Il existe une quasi-unanimité autour de l'idée selon laquelle l'esthétique, en tant que domaine propre de la pensée, n'est apparue qu'au XVIII^e siècle, fruit de l'ascension et de la prise effective du pouvoir politique par la bourgeoisie. Dès lors, la production artistique tend à être vue comme séparée du restant de la vie sociale. Cette séparation n'a, de fait, jamais existé. Mais les constructions théoriques et idéologiques ont été produites en ce sens (art désintéressé, culte du génie, création sans finalité, etc.). Si l'objectif n'est pas explicitement d'effacer la présence des processus sociaux sous-jacents à la production artistique, le résultat

a été exactement celui-ci. Et il ne saurait en être autrement, « l'esthétique de la marchandise, comme dit Peter Bürger, présuppose un art autonome. »¹³ Faussement autonome, doit-on lire.

L'apparition de l'art bourgeois implique le glissement du collectif vers l'individu. La corporation médiévale a laissé la place au producteur « autonome » qui vend sur le marché. Il est clair que cette « autonomie » exige des guillemets. Le concept « d'autonomie » de l'art, et aussi de l'artiste, doit être compris dans le sens d'une séparation entre la sphère artistique et la vie quotidienne (que Bürger appelle « praxis vitale »), qui implique une division entre production et réception (artistique) individuelles. Cela ne signifie pas que la sphère de l'art soit indépendante de la sphère sociale, mais seulement qu'un sous-système (l'art) s'est formé à l'intérieur du système plus ample (la société). Cette séparation n'était pas claire, si elle a vraiment existé, dans les sociétés pré-bourgeoises. La confirmation de ce modèle, l'apogée de « l'autonomisation » de l'art, a lieu avec l'esthétisme et « l'art pour l'art », quand l'art lui-même se transforme en thème de l'art.

Les conditions de cette progressive « autonomisation » ont été réunies dans l'actuelle société de consommation, conséquence du stade atteint par le capitalisme contemporain. Il ne faut pas voir une coïncidence dans l'apparition d'un théâtre de contestation radicale (qui pouvait s'exprimer au niveau formel, du contenu, ou les deux) au cours des années 1950 (la première représentation d'*En attendant Godot* a lieu en 1953), exactement à la même période où les nouvelles réalités sociales se consolident, décrites ainsi par Ernest Mandel :

« En 1954, le début de l'utilisation des machines électroniques de calcul de données dans le secteur privé de l'économie nord-américaine a ouvert finalement divers sinon tous, les secteurs de la production, à l'innovation technologique accélérée et à la chasse aux superbénéfices technologiques qui caractérise le capitalisme tardif. Incidemment, on peut dater de cette année la fin de la période de reconstruction de l'après Seconde Guerre Mondiale et le début du boom de la croissance rapide provoquée par la troisième

¹³ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, p. 211 (note).

révolution technologique. La distinction entre ces deux sous-périodes de la ‘longue vague à tonalité expansioniste’, entre 1945 et 1965, est de toute importance aussi bien en termes historiques et économiques qu’en termes sociopolitiques. »¹⁴

L’importance sociopolitique à laquelle se réfère Mandel a un lien évident avec la production culturelle. Seulement le transfert d’énormes contingents de force de travail vers le secteur tertiaire de l’économie (abandonnant le processus primaire de production) a signifié un changement social avec un impact direct sur la fabrication et la consommation des biens symboliques. Ce n’est pas un hasard si Adorno et Horkheimer ont produit leurs principales réflexions sur l’industrie culturelle à partir de 1940.

Mais comment est-il possible de justifier l’apparition d’un théâtre radical, et en partie anti-systémique, justement au moment de la consolidation de l’industrie du divertissement, de la consommation de masse de biens symboliques, de la dissémination domestique des appareils de télévision, etc. ? Pour une raison simple : « Une société productrice de marchandises, pleine d’impulsions d’achat, crée constamment sa propre négation comme un courant secondaire. »¹⁵ Selon Mandel, une partie considérable des marchandises produites dans la nouvelle société de consommation « est inutile (le *kitsch* dans le salon), quand il ne nuit pas à la santé (cigarettes) », ou bien, « la conversion de nombreux biens de luxe en biens de consommation de masse entraînent généralement une chute systématique de la qualité de ces biens. »¹⁶ Il n’est pas difficile de transposer cette analyse au domaine du théâtre. Englouti par la dynamique de l’industrie culturelle, traité, donc, comme une marchandise de plus, le théâtre lui-même n’est pas seulement inutile, comme il nuit à la santé. En vérité, la radicalisation du théâtre n’est possible que dans la mesure où ces nouvelles conditions sociales, dégradées ou dégradantes, émergent ou gagnent de la force.

¹⁴ Ernest Mandel, *O capitalismo tardio*, São Paulo, Nova Cultural, 1985, p. 136.

¹⁵ Ibidem, p. 271.

¹⁶ Ibidem, p. 276.

L'urbanisation, mentionnée plus haut, a accéléré le processus de marchandisation de la vie. La forme-marchandise se généralise, atteignant toutes les sphères sociales, et inclut la fabrication de l'art. C'est alors que la proposition idéologique de sa supposée « autonomie » et « universalité » se renforce, en tant que sphère préservée (encore une fois, prétendument) du monde de la nécessité, de la finalité et de l'utilité. L'art, dans le capitalisme tardif, n'a jamais été aussi dépendant des circuits de production et de marchandises, il y a donc un effort idéologique de persuasion, comme pour l'insérer dans une sphère autonome. Mais il faut percevoir ici un double mouvement. L'art est (faussement) préservé du monde de la nécessité, mais c'est dans le marché qu'il peut être acheté ou vendu. Il a ainsi le même double caractère que Marx identifie dans la religion, potentiellement mystificatrice de la réalité et émancipatrice. Il produit une « fausse consolation », mais aussi un « désir authentique ». Marcuse a synthétisé ce phénomène, alors qu'il n'était pas encore consolidé, en proposant son concept de « culture affirmative » :

« La culture affirmative est cette culture qui appartient à l'époque bourgeoise qui, au cours de son propre développement conduirait à distinguer et à élever le monde spirituel-animique, comme une sphère de valeurs autonomes, par rapport à la civilisation. Son trait décisif, c'est l'affirmation d'un monde plus riche, universellement obligatoire, inconditionnellement confirmé, éternellement meilleur, ce qui est essentiellement différent du monde réel de la lutte quotidienne pour l'existence, mais que n'importe quel individu peut réaliser pour soi 'à partir de l'intérieur', sans transformer effectivement cette réalité. »¹⁷

Il est clair qu'il s'agit d'un processus d'apaisement des différences sociales (surtout des différences de classes) et d'occultation des énormes inégalités produites par la société bourgeoise. C'est dans ce contexte que l'analyse de la « société de consommation » prend tout

¹⁷ Herbert Marcuse, "Sobre o caráter afirmativo da cultura" [1937], in *Cultura e psicanálise*, São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 17.

son sens, elle qui conforte l'individu en le rendant maître de son destin, puisqu'il peut (symboliquement, mais non effectivement) satisfaire tous ses besoins sur le marché. Ce sont les nouvelles formes de persuasion et de cristallisation de ce modèle de société qui entrent en action pour légitimer le processus. Ce n'est pas par hasard que la publicité, comme nous la connaissons aujourd'hui, soit née à la moitié du siècle passé ; et directement liée à elle, la massification de produits, d'idées et de comportements imposés par la télévision.

Lorsque tout ce processus est consolidé, lorsque le spectacle apparaît comme falsification totale de la réalité, isolant et bestialisant les personnes, lorsque les moyens de communication de masse se généralisent, alors les conditions pour le dépassement de cette culture peuvent apparaître. C'est là qu'entre en scène le théâtre produit au cours des dernières décennies.

2.5. Le goût du réel

L'hypothèse est la suivante : une partie du théâtre contemporain a commencé une autocritique radicale des productions théâtrales et des principes mêmes du théâtre. En maintenant un certain lien de parenté avec les avant-gardistes historiques, spécialement le dadaïsme, une partie du théâtre contemporain a commencé à refuser les formes artistiques hégémoniques, et à remettre simultanément en question les fondements de ce que l'on nomme théâtre. L'idéalisation bourgeoise de l'art, qui a produit le concept de l'« autonomie », est frontalement rejetée. D'où la revendication du « réel », du « documentaire », contre la « fiction », contre la « *mimesis* », et contre ce qui apparaît comme falsification esthétisante de la vie. Ce type de théâtre refuse la consolation et l'édulcoration que la fiction est capable d'engendrer (indépendamment des contenus véhiculés). Le « réel » revendiqué par ce type de théâtre renvoie à la revendication du « hasard » (comme dans les poèmes de Tristan Tzara).

Ce mouvement exprimerait le goût ou le désir pour la réalité. Le hasard, c'est la suppression d'une médiation potentiellement falsifiée, puisqu'il exclut l'intervention de l'idéologie cristallisée dans le système en vigueur. En principe, il échappe au cadre contrôlé et apprivoisé des formes bourgeoises. Ainsi, malgré un certain paradoxe, on peut rapprocher « hasard » et « liberté »¹⁸. Dans le cas du théâtre, la revendication du « réel » peut aussi signifier une bataille contre les anciens idéaux de « finalité sans fin » et de « plaisir désintéressé », typiques de l'art bourgeois occidental qui surgit au XVIIIe siècle. Le goût pour le « réel » n'est donc pas synonyme d'abdication ou de soumission aux impératifs de la réalité brute. Ce n'est pas non plus l'attestation de l'échec de la recherche de sens. Ces possibilités, nous le savons, sont toujours à portée de main, mais ne sont pas des fatalités auxquelles le théâtre contemporain serait soumis. Si pour être pensé, le réel a besoin, de fait, d'être fictionnalisé, il est décisif de comprendre où est la fiction et de quelle forme elle agit.

Ceci est un long débat qui, dans le cadre des arts plastiques occidentaux, connaît des moments emblématiques, comme le *Carré noir suprématisiste* (1915) de Malevitch, la *Fontaine* (1917) de Duchamp, la *Marilyn* (1964) d'Andy Warhol, *Eurásia* (1966) de Beuys, le *Tir* (1971) de Chris Burden, ou encore les *Insertions en circuits idéologiques* (années 1970) de Cildo Meirelles. Dans la danse, la musique et au cinéma, les exemples sont également révélateurs. Quand Jean Rouch est accusé de minutie ethnologique, que je traduirais par « excès de réalité », dans la réalisation du film *Les Maîtres fous* (1954), il se défend en invoquant, justement, l'« objectivité ». Mais ce sont ses films postérieurs, comme *Chronique d'un été* (1960), parmi ceux labellisés *cinéma-vérité* (*La Puniton*, 1964 ; *Gare du Nord*, 1964), qui mettent au centre du débat et de forme éloquente, la question de la ligne de partage entre la réalité et la fiction, entre l'art et la vie, entre l'objectivité et la partialité, entre l'(a)présentation et la représentation ; mais aussi entre le réel et le vrai. Edgar Morin, qui a

¹⁸ Cf. Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, p. 132-140.

coréalisé *Chronique d'un été*, pensait le *cinéma-vérité* comme une forme d'interrogation sur le statut de la vérité, et non pas d'exposition de la vérité. Le critique de cinéma Francisco Luiz de Almeida Salles, capte en plein vol ce débat :

« Le pouvoir d'appréhension du réel se fait en des termes de vérité et non de réalité. Évidemment, c'est l'abandon du cinéma vraisemblable au profit du cinéma réaliste qui a donné les moyens de franchir ce pas fondamental (cinéma-vérité), comme en peinture l'ardeur des impressionnistes, s'efforçant de capter scientifiquement le monde comme vibration, a mené à la découverte de la peinture de ce réel plus profond, qu'est la vérité du réel. »¹⁹

Avec Almeida Salles, la boucle est bouclée. On retourne aux impressionnistes, et donc, à Turner. Il n'y a pas de doute qu'il existe un lien connectant ces inquiétudes artistiques apparemment distantes les unes des autres : Eduardo Coutinho, Peter Brook, Donald Judd, Jean Rouch, Turner...

Tout comme les avant-gardistes des premières décennies du XXe siècle ont tenté de « diriger l'expérience esthétique (qui s'oppose à la praxis vitale), telle que l'esthétisme l'a développée, vers la vie quotidienne »²⁰, une partie du théâtre contemporain s'est attachée à récupérer une espèce de présence, ou à introduire le réel, en opposition aux formes fictionnelles connues. Le même mouvement peut être perçu dans différents champs artistiques.²¹ La soumission de la fiction aux schémas de production du capitalisme – simplification de la réalité, mystification, banalisation, excès de *pathos*, vulgarité, *standardisation*, sérialisation, compartimentation, récupération et recyclage de la critique – joue ici un rôle non négligeable.

¹⁹ Francisco Luiz de Almeida Salles, "Cinema e verdade" [1965], in *Cinema e verdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 68.

²⁰ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, p. 77.

²¹ Cf. Hal Foster, *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madri, Akal, 2001.

Si tout document de culture est aussi, de fait, un document de barbarie²², il faut dialectiser radicalement l'équation culture-barbarie, pour faire en sorte que la négation de la négation conduise à un autre niveau. Les documents de culture pourraient, ainsi, abandonner ce qu'il y avait auparavant chez eux de barbare. Une partie du théâtre contemporain, jusqu'à preuve du contraire, s'y attèle.

3. Postdramatique(s)

La tâche centrale consiste à faire le débat à partir de l'œuvre de Hans-Thies Lehmann²³, sans s'y restreindre pour autant. Un tel débat peut être traduit en une question-clé : quel est le sens général de cette entreprise théorique ? Nous essaierons d'y répondre après une brève discussion autour de certains aspects de la théorie du postdramatique à la lumière de son accueil au Brésil.

En premier lieu, il faut mentionner, à partir de l'analyse de Sérgio de Carvalho, les trois angles d'attaque présents dans l'œuvre de Lehmann : contre la critique journalistique traditionnelle (incapable de percevoir les changements du théâtre contemporain, parmi lesquels une nouvelle approche du phénomène de la *fiction*) ; contre les postmodernes, et leur mépris olympien des « bases historiques » ; et contre une certaine tradition du théâtre épique ou politique européen, qu'il appelle « contenuiste » (de contenu), hostile aux expérimentations « qui ne véhiculent pas une thématique sociale reconnaissable ». ²⁴ Sur les deux premiers éléments, il n'est pas nécessaire de développer, si ce n'est que le travail reste réellement à faire (Lehmann ne le fait que partiellement). C'est sur le troisième élément que se concentrent les questions les plus productives. Si nous nous limitons exclusivement au

²² Cf. Walter Benjamin, "Sobre o conceito da história", in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 225.

²³ Cf. Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*.

²⁴ Sérgio de Carvalho, "Apresentação", in Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 7-8.

livre de Lehmann, il existe vraiment peu d'alternatives pour avancer dans cette discussion, que ce soit par le contenu, très souvent plus descriptif qu'analytique, ou par l'orientation ambiguë entre le poststructuralisme et la théorie critique. Mais la perspective qu'il ouvre, liée aux *insuffisances* de l'épique face au théâtre produit au cours des dernières décennies mérite un approfondissement.

Lehmann est accusé d'élargir exagérément le spectre du « drame », en y incluant le théâtre épique brechtien. Cet abordage se révèle être, contrairement à ce qu'on peut penser, l'une des qualités de son livre qui, s'il donne lieu à des développements conséquents, permettra de penser le théâtre contemporain sur des bases critiques et créatives. Ce faisant, il sera possible d'avancer dans la compréhension du théâtre actuel, sans exclusions dogmatiques, même si celles-ci sont prononcées au nom d'idées et de valeurs qui doivent être préservées.

Et là on peut parler du « lieu de la fiction ». D'un côté, la présence (canonique) de la fiction peut contribuer à la définition des contours du modèle théâtral « dramatique », même si on reconnaît l'existence d'autres caractéristiques définissantes (personnage, action dans le présent, etc.). D'un autre côté, la perturbation du régime fictionnel, ou son absence (ayant comme référence le canon occidental : *faire semblant, simuler, représenter, interpréter, mimétiser*, etc.), aurait des implications directes dans la concrétisation d'expériences que l'on pourrait appeler non dramatiques. En résumant un peu, on ne peut pas affirmer que l'épique ne représente pas un saut qualitatif par rapport au théâtre dramatique. Le fait qu'il contient, éventuellement, des éléments dramatiques, n'invalide pas l'ensemble des ruptures provoquées par le brechtisme, néanmoins, d'autres sauts qualitatifs sont possibles. Mais il faut faire un effort de bonne volonté pour les percevoir. Ils peuvent être la démonstration effective du dépassement-conservation (*aufhebung*) des formes épiques. Sauf si l'on crédite à l'épique une qualité supra-historique.

Il ne semble pas que le projet critique que l'on vient d'ébaucher soit assumé par Lehmann. En effet, comme le note Sérgio de Carvalho, il mêle la critique de la fable et de la narrativité – deux catégories présentes et importantes dans le travail de Brecht – à la critique de l'« emphase rationaliste » brechtienne.²⁵ Pour nous, la critique du rationalisme n'est pas un simple petit pêché postmoderne (ou poststructuraliste), c'est un choix politique (et parfois esthétique), en ce sens questionnable. Ainsi, le projet non mimétique n'est pas, nécessairement, non logocentrique (ni même non logorrhéique). D'innombrables exemples en attestent. Lehmann nous alerte sur la réfutation du régime fictionnel, mais tire des conclusions qui semblent plus amples qu'elles ne le sont en vérité.

Néanmoins, il y a un problème de la critique et aussi de la critique de la critique. Il reste au théâtre sans doute beaucoup plus que ce « pouvoir réactif des expériences partagées » dont parle Sérgio de Carvalho. Et aussi, bien entendu, Lehmann ne résume pas les fonctions du théâtre postdramatique à ce « pouvoir réactif », qui, de fait, est *une* des caractéristiques du théâtre contemporain, qu'il appelle le *cool fun*, mais qui n'est pas la seule à le définir. Et même dans cette catégorie (*cool fun*), Lehmann inclut le travail de la Volksbühne de Berlin « enveloppé dans une atmosphère de débat politique et de constitution de groupes autour d'*idées* partagées »²⁶. Le théâtre de Castorf (intendant de la Volksbühne depuis 1992), même s'il est marqué par une certaine usure du matériel est loin d'exprimer quelque « paralysie des luttes sociales » ou volonté « de s'esquiver et dévier » que ce soit.²⁷

Si le contexte de l'avènement du « postdramatique » était marqué par le désenchantement (scepticisme, nihilisme, abdication critique, conformisme, intégration à la logique mercantile), typique des dernières décennies du XXe siècle, contrairement à la période qui a donné naissance au théâtre épique brechtien, ou même au théâtre de l'absurde,

²⁵ Cf. Sérgio de Carvalho, « Apresentação », in Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 10.

²⁶ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 203 (les italiques sont de nous).

²⁷ La première citation de Sérgio de Carvalho (op. cit., p. 12), la deuxième, de Lehmann (op. cit., p. 199), citée par le premier.

caractérisé par les luttes sociales et par la réaction à la barbarie du nazisme et de la seconde Guerre Mondiale, un tel cadre n'entraîne pas automatiquement tout le théâtre postdramatique dans le champ du relativisme intégral, de la déconstruction irresponsable, de l'instabilité intrinsèque (ou de la stabilité précaire), de la confusion entre téléologie et le projet critique, du rituel ludico-sensoriel, de la réfutation moqueuse ou cynique du sens, des apories insolubles, de la dérision insouciant, de la coexistence paisible des opposés (désintégration des contradictions, décrispation des conflits), ou du pragmatisme idéologique post-chute du mur de Berlin. Cette longue liste peut être inquiétante ; elle ne signifie pas l'échec d'un projet théâtral alternatif au dramatique, mais seulement les dangers qui menacent un nouveau type de théâtre, qui tente de répondre aux défis de son époque en se rénovant en profondeur. Pour comprendre ce nouveau théâtre, il nous manque encore des catégories analytiques sûres. Il ne serait donc pas raisonnable d'écarter trop vite certaines hypothèses explicatives, même si on peut récuser, sans ambages, certaines mystifications qui prétendent au statut de théorie.

3.1. Postdramatique et postmoderne

Lehmann distingue le théâtre « postdramatique » du théâtre « postmoderne » en évoquant le caractère « sans époque » du premier. Ainsi, des expériences théâtrales très reculées dans le temps peuvent-elles entrer dans la définition du « postdramatique ». Toutefois, s'il est valide de chercher l'utilité du terme « postdramatique » comme concept opératoire, ou la mesure de cette utilité, nous devons faire une comparaison entre les deux expressions.

En 1973, deux décennies et demie avant la publication du livre de Lehmann, Richard Schechner, analysant les nouvelles formes théâtrales des années 1960, principalement celles qui revendiquent une re-ritualisation de l'événement scénique, affirmait que « dans les rituels

contemporains, la réalisation est davantage une manifestation qu'une communication».²⁸ Pour lui, Aristote a fixé une conception selon laquelle les drames grecs « ont continué à exister comme codes de transmission d'actions, mais ces actions avaient déjà cessé d'être liées à une manière concrète de bouger/chanter, et s'entendaient au sens 'abstrait', comme mouvement produit dans la vie des personnages ». Cette nouvelle configuration aurait provoqué un changement structurel dans le théâtre occidental : « le détachement du drame par rapport à l'action et au remplacement de la manifestation par la communication ».²⁹ Le théâtre se "déréalise". Le travail théorique et pratique de Schechner, qui a fondé le *Performance Group* en 1967, est une contestation intégrale du modèle théâtral dramatique. Comme artiste, il s'implique dans la création d'un théâtre qui cherche à rompre le pacte fictionnel et à déconstruire les principes narratifs de la tradition aristotélicienne. Et il va plus loin, en défendant non seulement une communion avec les participants (c'est ainsi qu'il préfère appeler le public) et les acteurs, mais aussi l'abolition, ou la suspension, des frontières entre art et vie.

Un autre groupe emblématique de cette période, même s'il est né vingt ans avant, *The Living Theatre*, a radicalisé ce chemin, en invitant le public à une intégration totale avec l'événement scénique-vital. Dans les deux cas, *Performance Group* et *Living Theatre*, malgré les différentes mesures de ritualisation proposées, s'opposaient au théâtre conventionnel, basé sur la *transmission* ou la *communication*. Schechner a développé cette question théoriquement, en proposant une classification du public en « intégral » et « accidentel », selon les rôles qu'ils assumaient respectivement, dans le théâtre rituel et dans le théâtre esthétique.³⁰ Cette intention de ritualiser le théâtre esthétique correspond presque intégralement au projet défendu par Florence Dupont dans son livre *Aristote ou le vampire du*

²⁸ Richard Schechner, "Drame, script, théâtre et performance" [1973], in *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, p 29.

²⁹ Ibidem, p. 30.

³⁰ Cf. Richard Schechner, "L'inattention sélective", in *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, p. 241-266.

théâtre occidental, et partiellement au tableau décrit par Lehmann dans *le Théâtre postdramatique*. On pourrait encore mentionner les affinités avec *La dent, la paume* (1973), le texte dans lequel Lyotard propose (mais propose-t-il quelque chose ?) cet énigmatique « théâtre énergétique », un théâtre d'intensités et sans sujet.³¹ Pourtant, ce phénomène (la ritualisation ou le désir de ritualiser) ne coïncide pas avec l'ensemble du phénomène qu'on peut qualifier (en l'absence d'un autre terme) de *postdramatique*. Ce qu'on appelle le théâtre postdramatique inclut cette possibilité re-ritualisante, mais il est considérablement plus vaste, incorporant des caractéristiques qui non seulement s'écartent de l'orbite du rituel, mais peuvent même s'y opposer. Le concept de postdramatique comme nous le comprenons ne signifie pas l'acceptation passive du rituel et ne se définit pas à partir de cette catégorie.

Schechner, dans *La fin de l'humanisme* (1982), propose un schéma, dont le théâtre ferait aussi partie, qui montre les transitions du modèle moderne vers le modèle postmoderne, que je résume de la manière suivante :

	Moderne	Postmoderne
Techniques	action logique décor personnage famille et/contre État	aléatoire objets-espace-temps narcissisme collectif et/contre tribu
Force organisatrice	récit	rituel
Vision du monde	États-nations compétition	entreprises multinationales collaboration sous couvert de compétition
Fondement	expérience, actions ayant un sens	informations situées en deçà de/derrière l'expérience

³¹ Cf. Jean-François Lyotard, "La dent, la paume", in *Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

Mode actif, indicatif passif, subjonctif.³²

Dans le même texte, Schechner indique une autre comparaison entre ces deux formes de théâtre. Dans le théâtre moderne « les œuvres critiquent souvent l'ordre social, politique et économique », alors que, dans le postmoderne, elles « n'expriment généralement pas de point de vue politique ou idéologique ».³³ Alors que le théâtre moderne serait analytique, critique, narratif, sceptique, conflictuel, rationnel, intellectuel et humaniste, le théâtre postmoderne serait religieux, synthétique, holistique, ritualisé, uniforme. Le premier ne dispenserait pas le jugement, quand le second préférerait le partage d'expériences. Le premier s'assimilerait à un « tribunal », alors que le second rappellerait un « banquet ».³⁴ Lehmann met en parallèle le théâtre postdramatique et les avant-gardes historiques et réaffirme les idées de Schechner :

« Dans la conception de l'art action, le futurisme, Dada et le surréalisme cherchaient délibérément un renversement des valeurs de la civilisation et un bouleversement fondamental de toutes les conditions de vie. Dans le théâtre postdramatique, la signification des traits stylistiques similaires tendant vers un art de l'événement ponctuel doit se comprendre, dans le contexte d'une autre 'logique de son être-produit' (Adorno), autrement que des processus, similaires en apparence, dans l'esthétique de l'avant-garde du début du XXe siècle. De nos jours, l'art action ne détient pas sa force dans une exigence à transformer le monde et en s'exprimant dans la provocation de la société, mais dans la fabrication d'événements, d'exceptions, d'instant de déviation. »³⁵

Maintenant, nous avons un matériel pour avancer dans notre hypothèse selon laquelle le théâtre postdramatique est plus complexe et possède plus de facettes qu'on peut le

³² Richard Schechner, « La fin de l'humanisme », in *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales, 2008p. 277.

³³ Ibidem, p. 287.

³⁴ Les métaphores du tribunal et du banquet se trouvent dans « Esthétique *rasa* et théâtralité » [2001], Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, p. 472.

³⁵ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 170.

supposer. Le postdramatique comme concept opérationnel n'est pas, selon nous, contradictoire avec le projet critique dont les origines se situent, partiellement, dans la Renaissance, et qui se consolide pendant les Lumières, en se multipliant actuellement en plusieurs courants politiques, philosophiques et esthétiques critiques. Notre hypothèse contredit le schéma proposé par Schechner et les contours donnés par Lehmann, car elle refuse l'identification entre le postmoderne et le postdramatique, et parce qu'elle propose une redéfinition de ce dernier.

Il ne s'agit pas d'*un* postdramatique, mais du conflit entre différentes perceptions et analyses des différents théâtres « postdramatiques ». L'utilisation du terme postdramatique, au singulier, a prêté à d'innombrables confusions. Ainsi, accepter le monopole, ou la capture, du terme postdramatique pour une unique conception esthétique et politique est une équivoque qui mérite d'être corrigée.

Il y a au moins deux « postdramatiques », l'un présenté dans l'ouvrage de Lehmann et l'autre en construction. En avançant un peu plus : nous n'avons pas seulement des objets d'analyse distincts, même s'ils se recouvrent partiellement, mais des hypothèses explicatives et des conclusions théoriques également distinctes. Ainsi, la discussion générique sur le « postdramatique » conduit à une erreur conceptuelle qui empêche ou entrave un débat productif sur la question.

3.2. Brève tentative de synthèse

Une partie du théâtre contemporain, si l'on exclut celui qui se limite à la reproduction des formules connues et traditionnelles, exprime une double position : d'un côté, il *reflète* les injonctions sociales, en ce sens il serait, à différents degrés, obscurantiste, autocentré, conservateur, élitiste. Mais d'un autre côté, ce type de théâtre *répondrait* aux injonctions

sociales, dans ce cas il serait, aussi à différents degrés, éclairé, novateur, critique, démocratique.

Même si la comparaison avec la critique marxiste de la religion³⁶ doit être nuancée, et l'on n'entrera pas ici dans ces détails, il n'est pas exagéré de voir des points de contact entre cette fameuse critique que Marx fait de la religion et la critique du théâtre contemporain. Ce n'est pas l'*opium* qui nous intéresse, même si revenir à cette métaphore ne manque pas de pertinence. Ce qui est intéressant, c'est la méthode employée. Dans la préface de *Lear*, le dramaturge et essayiste britannique Edward Bond écrit : « Nous n'avons pas besoin d'un plan du futur, nous avons besoin d'une méthode de changement. »³⁷ Dans le cas de la religion, la méthode de Marx permet d'identifier un double processus : la religion *falsifie* la réalité et s'érige en *protestation* contre elle. C'est-à-dire, la religion, comme pratique et produit humains, renferme à la fois un mensonge (l'illusion religieuse, la croyance en l'existence de dieu), et une vérité (la critique de la réalité, l'idée qu'un autre monde est possible). Cette double situation a aussi une double fonction. D'un côté, elle aliène (inutile de donner des exemples, ils sont évidents et abondants), de l'autre côté, elle peut libérer.

De ce qui vient d'être dit, on peut imaginer les rapprochements entre cette lecture de la religion et l'analyse du théâtre contemporain. Cette analyse a le mérite de ne pas simplifier le débat, différemment de ce qu'il s'est passé avec la critique marxiste de la religion, réduite à la caricature. La comparaison entre la critique de la religion et la critique du théâtre reconnaît des doubles mouvements, des doubles dynamiques, qui opèrent intérieurement dans les manifestations du théâtre contemporain, et de manière externe, dans la réception de ces manifestations.

³⁶ Cf. Karl Marx, *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, São Paulo, Boitempo, 2005, p. 145-146.

³⁷ Edward Bond, "Author's preface to *Lear*", in *Plays: Two*, Londres, Methuen, 1994, p. 11. [We do not need a plan of the future, we need a *method* of change].

Cette conception refuse « l'esthétique de l'autonomie », où la connaissance et la praxis sont dissociés.³⁸ C'est donc dans la relation entre la pratique effective du théâtre et les conditions sociales que se trouve la clé pour le comprendre. Le théâtre dont nous parlons s'équilibre alors, entre la critique des relations sociales existantes – et, en ce sens, il est aussi une critique de la culture idéaliste – et la soumission au *status quo*, dans la mesure où il cède aux mêmes principes qui organisent la production de marchandises. Il s'agit d'une critique de l'idéalisme et de la reproduction de l'idéalisme bourgeois : art universel et désintéressé, liberté abstraite, essence humaine, etc. Cette formulation, encore valable aujourd'hui, a été énoncée par Marcuse dans les années 1930 :

« La force critico-révolutionnaire de l'idéal, qui justement dans son irréalité conserve vivantes les meilleures aspirations des hommes dans le milieu d'une mauvaise réalité, réacquiert la netteté à ces époques où la trahison des secteurs saturés par rapport à leurs propres idéaux se réalise expressément. Il est clair que l'idéal a été conçu de manière à rendre moins dominants les caractères progressistes que les réactionnaires, moins dominants les critiques que les apologétiques. »³⁹

Bien sûr, le thème de l'idéalisme a toujours été crucial dans les analyses marxistes des phénomènes artistiques, mais il n'a pas toujours été traité avec cette subtilité. Au début des années 30, Benjamin met en avant le problème, sans toutefois se préoccuper de ce mouvement dialectique capable d'inverser les résultats sociaux de l'idéalisme bourgeois :

« Lorsqu'à Berlin, dernièrement, Meyerhold, le metteur en scène russe, s'entendit poser la question de savoir en quoi ses auteurs se distinguaient selon lui de leurs

³⁸ Cf. Herbert Marcuse, « Sur le caractère affirmatif de la culture » [1937], in *Cultura e psicanálise*, São Paulo, Paz e Terra, 2004; Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, spécialement dans les pages 34-41.

³⁹ Herbert Marcuse, « Sur le caractère affirmatif de la culture », p. 27.

homologues ouest-européens, il répondit : Par deux choses. Premièrement, ils savent penser, deuxièmement, ils pensent non pas en idéalistes, mais en matérialistes. »⁴⁰

La conjonction entre l'urbanisation et l'accès au monde universitaire a permis, avec le concours d'autres facteurs – l'ambiance d'après-guerre, l'expansion de la société de consommation, l'apparition de la publicité moderne et de la télévision -, la formation de ces « secteurs saturés » qui ont commencé à chercher à satisfaire leurs besoins dans un autre type de pratique artistique (et théâtrale). Ce sont des secteurs qui ont commencé à réfléchir et ont refusé le cadre idéaliste conservateur. Cette conviction est renforcée par l'hypothèse très probable selon laquelle « les traditions politiques et culturelles bourgeoises alimentent, bien que de manière partielle et abstraite, les idéaux de liberté, d'égalité et de justice universelles ». ⁴¹ En remettant en cause le beau, par la destruction des règles de la perfection formelle et de l'équilibre, une partie du théâtre contemporain s'interroge sur la « consolation du bel instant » ⁴² dont parle Marcuse, et ainsi refuse le rôle conservateur du maintien de l'ordre et de la stabilisation des injustices. Marcuse, comme Guy Debord, a fait la critique radicale de l'apparence et de la falsification de la réalité. Dans de nombreux cas, le théâtre dont nous parlons fait l'effort conscient de ne pas être cette « consolation » dans la vallée des larmes du quotidien. Il est au contraire une réponse au monde de la nécessité, et non pas son expression.

La possibilité d'autocritique a été donnée par une conjonction de facteurs sociaux, parmi lesquels l'urbanisation et la scolarisation intensives, alliées à l'avènement de la société de consommation et à la généralisation des moyens de communication de masse. De la même manière que « le présupposé pour l'autocritique du sous-système social de la religion est la

⁴⁰ Walter Benjamin, "Qu'est-ce que le théâtre épique?" [1931], in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 87.

⁴¹ Terry Eagleton, *A ideologia de estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 162.

⁴² Herbert Marcuse, "Sur le caractère affirmatif de la culture", p. 47.

perte de la fonction de légitimation des images religieuses du monde »⁴³, le présupposé pour l'autocritique du sous-système social du théâtre est la crise de la fonction des images théâtrales du monde. Cette crise découle de l'épuisement de ses capacités critiques et créatives dans le nouveau contexte social.

La problématique de la fiction concentre, potentiellement, la réflexion non seulement sur différentes formes de fabrication théâtrale au sein de la sphère artistique dominante, mais aussi la totale remise en question de cette sphère, y compris des modalités esthétiques et des moyens mêmes de production théâtrale. D'où viendrait ce pouvoir de la fiction ? Tout simplement du fait qu'elle fonctionne, historiquement, comme le ciment du théâtre bourgeois. Au-delà des thèmes qu'elle véhicule, la forme-fiction codifiée en occident est déjà, elle-même, porteuse de valeur.

On peut supposer que les nouvelles possibilités technologiques, comme celles qui sont liées à Internet (l'échange de fichiers entre partenaires [*peer to peer*], par exemple), ont poussé les créateurs de théâtre à l'exercice de nouvelles formes collaboratives qui, à leur tour, ont renforcé la critique des vieilles théories idéalistes du génie, de la réception passive, de la production individuelle, de l'objet (ou produit) artistique. Cet environnement technologique transforme la sensibilité contemporaine, en stimulant l'émergence de nouvelles pratiques artistiques. L'un des exemples en est la dissémination du modèle de connexion que ces technologies proposent, dans lequel il y a un changement de poids des relations syntagmatiques et linéaires vers des relations paradigmatiques et pluri-associatives.

Pour justifier sa thèse générale, Lehmann affirme que « les outils scéniques de Meyerhold allaient 'distancier' les pièces jouées de façon extrême, mais celles-ci sont proposées en tant qu'unité de tous les éléments. »⁴⁴ Cet aspect est central dans l'argumentation. Or, ce qui confère aux pièces de Meyerhold la condition de « non

⁴³ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, p. 59.

⁴⁴ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 27.

postdramatiques » n'est pas leur cohésion ou l'ambition d'une vision d'ensemble. Ce qui leur donne ce statut, c'est leur rapport au régime fictionnel, c'est l'adhésion au modèle mimétique et fabulaire, malgré les innovations proposées (spécialement pendant la période de la biomécanique, au début des années 1920). Autrement dit, ce n'est pas la cohésion ou « l'unité de tous les éléments » qui confère à une expérimentation théâtrale son caractère « dramatique », et la non-cohésion, le caractère « postdramatique ». Pour que la question devienne plus claire, il est important de ne pas confondre la cohésion, qui est revendiquée et fait partie de nombreuses expériences d'un type de théâtre qui peut être considéré « postdramatique », avec la notion de totalité dramatique, ou drame absolu, comme l'a analysée Peter Szondi. Il affirme que le modèle dramatique « prend la place du monde lui-même grâce justement à son caractère absolu ».⁴⁵ La cohabitation entre le refus de la totalité (elle n'est plus le « modèle du réel ») et le maintien du sens global et de la cohésion interne est parfaitement possible. Lehmann ne semble pas être d'accord avec cette explication, surtout quand il affirme que « la synthèse disparaît. Elle est explicitement combattue (et que) dans un théâtre postdramatique, se trouve renfermée l'exigence d'une perception ouverte, éclatée, fragmentée plutôt que l'approche uniformisante et globalisatrice ».⁴⁶ Malgré tout, plusieurs de ses exemples européens (Castorf, Deutsch, Langhoff) contredisent frontalement cette affirmation. Une observation de Heiner Müller met peut-être en évidence la recherche de ces formes poétiques qui ne décrètent pas la mort de la synthèse : « A partir d'un point déterminé, où les possibilités historiques ont été perdues, il peut seulement y avoir des situations d'oppression, dans lesquelles le facteur subjectif ne peut pas être manifesté ou est massacré. Et cela mène à cette forme aphoristique de théâtre. »⁴⁷ Cependant, l'aphorisme ne signifie pas la suppression de la synthèse, ou l'instabilité générale du sens, car, comme le dit Müller, « ce

⁴⁵ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, p 76.

⁴⁶ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 138.

⁴⁷ Heiner Müller, « Diálogo com Bernard Umbrecht » [1977], in Ingrid D. Koudela (org.), *Heiner Müller. O espanto no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 105-106.

qui est mis entre parenthèse, c'est le public. Une pièce ne naît pas sur le plateau, mais entre la scène et le public »⁴⁸. Synthèse il y a, ou il peut y avoir, mais elle n'est pas le résultat d'une *totalité dramatique*. Il est clair que le sens global peut évidemment se constituer loin des règles du théâtre traditionnel. La distance, ou l'étrangeté, n'empêche pas pour autant que le sens continue à opérer.

C'est la fiction – en tant que résultat de la mimésis de l'action, et non comme « feintise ludique partagée », – la fable et la représentation, même si d'autres aspects peuvent être inclus dans cette analyse, comme le personnage et l'action, qui déterminent la persistance du modèle théâtral dramatique. Lehmann lui-même le reconnaît quand il mentionne que les avant-gardes historiques « rompent avec presque tout l'héritage reçu, mais à l'aide de moyens abstraits et 'distanciés', ils restent finalement fidèles au principe d'une mimésis d'une action sur scène. »⁴⁹ Le problème c'est qu'il ne reconsidère pas le rôle de la cohésion, évaluant implicitement que le refus de la *mimesis* signifie automatiquement le refus de la cohésion. C'est aussi valable pour la fable, même si son maintien (de manière rudimentaire, parcellaire ou perturbée) n'invalide pas le caractère postdramatique d'une expérience scénique déterminée. C'est aussi une question de logique : le recours au modèle mimétique et fabulaire implique, très fréquemment, le maintien de la cohésion interne des pièces (valide, par exemple, même dans le théâtre de Ionesco), mais la suppression de ce modèle n'implique pas la suppression de la cohésion, simplement par ce qu'il n'y a pas une relation causale à double sens. Un exemple : si une compagnie monte une pièce en utilisant des principes et des outils de la *commedia dell'arte*, on conclut qu'il s'agit d'une pièce comique (à moins que la compagnie soit très mauvaise). Si cette même compagnie décide de ne pas utiliser les mêmes principes et outils dans le montage suivant, cela ne signifie pas nécessairement que la

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 27.

nouvelle pièce ne soit pas comique. La relation causale n'est pas à double sens, la nouvelle pièce peut être comique, mais n'est pas obligatoirement inspirée de la *commedia dell'arte*.

De ce jeu entre transitions et permanences, nous ne savons pas encore toutes les règles, encore moins le résultat final de la partie. Il est certain qu'il existe deux conceptions du monde qui s'opposent. Pour l'une, le sens n'a pas vraiment de sens, pour l'autre le sens a tout son sens.

4. Fiction et mimésis. Les concepts et leurs utilisations

Le thème est servi par une vaste nomenclature : imitation, mimésis, jeu, illusion, feintise, faire semblant, imagination, représentation, interprétation, intrigue, fable, similitude, simulacre, simulation, modélisation, fantaisie, symbole, fiction (mais aussi : erreur, falsification, réel, vrai, authentique, original, etc.). Notre première tâche consistera à organiser le terrain, dans la mesure du possible.

Contrariant le principe cartésien qui préconise que l'on commence par l'unité la plus petite et la plus simple pour en arriver à la plus complexe, partons d'une définition générale de la fiction, pour ensuite démonter les engrenages et voir si cela, de fait, fonctionne. Nous avons choisi d'accompagner de près la réflexion proposée par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* Cet ouvrage, dont la première édition date de 1999, est un clair « plaidoyer en défense de la fiction »⁵⁰ qui poursuit, au fil de ses 350 pages, son objectif de définir le phénomène de la fiction. Pour réaliser ce projet, l'auteur a recours tant aux analyses usuelles, qui dans le domaine de la fiction artistique sont souvent liées à la théorie littéraire⁵¹, qu'à d'autres disciplines scientifiques (la biologie, l'anthropologie, la psychologie), et tire ses exemples des champs les plus divers de l'activité humaine. En note, Schaeffer insinue qu'il

⁵⁰ Elitza Dulguerova, « Pourquoi la fiction ? » (compte-rendu). In *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 169.

⁵¹ Dont les principaux représentants sont Gérard Genette, Wolfgang Iser, John Searle et Paul Ricœur.

envisage plutôt la fiction comme une « conduite humaine » que comme un « concept philosophique ».⁵² Pour lui, dans le sillage d'Aristote, la fiction détient une importance cognitive évidente. Elle est donc un puissant instrument de compréhension du monde. Mais elle ne se résume pas à cela. En insistant sur l'idée de « modélisation du réel », Schaeffer indique que la fiction se situe au-delà du clivage traditionnel entre le vrai et le fictif, et fonctionne comme une réalité propre ou un « genre de la réalité ».⁵³ Son approche pragmatique (non restreinte au domaine de la sémantique) a le mérite d'éviter certains écueils métaphysiques habituels – même si l'ancrage historique du phénomène de la fiction et de ses produits n'est pas son fort – mais aussi de faire le lien entre la fiction et les pratiques quotidiennes, soulignant sa dimension à la fois esthétique et ludique. La taille et la rigueur de l'ouvrage ne l'exemptent toutefois ni de failles ni d'importantes omissions, que l'auteur signale d'ailleurs à plusieurs reprises. Celles qui nous semblent les plus significatives seront débattues ci-après.

Schaeffer définit la fiction comme une « feintise ludique partagée », que nous traduisons en portugais par « *faz de conta lúdico compartilhado* ». La « feintise » n'est pas des mots les plus simples à traduire. La « feinte », d'où il tire son origine, est autant « déguisement » (*disfarce*, mais aussi *fantasia*), que « simulation » (*simulação*), « dissimulation » (*dissimulação*), « astuce » (*astúcia*) ou « artifice » (*artifício*). La « feintise » a donc le sens d'un geste ou d'une manœuvre visant à tromper autrui. Elle correspond à une fausse apparence ou attitude. Dans un pays où le football revêt l'importance que l'on sait, le mot « *finta* » vient immédiatement à l'esprit, mais ce n'est pas la meilleure traduction de « feinte ». Ce terme, outre son association presque automatique au football, a l'inconvénient de ne pas posséder la richesse sémantique de l'original français. Dire qu'un footballeur

⁵² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 17.

⁵³ *Ibidem*, p. 212.

« dissimule la réalité » est loin d'être évident, le manque de clarté de l'expression ne se justifie pas, ni même comme concession poétique.

L'expression « *faz de conta* » (faire semblant, feintise) a, elle, l'inconvénient d'une identification automatique, et pour certains exclusive, avec les jeux d'enfants. Mais si l'on considère les origines ontologiques de la fiction au cours de la petite enfance, conserver l'expression renforce un lien qui aide plutôt qu'il ne gêne à la compréhension du phénomène. Tel ne serait pas le cas si l'on retenait les termes « *simulação* » ou « *dissimulação* », chargés de connotations négatives en portugais, moins évidentes dans l'original français « feintise ». D'autres mots, comme « *representação* », « *artifício* » ou « *fingimento* » (ce dernier également traduisible en français par « imposture »), seraient erronés, non seulement parce qu'il existe des corrélats en français – et Schaeffer pourrait les avoir employés en lieu et place de « feintise » – mais aussi parce qu'ils induisent des sens qui restreignent la définition originale, limitant le sens, par exemple à la *représentation* artistique, qui n'est que l'un des aspects couverts par le mot français.

Le second terme de la définition, *ludique*, marque la distinction avec la feintise *sérieuse*. La « feintise sérieuse » a pour but de *tromper* consciemment, ou *d'entraîner dans l'erreur*, une ou plusieurs personnes. Ce n'est absolument pas le cas de la fiction. *Ludique*, peut-être faut-il le préciser, a ici un sens plus proche du *jeu* que de la *diversion*. Il s'oppose à *sérieux* quand ce terme est pris dans son sens de *non-jeu*. La « feintise sérieuse » est une action (ou un ensemble d'actions) qui vise un résultat *réel, concret*, dans la vie quotidienne. C'est le contraire de la suspension de la vie quotidienne ou ordinaire qui caractérise le *jeu*.

Comme le sujet est complexe, il faut bien dire que la fiction peut, elle aussi, viser un résultat *concret et réel* dans la vie quotidienne. Mais malgré tout, le simple bon sens marque une nette distinction entre feintise *ludique* et *sérieuse*. Dans la définition retenue, la fiction ne se confond donc pas avec le mensonge, l'erreur, la tricherie ou toute autre expression

semblable. Mais on pourrait encore se demander si celui qui « feint ludiquement », c'est-à-dire, qui « feint » *pour de faux*, serait vraiment en train de « feindre ». Pour Schaeffer, la situation se présente ainsi :

« La fiction et la feintise ont recours aux mêmes moyens, ceux de l'imitation-semblant. Mais ils n'ont pas la même fonction : dans le cas de la fiction, les mimèmes sont censés rendre possible l'accession à un univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux. »⁵⁴

La feintise non adjectivée implique donc une tromperie volontaire, un mensonge, alors que la feintise ludique permet un accès à l'imaginaire, grâce à son caractère hors-quotidien.

Le troisième terme de la définition, *partagée*, explicite ce qui vient d'être dit. Il indique que le producteur et le récepteur de la fiction, et bien plus largement, la plupart des membres de la société dont ils font partie savent qu'il s'agit bien d'une feintise ludique, d'une fiction. Dans la définition, on retrouve de manière implicite, une coopération tacite entre participants. Tous connaissent et acceptent les règles du jeu. Ils doivent, en pleine conscience, admettre l'*erreur*, ou le *mensonge* qui de ce fait cesse d'être une *erreur* ou un *mensonge*, pour se transformer en *jeu*, en *fiction*.

Schaeffer ne fait aucune mention de la magie, mais elle illustre parfaitement la situation. La magie n'existe pas pour *tromper vraiment* le public. Aucun magicien digne de ce nom ne s'attend à ce que les spectateurs croient que sa *partenaire* a été *réellement* coupée en deux. Le magicien sait qu'il s'agit d'un tour et le public aussi (je vous en prie !). C'est justement de ce *se laisser leurrer* (qui n'est donc pas être réellement leurré) que la magie tire une partie de la fascination qu'elle exerce. Mieux je serai *leurré*, meilleur sera le magicien et plus réussi sera son tour de magie.

⁵⁴ Ibidem, p. 147.

Il faut bien distinguer, outre *mensonge* et *fiction*, comme nous l'avons fait plus haut, l'*erreur* (réelle ou supposée) et la *fiction*. Voyons comment Schaeffer distingue les trois termes (mensonge, fiction et erreur) :

« La question de la vérité et de la fausseté ne se pose pas de la même manière dans les trois cas. Lorsque je mens, lorsque je feins ' sérieusement ', je présente comme vrai ce que je crois être faux. Certes, je peux me tromper, c'est-à-dire qu'il peut arriver que ce que je crois être faux soit en réalité vrai. Mais cela ne fait que démontrer la complexité du mensonge en tant qu'attitude intentionnelle par rapport à la vérité ou fausseté comme relation de fait entre une représentation et ce qu'elle représente. Un mensonge peut échouer de deux manières fort différentes : il peut échouer soit parce que les mimèmes ne prennent pas, soit parce que le menteur entretient des croyances erronées à leur sujet. Dans le cas de l'erreur, les conditions définitionnelles sont l'inverse de celles du mensonge : je dois avoir une croyance (ou une représentation) fautive, mais en même temps je dois croire qu'elle est vraie. Dans la fiction, la situation, nous le verrons, est encore fort différente : d'une certaine manière (mais de quelle manière ?), la question même de la vérité ou de la fausseté des représentations ne semble plus y être pertinente. »⁵⁵

La condition de ce qui est dit ou montré (c'est-à-dire, le fait que ce soit faux ou réel) n'en modifie pas substantiellement le statut fictionnel. Le fait que Lampião ou James Bond aient vécu ou non, n'est pas concluant ou déterminant dans la définition du phénomène fictionnel. De la même manière, le fait que quelque chose soit dit avec conviction, dans une fiction, même si c'est faux dans la réalité, ne modifie en rien son statut fictionnel. Ces distinctions nous permettent d'élucider également les différences entre fiction et représentations mythologiques, ou entre fiction et religion. Dans les deux cas, le mythe et la religion ne peuvent être considérés comme des « feintises ludiques partagées ». Leur exclusion n'est pas liée au caractère faux ou véritable qu'ils présentent (peu importe si le

⁵⁵ Ibidem, p. 148-149.

Christ a multiplié ou non les poissons), mais au fait qu'ils ne correspondent à la définition de « feintise ludique partagée ».

Pour la même raison, on ne doit pas non plus confondre fiction et illusion, parce que cette dernière présuppose une *fausse croyance*, situation inexistante dans le cas de la fiction. Évidemment, toute représentation basée sur l'analogie, lorsqu'elle est réussie, peut se transformer en « engano » (tromperie), comme le cinéma l'illustre bien. Il peut produire des tromperies en fonction de sa qualité mimétique, de son pouvoir de *mise à jour*, de son « air de réalité », comme dirait Christian Metz (dans le meilleur style du public fuyant l'image du train des frères Lumière, ou du spectateur qui tire sur l'écran pour sauver l'innocente jeune fille des griffes du méchant), bien que l'intention du cinéma ne soit pas du tout de produire un mensonge, au sens courant du terme. Ces tromperies sont généralement de courte durée et neutralisées par l'action de la pensée rationnelle. À la suite de la réaction pré-attentionnelle, survient, par exemple, une phrase du genre : « Ah, ce n'est que de la fiction ».

À ne pas faire ces distinctions, on pourrait courir le risque de cautionner une posture antifictionnelle, ancienne et récurrente (couramment identifiée à la posture antimimétique), dont les origines en Occident remontent à Platon, passent par Pascal et les iconoclastes byzantins, pour déboucher sur des théories contemporaines alarmistes sur le simulacre et le monde numérique. Pour comprendre ces questions, il faut tout d'abord démêler certains quiproquos sur les rapports entre fiction et mimésis. Cette dernière peut se passer de la fiction. Je peux imiter les gestes de l'athlète pour me perfectionner dans un sport donné, ce qui n'implique pas forcément un processus fictionnel. Et mieux encore, et c'est là une autre de nos hypothèses, autant la fiction peut-elle revendiquer des procédés non-mimétiques, autant l'on peut récuser le contenu fictionnel et mimétique tout en étant pourvu d'un *dispositif* fictionnel. On peut toujours faire du théâtre, et refuser les contenus fictionnels, mimétiques ou non (par exemple, les histoires, qu'elles soient naturalistes, réalistes, surréalistes...) et les

formes mimétiques ou les *mimèmes* (personnages, décors fabriqués, éclairage, simulant des lieux réels ou le passage du temps, etc.) qu'il emploie traditionnellement. Il ne s'agit plus d'une réorganisation des modes de reproduction du réel (comme chez Brecht), mais d'une recherche plus radicale sur la nature du réel et de l'art, et de l'agencement d'éléments dans une forme particulière et nouvelle. Cette forme particulière, c'est ce que j'appelle le dispositif théâtral qui, en vertu de son caractère hors quotidien artistique se présente comme dispositif fictionnel. Donc, tout hors quotidien n'est pas fictionnel, mais le hors quotidien artistique l'est certainement. Un match de football n'est pas du théâtre, mais un match de foot sur une scène – même s'il obéit strictement aux règles habituelles du match *réel* – est du théâtre.

Cet autre type de théâtre, « non-fictionnel », resterait « fictionnel » d'une manière apparemment paradoxale, dans la mesure où il s'agit de théâtre et non pas de vie quotidienne. Il correspond ainsi à la définition générale de « feintise ludique partagée ». Mais il ne correspondrait pas à une sous-définition de Schaeffer selon laquelle la fiction « est une modalité spécifique »⁵⁶ de la mimésis. On trouve une idée similaire dans la théorie littéraire : la composante fictionnelle d'un récit n'est pas donnée par l'irréalité des personnages ou des histoires mentionnées, mais par l'irréalité de la *mention* elle-même. En effet, la fiction résiderait dans l'acte même de décrire des personnages, de faire référence à des lieux, de narrer des événements.⁵⁷ Pour notre hypothèse, la fictionnalité résiderait dans le dispositif théâtral (quel qu'il soit), indépendamment de l'existence de récits ou non. Le dispositif est défini par sa fonction pragmatique : qui va au théâtre sait qu'il va au théâtre. Toutes les déceptions susceptibles de se produire – dues à l'absence de personnage, de texte dramatique (ou de tout texte), d'imitation, de représentation, de costumes, d'éclairage théâtral, d'enchaînement narratif et même d'acteurs ou d'actrices – ne caractériseraient pas l'absence

⁵⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 50.

⁵⁷ Cf. Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction*, op. cit., p. 156. La représentante de cette théorie, dont parle Genette, est Barbara Herrnstein Smith, cf. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*, University of Chicago Press, 1978.

de théâtre ; elles ne feraient que signaler la présence d'une forme théâtrale inédite, non canonique, qui élargit les limites connues de cet art et remet en cause les pratiques et les théories existantes. C'est en ce sens que l'on peut penser la fiction. Elle conserverait une place importante dans le phénomène théâtral, mais sous des formes différentes des formes actuelles.

La définition générale de fiction, « feintise ludique partagée », est suffisamment large, dépassant le domaine de l'art (les jeux d'enfants, qui sont fictionnels mais peuvent difficilement être considérés comme de l'art), et utile par son envergure, mais aussi sa concision et sa simplicité. Mais il faut encore descendre dans les détails pour la confronter à la réalité théâtrale contemporaine.

Lorsqu'il n'établit pas de relation causale entre les arts de la représentation et les mécanismes mimétiques, Schaeffer, en ce qui concerne le théâtre (un art de la représentation par excellence, selon le canon), vise juste et se fourvoie en même temps. Il vise juste, parce que diverses formes contemporaines de théâtre récusent le modèle classique (qui lie représentation et mimésis), mais fait fausse route quand il suppose que le théâtre (tout entier) est encore réglé par les catégories de la représentation et de la mimésis. Bien entendu, les deux vont habituellement de pair. Toutefois, faire la distinction est une manière pédagogique d'analyser la conception relativement conservatrice de Schaeffer à l'égard du théâtre. En fait, elle ne concerne que le théâtre occidental hégémonique et, en ce sens, ses analyses trouvent leur validité.

Quand Alexandre Gefen affirme : « Un constat s'impose d'évidence : quelle que soit l'orientation que l'on adopte, la représentation n'est pas la chose même »⁵⁸, nous pouvons, quant au théâtre, être d'accord avec lui. Les formes théâtrales qui récusent la *représentation* (employée ici comme synonyme de mimésis artistique), que ce soit par la suppression du

⁵⁸ Cf. Gérard Genette, Alexandre Gefen, *La mimésis*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 17.

personnage, de la fable classique, c'est-à-dire, par la suppression du « comme si » (qui est valable pour le costume, le décor, l'éclairage), récusent automatiquement le principe mimétique en ce qu'elles optent pour la « chose même ». La mimésis, comme opération de médiation entre le réel et le non-réel, ne serait pas mobilisée, seulement la compétence fictionnelle humaine acquise au long de l'évolution de l'espèce.

La théorie traditionnelle du théâtre, dans la lutte contre la diversité et la richesse des formes artistiques contemporaines, a commencé à montrer ses failles. L'ambition totalisante, qui veut intégrer toutes les expériences sous un unique parapluie conceptuel, doit endurer l'abolition ou la fragilisation des frontières, l'évaporation du respect soumis envers les classiques, la liberté créatrice qui ignore les convenances, les règles et les protocoles de la création esthétique. Genette résume théoriquement ce genre d'impasse :

« À côté, ou plutôt donc au-dessous des grands genres narratifs et dramatiques, c'est une poussière de petites formes, dont l'infériorité ou l'absence de statut poétique tient un peu à l'exiguïté réelle de leurs dimensions et supposée de leur objet, et beaucoup à l'exclusive séculaire jetée sur tout ce qui n'est pas "imitation d'hommes agissants". L'ode, l'épigramme, le sonnet, etc. n'imitent aucune action puisqu'en principe ils ne font qu'énoncer, comme un discours ou une prière, les idées ou les sentiments, réels ou fictifs, de leur auteur. Il n'y a donc que deux façons concevables de les promouvoir à la dignité poétique : la première maintient, en l'élargissant quelque peu, le dogme classique de la *mimésis* et s'efforce de montrer que ce type d'énoncés est encore à sa manière une 'imitation' ; la seconde consiste, plus radicalement, à rompre avec le dogme et à proclamer l'égale dignité poétique d'une expression non représentative. Ces deux gestes nous semblent aujourd'hui antithétiques et logiquement incompatibles. »⁵⁹

Si des formes aussi anciennes que l'ode, l'épigramme ou le sonnet sont capables de remettre en question la construction théorique qui se propose d'expliquer et d'ordonner les

⁵⁹ Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 32.

diverses manifestations artistiques, on n'aura pas de mal à imaginer le désordre actuel, où les règles de fabrication artistique, dans tous les domaines, sont systématiquement remises en cause. La seconde option évoquée par Genette, « rompre avec le dogme et proclamer l'égalité poétique d'une expression non représentative » semble être, de loin, la plus adéquate. L'expansion infinie de l'envergure sémantique d'un concept, la mimésis ou tout autre, augmente dangereusement le risque de le rendre inopérant, dans la mesure où il en vient à expliquer, ou tout au moins à essayer d'expliquer trop de choses, mais aucune d'elles avec la précision requise.

J'aimerais rappeler une expérience qui, étant donné son ADN métissé, son importance sociale et sa préoccupation esthétique, mériterait toute notre attention. Je veux parler de celle qui propose la rencontre entre le théâtre et la culture hip-hop. On trouve dans ce type de travail une figure hybride, l'acteur-MC (maître de cérémonie), dont le rôle ne se restreint pas à la simple somme des fonctions de l'acteur traditionnel et de celles du MC. L'acteur-MC suggère, même s'il est difficile de prévoir l'avenir de cette pratique artistique, l'apparition d'une nouvelle catégorie d'intervenant ou de *performer* (narrateur urbain, ménestrel des cités, rhapsode des banlieues...). Au Brésil, le *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, compagnie de théâtre de la ville de São Paulo, mène des recherches depuis déjà plusieurs années et monte ses créations à partir de cette réalité. Dans un document récent, le groupe considère que l'acteur-MC est un « terme employé [...] pour parler de l'acteur qui est né du mariage esthétique entre le théâtre épique et la culture hip hop »⁶⁰. Cet « acteur-narrateur » ou « acteur-MC », transitant entre « la vérité nue et crue du quotidien et l'œuvre d'art »⁶¹, crée un nouvel espace et de nouvelles règles de jeu qui ne correspondent pas au modèle classique du personnage. L'idée d'« autoreprésentation », centrale dans la culture hip hop, occupe une place importante dans les manifestations (pièces, interventions urbaines, fêtes, rencontres) de

⁶⁰ Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, *Teatro Hip hop 5 x 4 particularidades coletivas*, plaquette de présentation de la manifestation, São Paulo, Sesc, 2008.

⁶¹ Idem, *Urgência nas ruas*, p. 11.

ce nouveau genre de pratique scénique. Elle ne constitue pas seulement un principe éthique et politique du travail, elle a aussi sa traduction esthétique. Comment se comporte cet acteur ou cette actrice qui parle en son nom propre ? Quelle place revient à la fiction dans ce type d'expérience théâtrale ?

Il ne fait pour nous aucun doute que cette figure hybride, l'acteur/actrice-MC, quand il unit engagement politique et innovation formelle, tout en refusant presque automatiquement les principes mimétiques et fictionnels habituels, constitue un pas en avant, heureux, opportun et nécessaire, par rapport aux formulations épiques et dialectiques *classiques* sur le jeu d'acteur/actrice.

À côté de la pluralité des expériences, dont l'acteur-MC n'est qu'un exemple parmi d'autres, il est un autre aspect qui vient freiner toute velléité de taxonomie théâtrale. Les termes disponibles sur les étagères des chercheurs restent très imprécis face à la richesse des subversions. Schaeffer souligne l'importance de la « clarification notionnelle ». Mais la clarification qu'il propose est non seulement très vaste, allant largement au-delà de ce qui serait raisonnable dans notre recherche (il ne s'en tient pas aux questions artistiques), mais s'étend à l'ensemble du texte, construisant un réseau d'idées plutôt que des définitions strictes et bien localisées dans son ouvrage. Ces deux caractéristiques ont leur avantage. L'amplitude thématique évite l'ultra-spécialisation déjà évoquée, et la construction progressive des explications consolide peu à peu, organiquement et en s'appuyant sur des exemples, un sens pour les différents termes (fiction, mimésis, imitation, représentation, illusion).

Le phénomène de la fiction est une donnée anthropologique majeure et « le partage entre le fictif et le factuel est une conquête humaine, et ce au plan phylogénétique aussi bien qu'ontogénétique »⁶². Il ne faut pas confondre les nouvelles définitions liées à la fiction théâtrale, et artistique en général, avec un supposé, ou réel, « effondrement (de l'ordre)

⁶² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 16.

symbolique »⁶³, ni avec l'abolition de la distance imaginaire ou avec la suppression de la coupure sémiotique qui permet les opérations de symbolisation. La critique de la fiction ne signe pas l'acte de décès de l'*homo symbolicus* (forme et prégnance symboliques de Cassirer, mythe et religion d'Eliade, etc.). Notre question est d'abord liée à l'action rassurante, idéologique, d'apaisement des conflits, formellement conservatrice, faussement révélatrice, mystificatrice, idéalisante, dangereusement séduisante, que peut mener la fiction contemporaine. À quoi s'ajoute son inadaptation partielle à traduire et à répliquer le monde contemporain.

Ni même ce qui devrait être à la base de la discussion, comme les limites entre fiction et non-fiction, n'est consensuel. Gérard Genette ne parvient à identifier qu'une seule différence d'importance entre discours fictionnel et factuel, qui consisterait dans l'existence de « tournures subjectivisantes »⁶⁴ ou non. C'est-à-dire que le discours factuel, *normalement*, s'abstient de « toute incursion dans la subjectivité des personnages, pour ne rapporter que leurs faits et gestes, vus de l'extérieur sans aucun effort d'explication »⁶⁵.

D'où l'on conclut que l'identification du régime fictionnel se produit, selon une telle analyse, par « une incursion dans la subjectivité des personnages ». Or, une caractéristique importante d'une partie du théâtre contemporain, et même du théâtre moderne (y compris Brecht), est la remise en cause systématique des procédés théâtraux, dramaturgiques et scéniques, basés sur la subjectivité.⁶⁶ La ligne de partage entre *fictionnel* et *non-fictionnel* n'en est que plus nébuleuse. Autrement dit, les caractéristiques ayant permis de reconnaître si une expérience artistique théâtrale correspond à la définition générale de la fiction, ou si, au

⁶³ Daniel Bounoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 8.

⁶⁴ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 152.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Pour citer un seul cas paradigmatique : « Je ne parle jamais d'interprétation. Mon travail est formel. Je donne des indications formelles. 'Plus vite, plus lentement, plus fort, plus doucement, allez vers la gauche, arrivé là, tournez, regardez derrière vous, poids du corps en avant, sentez l'espace derrière la tête, il est plus puissant que celui qui s'étend devant vous – levez les yeux à 45°, à 30°' – autant d'indications formelles. En 35 ou 38 ans de travail, je n'ai pas une seule fois dit à un comédien ce qu'il devait penser en termes de texte, de sentiment, d'émotion. C'est le moyen pour moi d'explorer, de chercher, d'avoir d'autres idées.' Robert Wilson, dossier du spectacle *Quartett*, Paris, Odéon Théâtre de l'Europe, 2006, p. 45.

contraire, elle n'y correspond pas du tout, ne sont pas établies a priori. Elles ne sont pas intrinsèques aux œuvres, mais sont identifiables à partir du *rapport* entre l'œuvre, ou le processus, son contexte et son public. La légitimité des caractéristiques définissantes se situe au carrefour entre l'œuvre, son producteur, le public et le monde. D'où l'utilité non seulement des études sur la réception, mais aussi sur les différents modèles d'analyses proposés par ceux qui étudient « les théories de la réception » (puisque les études sur la réception elles-mêmes sont *reçues* selon des variables qui doivent elles aussi être analysées).

5. Crise de la représentation

Si la représentation n'est pas la *chose même*, mais *autre chose*, la crise de la représentation signifie que le débat tourne autour de la présence ou non de la *chose* et des formes de médiation existantes entre le présent et le non-présent. De la *représentation* à la *présentation* il existe autant de variations que l'on puisse en imaginer. Ces gradations tiennent aux modes et aux intensités d'opération de la médiation, et la mimésis est la principale opératrice de cette médiation, mais pas la seule.

Selon Alexandre Gefen, il y a trois types fondamentaux de mimésis: 1. Elle est un modèle intellectuel, ou un prototype du réel ; 2. Elle imite la subjectivité du créateur ; 3. Elle imite le langage. Deux autres types proposés par Gefen (la mimésis comme combinaison intertextuelle d'autres représentations, et comme imitation d'une norme) peuvent trouver leur place au sein des trois modèles cités.⁶⁷

Le premier type représente la pensée classique et aristotélicienne ; le second, au penchant romantique, est idéaliste et individualiste ; le troisième type, poststructuraliste

⁶⁷ Cf. Alexandre Gefen, *Mimésis*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 18-22.

(postmoderne, déconstructiviste), revendique l'impuissance de la représentation, puisque le langage, incapable de représenter le monde, ne parvient à représenter que lui-même.

Ce résumé, qui fait rentrer en force la complexité du phénomène en une courte série de définitions, a l'avantage d'organiser la problématique de la mimèsis, permettant ainsi de voir ce qui est, éventuellement en crise. Notre réponse est simple. Dans le théâtre contemporain, tout est en crise. Que ce soit dans la version classique, romantique ou postmoderne, comme imitation ou création du réel, la mimèsis est remise en question de toutes parts. En effet, indépendamment du sens et des synonymes que l'on donne au terme de mimèsis (imitation, représentation, simulation, modélisation, et même fiction), c'est sa fonction en tant qu'opératrice de médiations qui est remise en cause.

Une première crise, facilement identifiable, questionne la mimèsis passive, celle qui sert au réel. À sa place est apparue une mimèsis *active*, productrice de sens, voire de réalités. Donc, n'étant pas seulement reproductrice, la mimèsis de ce type serait créatrice de mondes. Nous avons déjà discuté ce point : pour qu'il y ait mimèsis il faut que la chose ne soit pas là ; toute présence de la chose, même s'il s'agit d'une chose *nouvelle*, signifie que la mimèsis n'est pas là. Soit on modifie radicalement le sens du mot mimèsis, soit on assume la faille logique du raisonnement. Si on modifie le sens, il devient autre chose, et le débat n'a plus lieu d'être. La seule façon d'éviter de tourner en rond c'est de délimiter le champ sémantique de la mimèsis. Les trois types de mimèsis indiqués ci-dessus s'attachent à le faire. Tous respectent l'idée selon laquelle la présentation de la chose elle-même, sans médiation, ne peut caractériser un processus mimétique.

Ça se complique quand on pense aux modalités de médiation, parce qu'une médiation n'a pas besoin d'être analogique, ni homologique, mais elle peut instituer, comme le suggère Ricœur, « la coupure qui ouvre l'espace de fiction »⁶⁸. Or, notre hypothèse est qu'un *dispositif*

⁶⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, p. 93.

donné (théâtral ou autre) peut assurer la fonction de médiation et ainsi créer l'espace de fiction, qui de son côté, n'obéit pas invariablement aux règles de la fiction canonique. Deux éléments seraient essentiels à l'acte fictionnel. Le premier d'entre eux, est l'engagement du producteur de la fiction (qui peut être humain ou non) dans un acte de communication d'un type particulier (non quotidien) ; le second est la participation du public (spectateur, participant) qui a conscience qu'il participe à un acte de communication d'un type particulier. La fiction serait donc directement liée à une fonction culturelle et sociale, dépendant étroitement du contexte historique (« Les anciens mythes grecs sont de la fiction pour nous alors qu'ils étaient de la non-fiction pour les Grecs de l'Antiquité »⁶⁹). C'est en ce sens qu'une part du théâtre contemporain, tout comme le *nouveau roman* avant lui, sont des dispositifs fictionnels.

Nous n'ignorons pas le fait que l'échec des stratégies antimimétiques ouvre l'espace à des jeux purement narcissiques ou formalistes. Mais admettre d'avance la faillite du mouvement critique antimimétique révèle un conservatisme incompatible avec l'évaluation objective des faits. Face à la crise du modèle mimético-fabulo-fictionnel l'impasse ne se restreint pas à une alternative : accepter les règles habituelles du jeu dramatique, ou aller vers les jeux de langage, l'amoncellement fragmentaire de références et le cynisme postmodernes. Il est d'autres options que la renonciation ou le silence beckettien. Récuser le modèle fictionnel et ses productions traditionnelles, tout en assumant le caractère positif de la crise de la représentation, n'est pas synonyme de régression au stade présymbolique.

Sous le prétexte de défendre notre compétence symbolique, résultat de l'évolution de l'espèce et de préserver notre précieux patrimoine culturel, peuvent se camoufler des démarches usées et élitistes (au sens plus injuste du terme, que même Antoine Vitez rejetterait). Les exemples évoqués dans le présent travail, parmi tant d'autres possibles

⁶⁹ Lorenzo Menoud, *Qu'est-ce que la fiction ?* Paris, Vrin, 2005, p. 17.

(Tadeusz Kantor à lui seul mériterait une thèse entière !), démentent le faux carrefour dans lequel se serait engagé le théâtre contemporain.

6. Fiction et crise du personnage. Aspects théoriques et études de cas

*Good leave, good Philip.*⁷⁰
James Gurney, Shakespeare

6.1. Explosion

Si le personnage est l'un des principaux supports de la fiction théâtrale ou, en d'autres termes, si la fable et le régime fictionnel qu'elle engendre reposent, dans une large mesure, sur la constitution de personnages dotés d'une certaine identité et stabilité, on peut logiquement supposer que les mouvements de négation ou d'affaiblissement du personnage produisent, par une espèce d'effet en cascade, la remise en cause du procédé fabulant (« raconter une histoire ») et donc de la fiction elle-même. Lorsqu'ils font entrer le personnage en crise, en récusant son existence ou en diluant ses contours, acteurs et actrices, dramaturges, metteurs en scènes et collectifs de théâtre réorganisent les paramètres traditionnels de l'expérience théâtrale par rapport au régime fictionnel. Cela ne revient pas à dire que la fiction dépend des personnages pour exister. Évidemment, il est possible que le régime fictionnel s'instaure sans la présence de personnages, même si leur présence est presque invariablement inductrice de fiction. Lorsqu'il évalue l'importance de la composante émotionnelle dans la sphère fictionnelle, Jean-Marie Schaeffer arrive à une conclusion similaire :

⁷⁰ William Shakespeare, "King John", in *The Oxford Shakespeare. The complete works*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 401.

« [...] il existe des fictions sans personnages : un paysage peint – par exemple un *locus amœnus* – est susceptible de provoquer une réaction affective aussi forte qu'un acte d'empathie avec un personnage de roman. Ceci n'a rien d'étrange étant donné que dans notre vie réelle le monde perceptif n'est jamais un monde neutre, mais est toujours fortement structuré par nos affects. »⁷¹

Quant à l'existence de la fiction conditionnée par la présence du personnage traditionnel, celle-ci est une déduction logique du plaidoyer de Schaeffer en défense de la « feintise partagée », caractéristique inhérente à toute construction de personnage, puisqu'elle se prétend *autre* chose que la chose même.⁷²

Nombreuses sont les expériences, dans les textes et sur scène, de désorganisation des règles du jeu théâtral directement liées aux personnages. De leur côté, ces reconfigurations dans le champ du personnage atteignent l'activité théâtrale dans son ensemble. Plutôt que délivrer une déclaration de faillite aux expériences théâtrales contemporaines, ces désorganisations sont le signe de la vitalité d'une partie du théâtre qui réinvestit constamment ses protocoles, ses contraintes, ses fonctions. Ce type de théâtre, en se remettant en question, revendique un échange à double-sens avec le monde dont il fait partie. Ce qui pourrait être interprété comme création d'un malaise superflu, hermétisme gratuit, solipsisme narcissique, avant-gardisme inopportun, s'inscrit dans une longue série de remises en causes critiques et créatives du théâtre lui-même et de notre temps.

Rodrigo Garcia, metteur en scène et auteur de théâtre espagnol (né à Buenos Aires), résumant sans ambages ses refus, ébauche un projet théâtral où, entre autres choses, le personnage dicté par la règle classique n'a plus sa place :

« Décrire un espace, créer des personnages, remplir le texte d'indications scéniques : à ne jamais faire. Ici, les noms qui précèdent chaque phrase sont ceux des comédiens

⁷¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 186.

⁷² Cf. *ibidem*, p. 286.

pour lesquels je suis en train de travailler, auxquels je pense lorsque j'écris le texte. Il ne s'agit donc pas de personnages mais de personnes. »⁷³

Notas de cocina, dont est tirée la citation ci-dessus, est un texte théâtral et une mise en scène (1994) qui marquent plusieurs ruptures avec le théâtre traditionnel. Le « texte-matériel »⁷⁴, où le dialogue n'est plus l'élément structurant de l'action, et la suppression du personnage traditionnel, ne sont que quelques-uns parmi les signes visibles d'une série de dynamitages de l'évangile théâtral. Méthodes, règles, hiérarchies et habitudes sont mis au rebut.

Dans l'écriture théâtrale, comme dans la mise en scène, on voit souvent des remises en cause du personnage classique et de divers attributs censés être naturels ou indispensables au théâtre. Dans ce nouveau cadre, « le personnage peut simplement disparaître, ne plus avoir de forme humaine, ou n'être que grossièrement caractérisé ». ⁷⁵ Toutes les libertés sont prises vis-à-vis du personnage, y compris celle de l'exploser.

Quand Heiner Goebbels, musicien et metteur en scène de théâtre allemand, se déclare intéressé à inventer un type de théâtre qui « ne s'appuie plus sur la hiérarchie traditionnelle des moyens »⁷⁶, une des conséquences possibles de cette démarche est la disparition du personnage, mais aussi de l'acteur-actrice (nous y viendrons bientôt). Dans d'autres cas, le modèle théâtral, pour ce qui touche au personnage, n'est pas explicitement mis en question, comme pour l'auteur dramatique belge, Jean-Marie Piemme :

« Il n'y a aucune crise du personnage, il y a un incessant processus d'exploration de ce qu'être un personnage veut dire, une incessante sollicitation pour que l'acteur déploie

⁷³ Rodrigo García, *Notes de cuisine*, trad. Christilla Vasserot, Besançon: Les solitaires intempestifs, 2008, p. 7.

⁷⁴ Cf. Sandrine Le Pors e Ariane Martinez, "Rodrigo García. *Notes de Cuisine*", in Jean-Pierre Ryngaert (org.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes-Sud, 2005, p. 155-160.

⁷⁵ Jean-Louis Besson, "Présentation", in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, revue Études théâtrales, Université Catholique de Louvain, n° 26, 2003, p. 7.

⁷⁶ Heiner Goebbels (interviewé par Hans-Thies Lehmann), *Das Szenische Auge*, Berlin, 1966, p. 76. Cette référence apparaît également dans le texte de Jean-Louis Besson, cité plus haut.

des registres de prises de parole pas ou peu pratiqués jusqu'alors ou dont on n'avait pas reconnu la fécondité. »⁷⁷

Même dans ces cas il y a reconnaissance de ce qu'« il est au théâtre des modes d'existence de la parole autres que celui qui consiste à l'incarner a priori dans un personnage ». ⁷⁸ Et Piemme conclut son raisonnement de façon un tant soit peu paradoxale : « Si personnage il y a, il est à concevoir comme un porte-voix, un corps qui émet, plus que comme double fantasmé de quelqu'un dont l'existence dans le réel pourrait être attestée. [...] Il sonne le glas d'un théâtre représentationnel ». ⁷⁹ En fin de compte, la synthèse de Piemme n'est pas si différente de l'affirmation de Rodrigo Garcia.

Analysant l'œuvre du dramaturge et metteur en scène français Didier-Georges Gabily, Bruno Tackels considère que « son théâtre n'est [...] pas un théâtre qui aurait liquidé l'histoire et sa panoplie, personnages, intrigues ou caractères, mais plutôt l'espace qui montre la décomposition active de ces figures historiques ». ⁸⁰ Ce que l'on voit chez Gabily, ce sont diverses catégories de *mise en crise* du personnage, sans désir de rupture radicale. Il s'agit plutôt de bâtir des formes de contrôle et de maintien à l'écart (comme chez Brecht) de ces figures qui répondent au nom de personnage ; cela signifie, selon la modalité choisie, en gommer les contours, en transformant le personnage, par exemple, en *rubrique*, et l'acteur en porte-parole d'un texte qui est plus romanesque que dramatique.

Le théâtre expérimental new-yorkais, dès les années 1960, a renversé le canon théâtral, y compris avec l'adoption d'une nouvelle approche du personnage. Les remises en question de cette période étaient radicales, attaquant l'idée même « d'œuvre d'art », et pas simplement l'un ou l'autre de ses aspects. D'où la question féconde de Peter Bürger, « En fait, *qu'est-ce*

⁷⁷ Jean-Marie Piemme, « Pour un théâtre littéral », In *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, p. 20.

⁷⁸ Ibidem, p. 21-23.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Bruno Tackels, « Didier-Georges Gabily : des personnages aux acteurs », in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, p. 47.

qui est entré en crise : la catégorie d'œuvre ou une certaine acception historique de cette catégorie ? ». ⁸¹ Indépendamment d'une réponse concluante, il ne reste aucun doute que ces avant-gardes ont mis à bas la conception de « l'œuvre d'art organique », alors en vigueur. Au théâtre, par exemple, les performances du Wooster Group, compagnie emblématique de l'avant-garde nord-américaine, toujours en activité, « reposent non pas sur l'identification au personnage mais sur les prestations physiques », où « aucun ne 'joue' vraiment un personnage ». ⁸² Et pour éviter la tautologie (*tout théâtre est physique*), il convient de préciser que ces « prestations physiques » étaient liées autant à la biomécanique de Meyerhold, qu'au *body art*, en passant par l'introduction de nouvelles technologies (projections et *présences virtuelles* en scène). Ainsi, le Wooster Group non seulement refusait le personnage codifié par le théâtre réaliste et psychologique (et également mimético-fabulant), mais il lançait aussi le débat sur l'obsolescence de l'art en tant qu'institution, sur la séparation entre l'art et la vie et sur le post-humain. Cependant, l'institutionnalisation du groupe a coûté cher et l'impact de ses créations sur les deux premières décennies de son existence aura bien mal à se répéter.

Dans un tel contexte, il apparaissait d'évidence que le jeu des acteurs et des actrices n'était plus compatible avec le vieux modèle de la *feintise*, de *l'incarnation d'un rôle* ou de *l'identification*. La même conclusion, malgré les changements successifs de la théorie et de la pratique des avant-gardes, est applicable sous toutes les latitudes, à des groupes et des créateurs belges comme tg Stan, Dito'Dito, Jan Fabre, Transquinguennal, Guy Cassiers ou Jan Lauwers, normalement non liés aux écoles de théâtre traditionnelles ⁸³, aux artistes de la scène japonaise contemporaine (Oriza Hirata), sans oublier la nouvelle génération de metteurs en scène de pays tels que l'Iran (Amir Reza Koohestani) ou Taïwan (Ruo-Yu Liu).

⁸¹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, p. 118.

⁸² Johan Callens, "Le Wooster Group : survivre à l'expérimentation", in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, p. 129-130.

⁸³ Cf. Antoine Pickels, "Entre les genres, des interprètes paradoxaux", in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, p. 69-76.

Du grand théâtre européen subventionné aux expériences théâtrales collectives latino-américaines, du nouveau théâtre asiatique à la scène *off off* new-yorkaise (ou simplement *off*, comme le New York City Players de Richard Maxwell), innombrables sont les démarches artistiques qui indiquent une certaine faillite ou insuffisance du modèle connu et habituel de fabrication théâtrale, basé sur l'existence de personnages ou sur un certain type (canonique) de personnage. De plus en plus revendiquées par la scène, ces *présences non-démonstratives*⁸⁴ vont de pair avec le refus de la fable, dramatique ou épique, et la remise en question du primat de la représentation. Cette situation a provoqué une explosion sans précédent de la créativité qui a atteint l'ensemble du phénomène théâtral.

7. La carte et le territoire. En guise de conclusion

*Liberté – ce mot que le rêve humain alimente :
que personne n'explique, et que tous comprennent !*⁸⁵

Cecília Meirelles

Le théâtre contemporain a instauré des possibilités critiques et créatives inédites qui interrogent non seulement les formes théâtrales antérieures, mais qui redéfinissent globalement le théâtre en tant qu'*institution*. Les formes issues de ces questionnements sont à la fois diversifiées et instables. Il serait hâtif d'en tirer des conclusions définitives, autant qu'il serait téméraire de réduire le mécontentement esthétique et politique des créateurs et des penseurs du théâtre contemporain à un simple effet de mode ou de soumission à l'esthétique de la marchandise ; même si le *marché de la protestation*, dont les exemples sont abondants, et l'industrie culturelle, du haut de leur cynique créativité, continuent de recycler des formules de cooptation et de digestion de la dissidence.

⁸⁴ Cf. Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 876.

⁸⁵ Cecília Meirelles, *Romanceiro da inconfidência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p. 81. [*Liberdade – essa palavra que o sonho humano alimenta: que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda!*].

Peter Bürger, analysant le principe de montage qu'emploie le cubisme, montre comment « on rompt un système de représentation qui s'appuyait sur la reproduction de la réalité, c'est-à-dire, sur le principe qui veut que le sujet artistique doive opérer la transposition de la réalité ». ⁸⁶ La comparaison est utile parce qu'elle explicite les deux remises en question auxquelles fait face le théâtre contemporain : questionner le *modus operandi* de la production d'œuvres, ou questionner les *fondements* de l'art théâtral. Une double capacité critique est en jeu. Et elle ne se résout pas par la force de l'inertie, par le mouvement autonome de la société, mais seulement par la confrontation des diverses visions du monde et de l'art.

Pour ne pas *essentialiser* le débat, il faut s'ancrer dans l'histoire. En critiquant « l'idée selon laquelle les formes culturelles sont indépendantes des lois externes » ⁸⁷, Arnold Hauser a défini un paradigme qui échappe au cadre de l'art de la renaissance auquel il fait référence. Hauser argumente que l'invention de la perspective n'est pas l'œuvre de la renaissance, car l'Antiquité classique connaissait le raccourci (*scorcio*). Toutefois, poursuit-il, elle « ignorait la représentation de l'espace basée sur une perspective uniforme et dirigée vers un point optique unique, et n'avait pas la capacité ou l'intérêt à représenter en continu les différents objets et les intervalles d'espace entre eux ». ⁸⁸

Partant de ce constat, Hauser oppose l'espace *compositum* – typique de la pré-renaissance, formé de parties inégales, ajouté, discontinu, fini – à l'espace *continuum* – caractéristique de la renaissance, uniforme, infini, systématique, homogène. Cette réflexion est stimulante quand on veut penser les arts actuels. Même si cela ne veut pas dire, évidemment, que l'on puisse revenir en arrière et retrouver le regard naïf antérieur à la renaissance, dans l'hypothèse hasardeuse que cela ait un quelconque intérêt. Mais l'on peut juxtaposer les deux modèles, qui nous donnent deux lectures du monde, et les appliquer au théâtre.

⁸⁶ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, p. 153-154.

⁸⁷ Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, p. 343.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 346.

Pour Hauser, l'Antiquité classique n'était pas *intéressée* par la représentation continue de l'espace ou n'en avait pas les moyens. Et, bien que l'hypothèse de l'impossibilité soit plausible, on ne saurait écarter le refus délibéré de certains canons de représentations au profit d'autres. Hauser dit que « la représentation de l'espace basée sur la perspective planimétrique, telle que nous l'offre l'art de la renaissance [...] est une audacieuse abstraction ». ⁸⁹ Donc, au contraire de ce que l'on peut imaginer, bien que mathématiquement exacte, elle est, en partie, anti-intuitive, et constitue une impossibilité sur le plan psycho-physiologique, car elle ne correspond pas à une perception humaine *naturelle*. D'où la perspective a-t-elle donc tiré sa légitimité, qui est parvenue jusqu'à nos jours, même si elle a été profondément ébranlée au XXe siècle ? Du rapport entre l'art et la période « profondément scientifique » à laquelle elle a été engendrée, nous dit Hauser.

À partir de ces deux modèles de représentation, *compositum* et *continuum*, on peut avancer l'idée qu'une partie du théâtre contemporain rejette le modèle hégémonique de la représentation (comme l'Antiquité a peut-être rejeté le modèle *continuum*) dans la mesure exacte où ce modèle tire sa légitimité d'une époque marquée par l'abondance et la dégradation des fictions. Le *continuum* contemporain s'identifierait au contrôle et à l'uniformisation, caractéristiques de la société de masse capitaliste et de ses stratégies représentatives. Le *compositum*, en revanche, ouvrirait la possibilité de la dissension et donc de la critique de la représentation, engagée dans la logique dominante. Le *systématique* et l'*homogène*, sous la fausse apparence de la diversité, cèderaient alors la place à l'*ajouté* et au *discontinu*.

Le lien entre ces deux manières de voir et de représenter le monde dans le domaine de la peinture, et les transitions actuelles entre deux manières de voir et de représenter le monde dans le cadre du théâtre, ne doit pas être compris mécaniquement. La comparaison fonctionne

⁸⁹ Ibidem, p. 347.

en partie comme métaphore. C'est comme si le *quattrocento* était à la peinture, ce que l'ère bourgeoise, apparue autour de la Révolution Française, est au théâtre. Ainsi, le pré-*quattrocento* serait à la peinture, ce que les formes scéniques pré-bourgeoises (médiévales et antérieures) étaient au théâtre. Suivant l'exemple et la méthode de Hauser, on peut affirmer qu'un nouveau regard et une nouvelle sensibilité sont en train de redéfinir les ambitions et les pratiques du théâtre. L'objet privilégié de l'analyse devient la compréhension de son sens exact et de sa portée.

Quand Schaeffer dit que l'opposition à l'exercice des capacités imaginatives augmente le risque d'un passage du « pour de faux » au « pour de vrai », en d'autres mots, qu'elle permet la confusion entre le faux et le réel, l'affirmation peut être correcte, mais, une fois de plus, elle s'applique mal au théâtre contemporain. Remettre en question le modèle mimético-fictionnel traditionnel n'est pas synonyme d'opposition à l'exercice des capacités imaginatives. Il est parfaitement possible d'exercer l'imagination sans avoir recours à la fiction canonique et aux techniques mimétiques. De plus, rechercher des alternatives artistiques au modèle mimético-fictionnel, en revendiquant le « réel », ne signifie pas proposer, encourager ou entraîner la confusion entre le « pour de faux » et le « pour de vrai », parce que le phénomène théâtral, et son dispositif, impliquent forcément une médiation symbolique.

L'irrévérence dans l'utilisation de la culture consacrée passe, par exemple, par la critique des paradigmes qui remontent à la *Poétique* d'Aristote. Le *bel animal* aristotélicien cède la place, ou est forcé à côtoyer des espèces hybrides, à mi-chemin entre l'organique et l'artificiel. Du *bel animal* à la *créature bionique*. De l'équilibré à l'instable. Du proportionnel à l'irrégulier. De l'harmonieux au désaxé. De la forme juste à la « libre variété des monstres »⁹⁰, expression forgée par Jean-Pierre Sarrazac pour les mutations du texte théâtral à

⁹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, p. 43.

la fin des déjà lointaines années 1970. Ainsi en est-il des transitions et des permanences du théâtre contemporain. Mais ces termes doivent être admis avec une certaine méfiance. De Montaigne nous vient la maxime qui dit que « [...] chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage »⁹¹. Comment savoir si les *aberrations* contemporaines, équivalentes de la « beauté convulsive »⁹² revendiquée par Breton, ne sont pas simplement les prototypes du standard de demain ?

En menant sa croisade en faveur de la fiction, Schaeffer avance, non sans ironie, des arguments critiques contre les formes et les contenus fictionnels canoniques, mais n'a aucun intérêt à les développer et à en tirer sérieusement les conséquences :

« [...] la pulsion mimétique est censée être à la fois dangereuse (elle nous aliène) et facile (elle obéit à des 'recettes'). Aussi le discours antimimétique est-il d'abord un discours de pédagogue : ce sont toujours Marinette et Delphine – les habitants de la Caverne induits en erreur par les ombres, les païens iconolâtres, les enfants qui vivent dans une immédiateté naïve non encore médiatisée par l'exercice de la raison, les opprimés incapables de découvrir par eux-mêmes les mécanismes de l'aliénation sociale que l'identification mimétique sert à reproduire et à renforcer, le 'grand public' manipulé par le 'cinéma hollywoodien', les 'sujets postmodernes' lobotomisés par les technologies numériques... - qu'il convient d'éclairer et d'amener (ou de ramener) à la raison. »⁹³

Visant ridiculiser ses critiques, Schaeffer finit par bâtir un bon diagnostic sur la fiction de nos jours. Comment ignorer les mécanismes puissants et sophistiqués d'aliénation mis en œuvre par l'industrie culturelle, le marketing et la publicité ? Comment ignorer les mystifications, universitaires ou non, qui vendent des relativismes et des apories en des périodes de désorientation politique et de consensus méticuleusement manufacturés ?

⁹¹ Michel de Montaigne, *Essais*, col. Os pensadores, São Paulo: Abril Cultura, 1972, p. 105.

⁹² Cf. André Breton, *Nadja*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 146.

⁹³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 25.

Quoi qu'il en soit, ces exemples et réflexions renforcent l'idée selon laquelle les pratiques théâtrales, qui se meuvent sur le sol brûlant de l'époque, réorganisent leurs frontières.

Un théâtre non-fictionnel, ou fictionnel autrement – peu enclin à l'imitation, au personnage, au dialogue, à la fable et à l'action dramatique – implique la négation de la (re)production habituelle de la réalité. Quand Schaeffer estime que les apparences (les *semblants*) peuvent « neutraliser nos instances de 'contrôle rationnel' », cela seul justifierait la méfiance à l'égard de l'imitation artistique. Ne faudrait-il pas alors, s'interroge-t-il, « contrecarrer son efficacité [de l'imitation] par des procédés de distanciation ironique, par une rupture de l'effet de réel, par une déconstruction des mécanismes d'aliénation qu'elle met en œuvre ? »⁹⁴ Schaeffer s'interroge ensuite sur un éventuel refus de l'imitation par la rupture avec « l'effet de réel ». Or, c'est une partie du théâtre contemporain qui a problématisé ou nié la fiction *en ayant recours* au réel. L'*overdose* fictionnelle quotidienne (du cinéma à l'écran du téléphone portable, en passant par la télévision ; de la politique à la religion, en passant par la publicité) exigerait un contrepoint sous forme de réalité, non pas d'une rupture avec l'*effet de réel* généré par la capacité (ou la compétence) fictionnelle. Cette nouvelle critique ne se rapproche en rien des démarches antimimétiques classiques (platoniciennes) ou récentes (critique des simulacres et du « monde numérique »).

Les expériences des trois dernières décennies remettent frontalement en cause autant les moyens et les contenus mimétiques que la fiction dans sa configuration classique, accessoires compris. Deux grands chercheurs du théâtre contemporain, malgré de très nombreux points d'accord, ont pris des positions un tant soit peu divergentes sur l'une de ces questions – la persistance, et sous quelle forme – du texte théâtral. Voici ce que nous dit Jean-Pierre Sarrazac, dans la postface de la nouvelle édition de *L'avenir du drame* :

⁹⁴ Ibidem, p. 23.

« J'avais conclu *L'avenir du drame* en affirmant que la rhapsodie était “ la forme la plus libre ” et non point “ l'absence de forme ”. Je maintiens; et j'ajoute: pas non plus une forme passe-partout ni la simple manipulation ni la simple manipulation “ post-moderne ” de vieilles formes dûment répertoriées. Pour le reste, nous savons bien que la tentation existe depuis quelques années de passer de ce que j'appelle dans ce livre “ un art du détour ” à un contournement plus radical et plus définitif de l'écriture “ dramatique ” et de la “ pièce de théâtre ”. La pratique du “ théâtre récit ” et l'idée vitézienne de “ faire théâtre de tout ” ont organisé, depuis le milieu des années soixante-dix, ce *plus grand détour* que certains voudraient sans *retour*. Or, s'il n'est pas question de contester la nécessité historique de cette liberté de “ faire théâtre de tout ” (déjà, dans les années vingt-trente, un tel processus s'est développé en Allemagne à l'initiative de Piscator), je pense qu'il serait dangereux et illusoire de croire qu'on en aurait fini, aujourd'hui, avec le devenir d'une écriture spécifique pour le théâtre et avec ce qui s'appelle une *pièce de théâtre*. »⁹⁵

En revanche, chez Denis Guénoun il y a l'appel (poétique, il est vrai) à l'abandon des pièces et à la fuite des dialogues.⁹⁶ Il n'y a pas de solution intermédiaire dans ce débat, ou plutôt, elle existe, mais ne constituerait pas exactement une solution. L'idéal serait de distinguer le diagnostic sur le théâtre contemporain – qui démontre que n'est pas si dangereuse ni tant illusoire que ne le croit Sarrazac l'aventure en dehors de la *pièce de théâtre* – de notre volonté, de notre désir de ce que nous voulons que soit le théâtre.

Même dans ses versions les plus résolument antimimétiques et antifictionnelles, le théâtre reste « carte », bien qu'il revendique le droit de s'exercer comme « territoire ». Est-ce possible ? Brecht a répété à plusieurs reprises, et nous nous joignons au chœur, qu'il vaut mieux partir de choses neuves et mauvaises que des bonnes choses de toujours. Le champ des possibles ne peut être exploré qu'avec une certaine audace. Le théâtre demeure carte. Et une partie du théâtre contemporain, une carte spéciale, qui sollicite la réalité immédiate du

⁹⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, p. 203.

⁹⁶ Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, p. 78-90.

territoire, mais ne dispense pas la description, le décryptage et la volonté de transformer ce territoire. De la même manière que le mot chien ne mord pas, ou que le mot eau ne désaltère pas, le théâtre n'est pas un territoire où l'on habite. C'est une carte où l'on peut lire le territoire, elle nous aide à ne pas nous perdre sur ce territoire. Et, étant quelque chose, il ne peut impunément être autre chose (la punition est cesser d'exister). Et même si la chose qu'il est, est mutante, si sa nature est la reconstruction incessante d'elle-même, il demeure cette chose, et pas une autre. Jusqu'à ce que les choses changent.

Chez Marx, dit Terry Eagleton, « la subjectivité des sens humains est une question entièrement objective, produit d'une complexe histoire matérielle ». On en déduit que « ce n'est que par le biais d'une transformation historique objective [...] que la subjectivité sensible pourra s'épanouir ».⁹⁷ L'exercice et la jouissance des formes théâtrales ici examinées dépendent directement du dépassement « du despotisme de la nécessité ».⁹⁸ En d'autres termes, il faut prendre en compte les conditions sociales objectives (matérielles) dans les démarches esthétiques, seule méthode d'investigation capable d'éviter que les désirs, les sensations ou les prophéties prennent la place de l'analyse. Ce serait une erreur que de supposer l'existence pleine de formes théâtrales révolutionnaires dans un milieu dominé par la forme-marchandise et par les rapports de production capitalistes. Il y a là une contradiction, une instabilité qui produit des heurts et des dissonances. Une des tâches des artistes et des chercheurs serait donc de rendre intolérables ces contradictions. Même si l'art ne connaît ni limites ni fonctions solubles dans des définitions simplistes.

⁹⁷ Terry Eagleton, *A ideologia da estética*, p. 150.

⁹⁸ Ibidem.

RESUMÉ DE LA THÈSE EN ANGLAIS

The main subject of this research is the investigation on the role of fiction in western contemporary theatre. In line with the social changes of our times, theatre has lost its clear definition.

At a time of radical questioning, the mutation or disappearance of fiction is central in the discussions around the definition of theatrical art. To understand an environment of disbelief in methods and results of representation, we research into a potential new place that theatrical fiction occupies (or can occupy). Through the theoretical debate and analysis of theatrical experiences of last the three decades, we identify a concern with the real, and formal innovations that are not incompatible with a critical theatrical project.

TITRE DE LA THÈSE EN ANGLAIS

The place of fiction

MOT-CLÉS EN ANGLAIS

Fiction in contemporary theatre, Character, Mimèsis, Post-dramatic, Performance

Fernando Kinas
19 mai 2010