



**Mariana Maia Simoni**

**O GOSTO DA LUTA**  
***Os Sertões* como estratégia de construção teatral**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da  
PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Heidrun Krieger Olinto

Rio de Janeiro  
março de 2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



**Mariana Maia Simoni**

**O GOSTO DA LUTA**  
**Os Sertões como estratégia de construção teatral**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira**  
Orientadora  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Ana Maria de Bulhões-Carvalho**  
Centro de Letras e Artes – UNIRIO

**Prof. Luciano Pires Maia**  
Centro de Letras e Artes – UNIRIO

**Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade**  
Coordenador Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

**Rio de Janeiro, 27 de março de 2006.**

Simoni, Mariana Maia

O gosto da luta : os sertões como estratégia de construção teatral / Mariana Maia Simoni ; orientadora: Heidrun Krieger Olinto. – Rio de Janeiro : PUC, Departamento de Letras, 2006.

144 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Teoria da literatura. 3. Teatro contemporâneo. 4. Experimentos performáticos. 5. Corrêa, José Celso Martinez. I. Olinto, Heidrun Krieger. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras III. Título.

CDD: 800

para meus pais, Liane e Romulo

o meu agradecimento para a Heidrun não cabe em nenhuma palavra que já conheço e tampouco consegue ser de papel – a Heidrun pressupõe emergência:

*C'était un huit couché: deux cercles égaux, d'un peu moins de dix centimètres de diamètre, tangents par le côté. Au centre du huit, on voyait une excroissance rougeâtre qui semblait être le pivot, rongé par la rouille, d'un ancien piton de fer. Les deux ronds, de part et d'autre, pouvaient avoir été creusés à la longue, dans la pierre, par un anneau tenu vertical contre la muraille, au moyen du piton, et ballant librement de droite et de gauche dans le remous de la marée basse.*

R-G.

## AGRADECIMENTOS

A Alexandre Bräutigam, por sua aliança. Por ter tornado os sons de *A luta* ainda mais irresistíveis. Por nossa música secreta – e por aquele dia.

A Massê Llordén e sua presença cintilante. Pela nossa irmandade.

A Luciano Maia pelas palavras preci(o)sas e pelo seu afeto absolutamente especial.

A Joana & Zé Quental, por dilatarem carinhosamente os meus intervalos.

A Cristina e nossas conversas de açúcar.

Aos de sempre: Gabi, Mauro & Robert – que estão no meu coração.

A Amanda, Ana Helena, Luiza, Aline e Elisa, por nossos encontros-respiros.

A Cecília Wellisch, um ainda mais azul do que o outro: por me trazer para a terra.

A Danusa Depes e seus doces conselhos concretos.

À Marianne Mauri et ses mots si proches de moi.

A Danilo Tomic pela sua sensibilidade e pelo seu carinho.

A todos os integrantes do Teatro Oficina pelas portas tão generosamente escancaradas.

A Ana Paula Kiffer, Antonio Mattoso, David Herman, Ericson Pires, Fred Araújo, Fred Coelho, Inês Mello, Jander Bergazolli, Lourival Prudêncio (Lolô), Luciana Gatass, Marco Brandsford, Maria Assunção, Maria Helena Werneck, Marília Rothier, Marli, Marta Metzler, Regina Britto, Sergio Barcellos, e todos os meus mais queridos da CAL, que – de formas especialíssimas – contribuíram para a realização desta dissertação.

A CAPES e à FAPERJ

A José Celso Martinez Corrêa por ter sido tão encantador em sua acolhida. Pela beleza do nosso encontro.

## Resumo

*O gosto da luta. 'Os sertões' como estratégia de construção teatral* propõe um olhar sobre *A luta* (2005-2006), última parte do espetáculo em movimento *Os sertões*, transcrição do livro de Euclides da Cunha realizada por José Celso Martinez Corrêa. A investigação situada no contexto de resistência do Teatro Oficina contra a especulação imobiliária no Bairro do Bixiga, em São Paulo, focaliza a encenação de *Os sertões* como metáfora estratégica de reivindicação da construção de um “teatro de estádio” – idealizado por Oswald de Andrade – contaminando o projeto de criação de uma “Universidade Popular Brazyleira Orgiástica”, embrionariamente materializada no “Projeto Bixigão”. Além da ótica sistêmica da encenação, a moldura teórica escolhida aborda *A luta* acentuando a materialidade e performatividade do espetáculo e seus efeitos de presença, propondo trânsitos disciplinares na construção de formas e sentidos alternativos que permitem lidar com experiências teatrais na contemporaneidade, freqüentemente rotuladas de pós-modernas. Além do diálogo com pressupostos teóricos desenvolvidos pela ciência da literatura empírica, a partir das contribuições de Siegfried Schmidt, que permitem abordar o espetáculo teatral como ação situada não apenas no sistema teatral e artístico atual, mas como ação complexa cujo efeito se expande na esfera social, serão exploradas também as premissas teóricas e experiências práticas do teórico da cultura Hans Ulrich Gumbrecht e do teórico e performer Johannes Birringer.

## Palavras-chave:

Teoria da Literatura; Teatro Contemporâneo; Experimentos Performáticos; José Celso Martinez Corrêa.



## **Abstract**

*The taste of 'A luta'. 'Os sertões' as a strategic theatrical construction* proposes an observation on *A luta* (2005-2006), the last part of the moving play by José Celso Martinez Corrêa, *Os sertões*, a trans-criation from the Euclides da Cunha's book. This study is placed in the context of resistance, in which Teatro Oficina is located against the real-estate speculation in the Bixiga area, in São Paulo, and it focus the play *Os sertões* as a strategic metaphor to build a "Teatro de Estádio" – idealized by Oswald de Andrade – motivating the project of a "Universidade Popular Brazyleira Orgiástica", whose "Projeto Bixigão" is an embryonic materialization. Beyond the systemic perspective over the theatrical performance, the chosen theoretical frame approaches *A luta* by emphasizing the materiality and performativity of the play and its presence effects, proposing disciplinary transits in the construction of alternative forms and senses which permit to deal with theatrical experiences, frequently labeled as post-moderns, nowadays. The contributions of Siegfried Schmidt permit to approach the theatrical performance as an action placed not only in the actual theatrical and artistic system, but as a complex action whose effect expand itself in the social sphere. In addition to this dialogue with theoretical formulations developed by Empirical Science of Literature, will be also explored the theoretical premises and practical experiences by the cultural theorist Hans Ulrich Gumbrecht and by the theorist and performer Johannes Birringer.

## **Key Words:**

Theory of Literature; Contemporary Theatre; Performing Experiments; José Celso Martinez Corrêa.

# SUMÁRIO

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| Apresentação                      | 11  |
| Capítulo 1: Pressupostos Teóricos | 17  |
| 1.1. Cenas da vida                | 20  |
| 1.2. Esta noite                   | 33  |
| 1.3. Jogos                        | 43  |
| Capítulo 2: Arte e Vida em Evento | 53  |
| 2.1. O moedor de chocolate        | 56  |
| 2.2. Outros atos                  | 63  |
| 2.3. O prato principal            | 73  |
| Capítulo 3: O Feitiço de Medéia   | 85  |
| 3.1. A história                   | 88  |
| 3.2. A melancia                   | 98  |
| 3.3. A luta                       | 113 |
| Aberturas                         | 121 |
| Outras Observações                | 126 |
| Referências Bibliográficas        | 133 |
| Índice de Imagens                 | 144 |

*Artelatina manifesta uma estratégia de passagem. Assim como há objetos de arte em exposição, para serem vistos e apreciados pela crítica e pelo público, há também idéias em exposição para serem lançadas e debatidas pelos pares e pelos ímpares. Um debate sobre Artelatina serve para definir uma estratégia de passagem. O melhor meio de comunicação entre quatro ruas que formam um quarteirão não é o das idas e voltas dadas pelos vários percursos em torno do quadrilátero, mas o uso do atalho proporcionado pelas passagens transversais. Decididamente a favor das transversais, contra as hierarquias. Artelatina é um atalho interno apinhado de lojas com vitrines.*

Silviano Santiago

## APRESENTAÇÃO



Sentido!

Quando escolhi escrever sobre *A luta*, sua visualidade era ainda tímida e ela não tinha incorporado todos os elementos que na estréia cativaram tantos espectadores. Foi num dos primeiros ensaios abertos, os atores sem figurino completo, os textos pendurados no ombro, Zé Celso que fazia observações. Algumas frases se interrompiam para serem repetidas de novo, de outra forma. O texto ainda tentando caber na boca de todos. Cerca de oito horas durou, e ao seu término algo mais que o cansaço tinha permanecido. Mas ainda era difícil precisar. Hoje sei que o que me impressionou n'*A luta* foi algo da ordem não de quem assiste, mas de quem faz. Eu queria fazer parte daquele processo que se devassava como processo, bem ali, diante de mim e de todos os espectadores. Um processo que se abria ao público, sem pudores, uma espécie de generosidade interessada. Zé Celso e seu terceiro olho que assistia à platéia, colhendo suas reações, para novos ajustamentos. Para mim não bastavam os momentos em que nos misturávamos aos atores, indiferenciados. Queria aumentar aquela duração. Não em termos de um esticamento do instante preciso de indistinção, mas a partir de uma modificação das condições de sua emergência, isto é, queria ter sido eu também convocando o público para experimentar exatamente aquela mesma sensação. O que eu queria, então, era mudar o antes.

Na verdade, agora, ordenando todas essas impressões na escrita, percebo mais nitidamente que o que guardei daquelas oito horas foi uma inquietação por não saber exatamente que atividade tinha sido aquela que pratiquei dentro do Oficina. Minha maneira de observar o espetáculo, ou melhor, o ensaio espetacular, em nada diferia da forma como assisto a determinadas aulas de interpretação. Era muito presente a consciência de estar aprendendo vários aspectos referentes à prática teatral. Talvez por isso a vontade quase incontrolável de entrar em cena. Eu queria concretizar.

A escolha d'*A luta* foi, então, no início, uma reação imediata: era preciso fazer alguma coisa daquela experiência, e a escrita me pareceu uma forma eficaz de estar por mais tempo perto dela. No entanto, o lugar a partir de que escrevo tampouco se define de forma mais clara que minhas molduras compostas de observar *A luta*. Simultânea à formação de atriz que persigo, situa-se minha inserção no âmbito dos estudos de literatura (isso explica aquela excessiva e auto-reflexiva consciência de estar aprendendo paralela à observação do ensaio) e, mais especificamente, meu contato com teorias que parecem facilitar a tangibilidade da

experiência teatral, não apenas no que se refere ao domínio discursivo, mas, sobretudo, à sua reverberação no próprio exercício do teatro.

Em verdade, reporto-me a tentativas de apreensão conceitual que, justamente por não se limitarem ao âmbito racional oferecem perspectivas interessantes de abordagem do fenômeno teatral. Por mais curiosa que se apresente a localização dessas formulações teóricas no interior de um campo disciplinar relativamente pobre do ponto de vista material, ou seja, a literatura, parece-me que pode ser construtivo para ambos os âmbitos o diálogo entre áreas limiaries.

O fato de o texto poder ser um dos elementos de uma encenação teatral tem justificado um determinado olhar para o teatro, impreterivelmente associado a procedimentos de racionalização conceitual. Em verdade, por mais que a atitude física exigida pela palavra impressa sobre a página branca esteja comprometida com seqüências lineares de frases, a literatura moderna já subverteu essas expectativas convencionais, propondo para a atividade de leitura uma fruição estética mobilizando não apenas a visão, mas igualmente a audição, o paladar, o tato e o olfato. Tendo a própria literatura já se libertado das amarras do olho, não mais se justifica a tentativa insistente por parte da teoria de, exclusivamente, *enxergar* o teatro: o texto, em teatro, não é visível.

Não se trata apenas do questionamento da hierarquização dos sentidos a partir da modernidade renascentista vinculada diretamente com a emergência do sujeito e de um modo conceitual de apropriação do mundo, fundado na visualidade e na observação de primeira ordem. A questão que se impõe hoje é a problematização da própria construção teórica em contextos inter- e transdisciplinares dissolvendo temporariamente fronteiras antes consideradas inabaláveis e interpenetrando campos de conhecimento afins. Em outras palavras: tanto o questionamento da dicotomia sujeito-objeto quanto a tentativa de formular possibilidades teóricas para a construção de novos objetos indissociáveis de seus sujeitos-observadores.

Escrevo, então, sobre *A luta* (2005), última parte do espetáculo *Os sertões*, realizado pelo Grupo Oficina Uzyna Uzona, desde 2002, no Teatro Oficina, em São Paulo, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Tento abordar não apenas questões relativas à encenação, mas situar tais questões no contexto da relação ambivalente mantida entre o espetáculo e sua ambiência histórica, social e política, que, ao mesmo tempo em que se traduz como indissociável de sua própria concretude cênica – à medida que a encenação é situada como metáfora

estratégica para defender o espaço urbano em que se insere o Oficina e a continuidade de seu projeto teatral subjacente – , em determinados momentos fica totalmente apartada. Nesse sentido, coloca-se a pergunta sobre as formas de articulação dessa autonomia transitória – capaz de conferir “insularidade” (Gumbrecht) a seu projeto estético – constantemente ameaçada por forças oriundas de contextos situados fora da esfera artística, impondo novas relações entre arte, mercado e indústria cultural. Em outras palavras: como se articulam as complexas relações que compõem o circuito comunicativo de que *A luta* faz parte?

No capítulo 1, explicito os *pressupostos teóricos* escolhidos na composição da moldura orientadora do olhar sobre a encenação, os quais se vinculam estreitamente com teorias construtivistas enfatizando a concepção do espetáculo teatral como evento comunicativo historicamente situado. A perspectiva sistêmica possibilita não apenas a ênfase sobre o papel dinâmico dos agentes desse circuito comunicativo, como também, o enfoque dos componentes de presença, que ganham relevo à medida que a dimensão perceptiva se coloca, juntamente com a de sentido, como constitutiva do espetáculo. As contribuições de Siegfried Schmidt inserem-se no âmbito da ciência da literatura empírica, no sentido da elaboração de uma teoria textual baseada em uma “teoria da ação comunicativa”, em diálogo com a teoria dos sistemas desenvolvida por Niklas Luhmann. A ênfase, portanto, recai no aspecto performático do evento teatral a partir do enfoque sobre a própria linguagem concebida em seu potencial ilocucionário, mediador na construção de modelos de realidade.

No capítulo 2, *Arte e vida em evento*, tento discutir a categoria da autonomia da arte a partir das contribuições do teórico da literatura alemão Peter Bürger, no sentido de circunscrevê-la como questão central para a diferenciação entre as diversas vanguardas históricas, revitalizadas a partir de relações complexas no contexto de emergência do conceito de pós-moderno nos EUA. A relevância dessa questão para o enfoque do teatro preconizado pelo Oficina justifica-se não apenas pela possibilidade de abordagem histórica de suas incursões no gênero da performance, no Brasil dos anos 60, em meio ao tropicalismo e à ditadura militar, mas, sobretudo, porque vincula suas transformações físicas ao longo de seus 47 anos de existência, traduzindo um conceito de teatro extremamente ligado à sua inserção urbana e social.



O capítulo 3, *O feitiço de Medéia*, concentra-se sobre a oscilação simultânea entre efeitos de sentido e presença em *A luta*, a partir das contribuições teóricas de Hans Ulrich Gumbrecht, abordando possibilidades sensoriais de experienciar esteticamente a encenação, bem como a relação afetiva e participativa estabelecida com os espectadores durante o espetáculo. Além disso, abordo a disputa entre o Oficina e o grupo Silvio Santos pelo espaço lateral ao teatro, e suas formas de articulação dentro e fora do espetáculo. Isso significa o enfoque de estratégias de resistência.

Escrever sobre *A luta* implicou, assim, assistir outras vezes ao espetáculo e aos ensaios, possibilitando percorrer diversos lugares de observação e de participação dentro do microcosmo do Teatro Oficina. Percorrer, portanto, ainda outras posições que, ao invés de me aproximarem ainda mais da encenação possibilitaram a construção de múltiplos outros espetáculos. A escrita dessas emergências, performance branca e bidimensional, deparou-se com dificuldades diante da complexidade e da simultaneidade de tantas observações. E isso talvez tenha sido precisamente o que motivou a sua continuidade.

Nesse sentido, a dupla inserção que orienta meu olhar sobre o fenômeno teatral foi estimulada por esse desafio: como dar conta da materialidade exuberante e simultânea de uma encenação como *A luta* utilizando apenas o recurso de letras escuras, arrumadas em palavras, por sua vez ordenadas em linhas organizadíssimas e de papel?

# **CAPÍTULO 1**

## **PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**



A indiferenciação primeira

*How does a word become a matter?  
How does it become a real live person?*

Joseph Beuys

O lugar paradoxal ocupado pelo teatro na teoria contemporânea configura-se na coexistência simultânea de sua onipresença e ausência. Ao mesmo tempo em que povoa o campo teórico atual como estratégia retórica em metáforas de espetáculo, imediatez e presença, pouquíssimos discursos se constituem a partir de uma perspectiva orientada em sua direção, seja de caráter teórico, estético ou político. O que ocorre é que essa relativa teatralização teórica, através de uma espécie de retórica da performance, legitima determinada estética teatral tipificada e, de certa forma, contribui para a construção de uma idéia sensocomunal de “morte do teatro” – em que também os que atuam no espaço teatral acabam contraditoriamente acreditando. A obsessão em rechaçar uma estética realista tradicional e a simultânea auto-afirmação em cena de sua própria materialidade contrastam com a perpetuação de um horizonte de expectativa social padronizado relativamente às práticas teatrais, no sentido da constituição de um espaço autônomo nitidamente delimitado para a representação teatral. Sob esse aspecto, se por um lado, no âmbito do senso comum, a modelização de realidades autonomamente constituídas em relação à esfera teatral, igualmente independente, atua estabilizando um horizonte de expectativa; por outro, este serve tão somente como pano de fundo contrariado pelo próprio exercício do teatro. Nesse sentido, a sobrevivência do sistema teatral está diretamente vinculada à proclamação de sua morte – cinicamente atestada pela emergência da performance como gênero híbrido encenando o esgotamento do teatro, o qual não cabendo mais nele mesmo, penetra as demais artes, as fronteiras violentamente esgarçadas. No campo teórico, se as analogias com o teatro fossem acompanhadas por uma explicitação e problematização de suas relações com a encenação de diferentes estéticas teatrais – representativa e não-representativa – provavelmente se entenderia em termos não essencialistas não apenas a presença visível enfatizada em cena, mas, principalmente, a própria concretude social do sistema teatral.

### **1.1. Cenas da vida**

A utilização da metáfora do teatro conquistou espaço em variadas formas de teorização sobretudo a partir da década de 70, especificamente na confluência entre psicologia e sociologia, tentando conceber a relação entre indivíduo e sociedade em termos interativos do ponto de vista da possibilidade de

transformação social e política. O teatro funcionava, então, como moldura para enfocar o caráter construtivo das experiências de realidade – e de suas internalizações como sistemas simbólicos – transformadas em comportamento socialmente adotado pelos indivíduos. A formação de uma disciplina como a psicologia social, no contexto europeu da década de 70, na ambiência de contestação de fundamentos positivistas e de reivindicação de uma função social concreta para as ciências humanas, contribuiu imensamente, do ponto de vista teórico, com os estudos de literatura, no âmbito da Estética da Recepção e do Efeito, legitimando a teoria literária como espaço para alianças interdisciplinares favorecendo pesquisas que se orientassem a partir do trânsito entre diversas áreas do conhecimento, em uma atmosfera de despertar epistemológico questionadora dos pressupostos ontológicos relativos à produção do conhecimento. Tais contribuições percebem-se não apenas no sentido de afirmar o caráter interativo em que se funda a experiência estética, no que se refere aos estudos sobre a contingência; mas também, no sentido de enfatizar o caráter socialmente construtivo daquilo que aceitamos como “realidade”.

Em seu livro *A construção social da realidade*, de 1966, Peter L. Berger e Thomas Luckmann partem do hiato entre a convicção filosófica da inexistência de uma realidade exterior à linguagem e a vivência empírica de uma realidade no nível da vida cotidiana, para entender os mecanismos de construção desses modelos de realidade aceitos como incontestáveis do ponto de vista pragmático. A partir dessa distinção entre o nível da reflexão teórica e o nível da experiência empírica, o qual se pauta pela existência de uma realidade experienciada como objetiva, os autores se propõem a uma análise do conhecimento que orienta o comportamento social dos indivíduos na construção de seus modelos de realidade. Nesta perspectiva de uma sociologia do conhecimento, a realidade cotidiana, sentida como objetiva e ordenada, na qual os fenômenos correspondem a padrões a priori, seria predominante em relação a outras esferas de realidade, como, por exemplo, a do sonho, a da memória – ou a da arte. Segundo os autores, a experiência estética, tal como a religiosa, seria “produtora endêmica de campos de significação” (Berger e Luckmann, 2003, p.43). E a transição entre a realidade cotidiana e a experiência estética é ilustrada por eles justamente através do exemplo do teatro, em que “a transição entre as realidades é marcada pelo levantamento e pela descida do pano. Quando o pano se levanta, o espectador é

‘transportado para um outro mundo’, com seus próprios significados e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana. Quando o pano desce, o espectador ‘retorna à realidade’, isto é, à realidade predominante da vida cotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora tênue e efêmera, por mais vivida que tenha sido a representação alguns poucos momentos antes”. (p.43). A sensação de uma certa autonomia da esfera artística que, de alguma forma, prescinde da esfera social – “uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana” – talvez se justifique do ponto de vista estético, no sentido da existência de representações realistas e não-realistas. No entanto, é importante ressaltar que essa autonomia não é sinônima de um alheamento da sociedade, mas sim, paralela e simultânea à própria autonomia do sistema social. E é sob esse aspecto que se impõe a idéia do gesto artístico como ação, isto é, com uma tal capacidade de afetar e de transformar a realidade na qual se inscreve que, por mais abstratas que sejam as formas com que se manifeste, sua relação com esta realidade é inegável, porque concreta. Nesse contexto, o potencial performativo do comportamento social evidencia-se em sua própria capacidade de construção de realidades, já que o mundo da vida cotidiana tem suas origens nas ações dos indivíduos em suas vivências comuns.

Em *A representação do eu na vida cotidiana*, publicado em 1975, Erving Goffman caracteriza como “representação” toda atividade desempenhada na presença de um ou mais observadores, exercendo sobre este(s) determinados efeitos. Tal atividade concretiza-se a partir do emprego intencional ou inconsciente de certo “equipamento expressivo”, o qual ele identifica como “fachada”. A fachada, por sua vez, é composta de partes: o cenário, espaço geograficamente fixo no qual se desempenharia a ação; e a fachada pessoal, reunindo elementos expressivos relativos ao próprio indivíduo (Goffman, 2001, p.29). O processo de institucionalização das fachadas funda-se em sua correspondência com certas expectativas estereotipadas abstratas que conferem um sentido fixo e quase imutável para o comportamento social performado em seu nome. A socialização das representações decorre, então, de uma espécie de ajuste às expectativas da própria sociedade. É a partir de então que se tornam “representações coletivas” e adquirem o estatuto de “fatos”. Tal tipificação alcança, assim, no nível do senso comum, um efeito de realidade, uma existência universal, alheia a contextualizações. Nesse sentido, o indivíduo tende a

incorporar fachadas já tipificadas a partir de um processo muito mais seletivo que criativo.

A analogia com a representação teatral coloca em evidência o privilégio sobre a ação, o qual se explicita de forma ainda mais evidente pela própria designação dos indivíduos como “atores sociais”. Ao enfatizar essa performance do comportamento individual, Goffman confere certo dinamismo e mobilidade ao estruturalismo de Durkheim, que então já se lia de forma extremamente determinista, subordinando o indivíduo à estrutura social. Para Goffman, as condições e lugares sociais são *performados* como modelos de conduta coerentes, não existindo a priori, ou seja, precisando ser construídos a cada nova interação: precisando ser materializados. Um modelo de realidade, “representado com facilidade ou falta de jeito, com consciência ou não, com malícia ou boa-fé, nem por isso deixa de ser algo que deva ser encenado ou retratado e que precise ser realizado” (p.74).

Essa “realização” baseia-se, segundo o autor, na inclusão pelo indivíduo, diante dos outros, de sinais que possam legitimar sua atividade como pertencente à determinada fachada. Tal como no teatro, ele tem de tornar sua ação significativa para os outros e, para tanto, precisa articulá-la de modo expressivo em um espaço de tempo equivalente à duração da situação interativa. O potencial expressivo do comportamento social aparece, então, estreitamente vinculado ao efeito provocado sobre a “platéia”. Diferentemente do teatro, em que esta terceira abertura seria já convencional, na relação entre os atores sociais, a platéia se constituiria pelos interlocutores da interação. E é nesse sentido que se coloca a questão da contingência. Goffman particulariza os profissionais de teatro como aqueles que, conscientes de seus gestos expressivos, seriam capazes de controlar as situações imprevistas que eventualmente pudessem insurgir sobre a cena e contrariar a imagem que pretendem expressar. É claro que neste momento o autor tem como horizonte de referência representações teatrais calcadas em estruturas fechadas, predeterminadas pelo texto, que expulsam de cena acontecimentos acidentais, vistos como degeneradores das intenções textuais, excluindo igualmente qualquer relação interativa com o público. Nessa estratégia retórica, o teatro é tipificado de forma a oferecer um contraste homogêneo com relação aos modelos de realidade construídos a partir da performance individual na sociedade. No entanto, ao enfatizar o aspecto performativo do comportamento social, Goffman acentua o



quanto teatro e vida social estão imbricados e o quanto é difícil desvencilhá-los em termos comparativos sem encontrar a questão dos critérios socialmente convencionados para a determinação e delimitação da esfera artística.

Segundo Goffman, “as imagens artísticas são mais exatas porque nos preparam para o fato de que uma só nota em falso pode quebrar a harmonia da representação inteira”, ou seja, seria muito mais fácil admitir o caráter construtivo de uma representação teatral do que o de uma fachada social (p.55). Esta ausência de uma realidade única, estável e imutável enfatiza a presença de modelos de realidade socialmente construídos e compartilhados, os quais se admitem no âmbito do senso-comum como sendo facetas de uma realidade universal. Na perspectiva teatral, esta moldura construtivista desacredita a possibilidade de transferência para o palco de uma realidade única e universal, dado, como já visto, o próprio caráter construtivo dessa realidade, pondo em evidência a convencionalidade não apenas do teatro, mas de tudo aquilo que socialmente se aceita como arte, e enfatizando estéticas de representação que valorizam relações em presença. Neste contexto, a utilização da metáfora teatral na tentativa de dar conta das representações do “eu” na vida cotidiana, operada por Goffman, apesar de basear-se sobre um modelo mimético de representação, evoca, através da noção de papéis representados pelo indivíduo em seus processos de socialização, uma imagem mais dinâmica da ação teatral, não apenas porque enfatiza a idéia de expressão (invalidando a noção de máscara como algo que oculta uma essência ou uma autenticidade, a favor da idéia de papel desempenhado dentro de uma situação social determinada e, portanto, sujeita a contingências), como, sobretudo, porque privilegia uma penetração da representação dramática na vida cotidiana, explicitando tanto o caráter convencional do espetáculo teatral quanto principalmente a especificidade da ação social que se constitui, dada a imediatez e concretude de seu efeito.

Na esfera do comportamento social, são exatamente aqueles gestos involuntários, inadvertidos e imprevistos, capazes de produzir uma impressão que contradiz a imagem que está sendo construída durante a interação. Essa discrepância, no entanto, em lugar de apontar para uma imagem mais verdadeira do que a “projeção oficial”, aponta para uma imagem outra, e para as possibilidades de criação e manipulação de imagens. Ou seja: para a fragilidade de uma

representação social, a qual pode ser estilhaçada por “minúsculos contratemplos” (p.58).

A idéia de contingência está, pois, intimamente vinculada ao aspecto intersubjetivo que fundamenta a construção social da realidade da vida cotidiana, já que exerce papel determinante na interação entre os indivíduos. Nessas situações face a face, em que os indivíduos têm de se comportar na presença uns dos outros, a apreensão do outro também se dá a partir de esquemas tipificadores redutores de complexidade que de certa forma determinam suas ações; no entanto, a existência de contingência fragiliza esses esquemas a partir da imprevisibilidade de uma interação efetivamente recíproca.

O estudo sobre a contingência nas interações diádicas, realizado por Edward Jones e Harold B. Gerard, em “Dyadic interaction: a conceptual framework” (1967), classifica quatro tipos de contingência a partir de seu nível de determinação social ou individual nas interações: a pseudocontingência, identificável nas situações em que os indivíduos mantêm seus planos de conduta inalterados, podendo inclusive prever as reações de seus interlocutores; a contingência assimétrica, em que um dos indivíduos, de certa forma, conduz a interação, agindo de forma determinante sobre as respostas de seu interlocutor; a contingência reativa, em que ocorre a total ausência de planos de conduta pelos indivíduos, os quais agem instintivamente, por reflexo, sendo suas respostas quase inteiramente contingentes; e, por fim, a contingência mútua, a qual representa o modelo de uma interação efetiva em que mutuamente as respostas vão sendo construídas, isto é, determinadas pelas falas anteriores dos interlocutores e, ao mesmo tempo, adaptadas a seus planos de conduta individuais, ou seja, completamente contingentes. A partir da utilização do exemplo da representação teatral para ilustrar a categoria da pseudocontingência, Jones e Gerard adotam como ferramenta comparativa uma referência de teatro caracterizada por um fechamento, em que não há lugar para uma contingência efetiva, por estarem os atores encarcerados por seus textos e marcas. Os outros exemplos apontados no mesmo contexto pelos autores, porém, situam-se exatamente no âmbito dos rituais e cerimônias sociais, tais como casamentos, batizados, julgamentos, etc. Seria interessante talvez contrastar essas idéias com concepções artaudianas que associam o teatro à categoria do ritual, em direção exatamente oposta, i.e, justamente para enfatizar o que nele há de vivo, presente e não cristalizado,

reintegrando teatro e vida justamente pela mesma dimensão ritual que parece servir a Jones e Gerard como base para a diferenciação estética do teatro.

O que se impõe, então, em Jones e Gerard como horizonte de referência teatral é a ênfase sobre o script, que subordina a materialidade da encenação a uma estrutura textual predeterminada, obscurecendo as contingências que irrompem no momento da cena, tanto na interação entre atores quanto com o público, colocando a encenação como obra em movimento. A situação paradoxal dessa ambiência teórica reside, assim, no fato de que ao se utilizar, em suas formulações conceituais, de uma estética teatral tradicional, a psicologia social, ao mesmo tempo aponta para uma perspectiva de teatro que, por vincular-se à ação, encontra-se muito mais em sintonia com práticas teatrais de sua própria época. Como lidar, então, com essa dissincronia sincrônica em que coexistem simultaneamente, nos anos 70, uma tal atmosfera teórica (que à primeira vista privilegia em seu discurso estéticas teatrais conservadoras) e a performance enquanto prática teatral que em última instância nega não apenas estéticas convencionais, mas o próprio teatro? É no contexto da pós-modernidade, então, que o encontro entre teoria e prática inscreve-se inevitavelmente em termos de ambivalência. Em seu ensaio “Postmodernism and Theatrical Performance”, o teórico alemão Johannes Birringer oferece perspectivas interessantes de abordar a questão:

The collapse of the old theatre did not take place, and I think it is misleading to speak of a ‘postmodern theatre’. Rather, the movement from the polymorphous theatricalization of everyday life in the 1960s to the nearly total mediatization and technological engineering of culture in the 1990s suggests not only the redundancy of theatre but also a considerable shift of the aesthetic. (Biringger, 1997, p.131).

Sob esse enfoque, a coexistência da performance e do persistente paradigma mimético de teatro inscreve-se no contexto da condição paradoxal da própria noção de pós-modernidade. Segundo Birringer, se considerados em analogia com projetos modernistas e vanguardistas de teatro procurando dissolver concepções estéticas ilusionistas, mesmo os projetos de Brecht e Artaud não seriam de

imediatos sintomáticos de um “momento pós-moderno no teatro”. Precisamente essa relação instável e circunstancial com a modernidade, que ora se coloca em termos de continuidade rumo a uma radicalização, ora situa-se como ruptura, delinea a emergência do conceito de pós-moderno como contextual daquela mudança na esfera estética que se caracteriza exatamente pelo gradativo embaçamento das fronteiras entre o espaço da arte e o da vida cotidiana. Nos anos 80, a “redundância” do teatro, identificada não apenas no campo da etnologia – no que se refere aos estudos da performance desenvolvidos por Victor Turner e Richard Schechner, por exemplo – mas também nos âmbitos dos estudos midiáticos, das teorias *queer* e feministas, expandiu o interesse nas construções híbridas e performáticas de “social behavior, desire, gender, race, the self and the body in nontheatrical contexts or in the hyperrealities of the media” (p.130).

No segundo volume de *O ato da leitura* (1976), Wolfgang Iser fundamenta a relação “assimétrica” entre texto e leitor a partir daquelas análises de tipos de contingência oferecidas por categorias da psicologia social. A ambivalência da contingência, que “se forma a partir da interação e ao mesmo tempo a impulsiona” (Iser, 1999, p.99) está diretamente ligada aos graus de indeterminação dos discursos. No uso comum da linguagem, a interação dialógica pressupõe “vazios da fala” que são essenciais à comunicação, mas ao mesmo tempo precisam ser reduzidos para viabilizá-la. Situando em termos paralelos à “ação comunicativa” – definida por John Langshaw Austin em sua Teoria dos Atos da Fala – e ao efeito produzido pelo texto sobre o leitor, Iser legitima o caráter performativo do discurso ficcional. Neste sentido, a ação comunicativa não seria possível se os pressupostos para a comunicação fossem pré-estabelecidos, porque a *ação* consiste exatamente na construção desses pressupostos.

No âmbito de uma teoria geral da linguagem, a visão pragmática emerge em oposição à compreensão objetivista do significado, calcada em aspectos independentes de contexto e elaborada a partir da existência de frases literais, declarativas e descritíveis em termos de condições de verdade. A visão pragmática, por seu lado, apóia sua concepção do significado no uso da linguagem que, por ser mutável, depende diretamente de contextos.

Quanto às tentativas teóricas de sistematização dos fenômenos pragmáticos, no âmbito da Filosofia Analítica dos anos 40 e 50, na Inglaterra, Austin questiona o estatuto autônomo da Linguística enquanto ciência, através da problematização da

supremacia do positivismo lógico nos estudos da linguagem. Partindo do pressuposto de que o objetivo da Filosofia Analítica se traduz como o estudo do funcionamento da linguagem – e não como a elaboração de modelos lógicos, ideais, concernentes a questões filosóficas – Austin concentra-se sobre a linguagem ordinária em detrimento de uma linguagem ideal.

Em *How to do things with words* (1962), ele distingue entre enunciações verbais constataivas e performativas. As primeiras se caracterizam pela *constatação* de fatos, a partir de critérios de correto/ errado, sendo absolutamente independentes de seus contextos pragmáticos; e as últimas identificam-se pela *produção* de fatos, sendo reguladas por critérios de êxito/fracasso. Diferentemente das primeiras, no entanto, estas não podem prescindir da situação em que são inseridas pragmaticamente, só ganhando sentido a partir de seu uso em determinado contexto. Segundo Austin, é nesse tipo de enunciação – em que se efetiva uma ação – que reside o paradigma dos atos da fala. Estes, por sua vez, são identificados como unidades comunicativas básicas da fala e caracterizados exatamente pela contextualização das frases que passam a fazer sentido quando situadas dentro de seu uso (Austin, 1975).

A abordagem performativa adotada por ele configura-se a partir não apenas do fato de contrariar a concepção do significado como referência que subordina a palavra ao conceito, mas, sobretudo, a partir da dissolução da polarização entre performativo e constataivo, bem como entre o sujeito e o seu objeto (a fala). A questão é colocada, então, nos seguintes termos: o que ocorre quando uma ação não é puramente descrita pela linguagem, mas sim efetivamente consumada por ela?

Tendo abandonado, assim, o enfoque dicotômico entre constataivo e performativo a partir do pressuposto de que o próprio constataivo possui uma dimensão performática – constatar configura-se como um ato que também pode ser bem ou mal sucedido – e vice-versa, Austin estende a concepção performativa para o âmbito de toda a linguagem; e partindo das conseqüências motivadas pela enunciação performativa, em termos de êxito ou fracasso do cumprimento da intenção do falante, Austin diferencia dentro desta própria enunciação três atos da fala: os atos locucionários, diretamente ligados à produção de sentido através do ato de proferir, de enunciar, uma determinada fala (ex: “vou fechar a porta”); atos ilocucionários, que se configuram mais como uma força, um potencial de efeitos,

materializado em atos como pedir ou mandar, por exemplo (“pode fechar a porta?”) – neste caso, o êxito depende da compreensão da intenção do receptor no contexto da enunciação – e atos perlocucionários, que se identificam pelo efeito do enunciado sobre o ouvinte, ou seja, justamente pelo êxito de um ato ilocucionário. Neste sentido, ocorre apenas quando a enunciação assegura o efeito intencionado no receptor, produzindo, assim, uma consequência (Austin, 1975).

A questão da intenção do falante coloca-se na proposta de Austin como uma condição que assegura o sucesso do ato da fala. O êxito dos atos locucionário e perlocucionário é garantido, então, quando estes são baseados em enunciações constatativas, porque em princípio a ação intencionada pelo ato da fala só pode ser produzida se pressupõe observações corretas. A ação verbal só se produz a partir da premissa da sinceridade do que se diz. Além disso, o êxito está vinculado ao cumprimento de certas condições, tais como o compartilhamento, entre falante e receptor, da convenção à qual se refere a enunciação proferida pelo primeiro ao segundo; e o uso desta enunciação deve ser adequado à situação, isto é, regido por “procedimentos aceitos”. O fracasso, por seu lado, ocorre tanto a partir de um recebimento incorreto de uma enunciação – ou seja, diferente do sentido intencionado – quanto a partir da indeterminação da própria enunciação devido a uma falta de contextos para a compreensão adequada. Austin considera, no entanto, a possibilidade de o receptor eliminar esta indeterminação, indagando sobre a intenção do falante (Austin, 1975).

No contexto da formação histórica da perspectiva performática orientadora do olhar teórico para a literatura, as décadas de 60 e 70 situam-se, pois, respectivamente, como momentos de afirmação e solidificação de uma tendência esboçada pelo pensamento filosófico europeu desde os anos 40, quando, então, passou-se a identificar certa convergência no sentido de uma pragmatização. O deslocamento dessa visão pragmática para o âmbito dos estudos literários em meados da década de 60, implicou, por seu lado, uma recontextualização da relação entre arte e realidade – não mais concebidas em termos ontológicos, mas como construções sociais específicas em cuja mediação a linguagem ocupa lugar fundamental – imbricada na mudança da própria vinculação entre Teoria da Literatura e Lingüística.

É exatamente aquela concepção do fracasso de uma ação verbal, elaborada por Austin, que Iser procura questionar, no contexto de sua Teoria do Efeito Estético,

ao estender a função performativa da linguagem para o âmbito da literatura. Tendo, já na década de 70, caído por terra as teorias da literatura calcadas em pressupostos de imanência, e sendo cada vez mais a intenção autoral relegada a segundo plano, Iser parte do pressuposto de que o processo receptivo diferenciando-se da intenção autoral – o que na comunicação cotidiana corresponderia a um fracasso – representa na comunicação literária, ao contrário, uma experiência estética bem sucedida evidenciando um diálogo criativo entre intenção autoral manifesta no texto e recepção construtiva por parte de potenciais leitores. Se se dissolvia a hierarquia entre as interpretações possíveis de um texto literário, através da legitimação do pressuposto da impossibilidade de qualquer uma delas alcançar a intenção autoral, a interação entre texto e leitor deve partir do pressuposto da existência constante de indeterminações, ou seja, de relações “assimétricas” (Iser, 1999). No tocante ao texto ficcional, a indeterminação não pode ser reduzida através de convenções dadas a priori. É necessário identificar o código – ou melhor, constituí-lo – segundo o qual se organizam os elementos do texto, e a partir do qual o texto passa a fazer sentido enquanto referência. A comunicação do leitor com o texto depende exatamente dessa *ação verbal* de constituição do código.

Segundo Austin, no entanto, o texto ficcional não produz uma ação verbal, configurando-se, por isso, como “vazio”. O autor define-o como “parasitário”, porque “dispõe dos dispositivos de uma enunciação performativa, mas os utiliza de maneira inadequada” (Iser, 1996, p.111). De acordo com a argumentação de Austin, o discurso ficcional não possui elementos necessários para garantir o êxito da ação. No entanto, é inegável que ele produza um efeito. Para Iser, esse efeito não pode ser concebido em termos de fracasso. O autor propõe um olhar para o texto ficcional que não parta de um pressuposto de carência. Não há déficit em relação aos atos da fala, já que o texto ficcional também possui convenções – no entanto, as organiza de modo diferente, despragmatizando-as. E é fundamentalmente no modo de organização que residem os efeitos produzidos por esse discurso.

As convenções regulam a redução de indeterminações e, como já visto, essa redução é tão indispensável para o êxito da ação verbal quanto a própria existência das indeterminações. Neste sentido, o êxito da enunciação performativa está diretamente ligado ao cumprimento das convenções. No entanto, ao se apropriar

de um exemplo fornecido pelo próprio Austin, Iser problematiza essa questão. No referido exemplo, Austin indaga sobre o caráter performativo de um ato da fala materializado em uma situação em que um santo batiza um pingüim. A dúvida sobre se o ato é ou não performativo reside na questão da validade: o fato de pingüins não serem criaturas passíveis de batismo ou o fato de que apenas os seres humanos podem ser batizados. O que se coloca, então, é a aceitabilidade da enunciação (p.114). Neste sentido, segundo Iser, antes de dependerem estritamente das convenções, os atos da fala vêm seu êxito condicionado de forma essencial à *validade* das convenções. E essa mudança de perspectiva operada por Iser é fundamental para a percepção da verticalidade da estrutura da convenção nos atos da fala, já que a validade pressupõe a escolha de *uma* convenção a ser aceita.

Invocamos uma convenção verticalmente organizada quando queremos agir; uma combinação horizontalmente organizada de convenções diferentes permite nos ver com precisão o que nos dirige quando agimos (p.115).

Na citação acima, Iser vincula a ação à organização vertical da convenção, ou seja, à sua organização seletiva. A seleção funciona, pois, como um fator de contingência, já que precisa ser reduzida para que uma única convenção permaneça. Diferentemente dos atos da fala, o discurso ficcional reorganiza *horizontalmente* as convenções, isto é, após selecionar diversas convenções pertencentes à práxis humana, reúne-as sob o eixo horizontal, em presença, combinando-as “inesperadamente”, e com isso, desestabilizando-as.

A vinculação da ação ao cumprimento primordial do critério da validade faz vir à tona ainda a problemática da possibilidade de determinação da intenção do falante, uma vez que a aceitabilidade de um enunciado está diretamente ligada à premissa da sinceridade e, por conseqüência, à distinção feita por Austin entre enunciações sérias e enunciações não-sérias – estas últimas excluídas do que ele chamaria de “circunstâncias comuns” da linguagem. Esta marginalização é vista por Jacques Derrida, no contexto da emergência do desconstrutivismo, na França da década de 70, como armadilha logocêntrica: o estabelecimento de uma



diferença responsável pelos significados implica a adoção de conceitos a priori. Em outras palavras, a distinção sério/não-sério vincula o cumprimento da ação à determinação da intenção do falante ao proferir o enunciado, e nesse sentido, baseia-se ainda em um sujeito anterior e exterior ao discurso. Muito embora Austin recuse-se explicitamente a uma explicação do significado em termos do estado mental do falante, propondo, ao invés disso, uma análise das convenções do discurso, ao excluir a possibilidade de repetição do mesmo enunciado em circunstâncias novas, o autor inglês contraditoriamente acaba minimizando o papel dos fatores contextuais na interpretação do significado. Derrida fundamenta sua crítica no argumento de que Austin considera a possibilidade de, a partir da análise, esgotar o contexto através de uma determinação exaustiva elaborando uma lista de fracassos que podem ameaçar o cumprimento do performativo e explicando-os equivocadamente em termos de algum componente do “contexto total” – por exemplo, “la présence consciente de l’intention du sujet parlant dans la totalité de son act locutoire”. (Derrida, 1972, p.383).

O êxito de uma elocução performativa atrela-se, então, para Derrida, à iterabilidade constitutiva da linguagem, ou seja, é justamente porque repete uma fórmula já convencionalizada que a elocução é capaz de consumir um ato no momento em que é proferida. Em sua comunicação apresentada no *Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, de 1971, em Montréal, o autor se concentra no funcionamento da comunicação escrita a partir da ausência específica e absoluta do destinatário. A idéia de repetição é, então, ilustrada através do exemplo da existência de uma linguagem conhecida apenas por dois indivíduos, únicos capazes de decodificá-la. Diante da morte de um deles, emerge a pergunta: o que o outro escreveu, aquela marca, ainda é uma escritura? A resposta afirmativa legitima-se exatamente pela possibilidade de repetição constitutiva de qualquer código com relação a um receptor em geral (Derrida, 1972, p.375). Sob esse enfoque, então, a linguagem não mais pode ser concebida como sistema fechado de regras:

Pour qu’un écrit soit un écrit, il faut qu’il continue à ‘agir’ et être lisible même si ce qu’on appelle l’auteur de l’écrit ne répond plus de ce qu’il a écrit, de ce qu’il semble avoir signé, qu’il soit provisoirement absent, qu’il soit mort ou qu’en général il n’ait pas soutenu

de son intention ou attention absolument actuelle e présente, de la plénitude de son vouloir-dire cela même qui semble s'être écrit 'en son nom'. (Derrida, 1972, p.376)

No que se refere ao fracasso, uma vez que se constitui como possibilidade estrutural inscrita no uso da linguagem, não deve, pois, segundo Derrida, ser marginalizado como acidente: “Qu'est-ce qu'une réussite quand la possibilité de l'échec continue de constituer sa structure?” (p.385). Sob esse aspecto, esta reconsideração do fracasso em termos estruturais permite um outro olhar para a questão da “citação”, tratada por Austin de parasitária. No exemplo fornecido por Iser, sobre a possibilidade de Austin considerar a ofensa de Ofélia por Hamlet um ato de fala parasitário (Iser, 1996, p.111), se considerada como repetição de fórmulas socialmente praticadas, esta ofensa conecta o leitor/espectador a situações fora do evento literário ou teatral. Nesse âmbito, afasta-se de uma concepção representativa de linguagem e de comunicação, uma vez que o mundo da literatura e o mundo do teatro não mais são vistos como reproduções ou cópias de um mundo real anterior, mas como possibilidades – assim como a “realidade” – de cristalização de fórmulas.

A convergência entre os projetos de Iser e Derrida ocorre, então, não apenas à medida que a Teoria do Efeito Estético, partindo da integração da literatura ao espaço do performativo legitimada pelo potencial ilocucionário do texto ficcional – que, apesar de não produzir efeitos equivalentes aos intencionados, motiva a relação do leitor com contextos extratextuais, extrapolando o texto impresso – relaciona-se estreitamente com a iterabilidade geral da linguagem prevista pelo desconstrutivismo, mas, sobretudo, a partir da dissolução da dicotomia entre ficção e realidade, não mais tratadas ontologicamente como seres autônomos.

## 1.2. Esta noite

A técnica do improviso costuma ser utilizada por muitos diretores de teatro no sentido de afugentar o vazio precedente ao início de um trabalho. Funciona como forma de evitar a demora. Um lançar-se imediato no espaço cênico, buscando dar carne e sangue a imagens mentais ou a figuras de papel. Como um preenchimento

selvagem da primeira página em branco. Tentativa primordial de concretude. Sua prática remonta da *commedia dell'arte*, em que a ausência de um enredo fechado era compensada pela estabilidade de personagens-tipo. Esta relativa segurança, que de certa forma garantia ao menos determinados limites ao enredo, revelava-se, no entanto, extremamente frágil, já que quando interagiam entre si as personagens se enveredavam por conflitos oferecendo diferentes possibilidades de desfecho. O movimento dessas histórias em aberto residia, então, no fato de – apesar de conhecerem bem seus respectivos papéis – os atores não saberem aonde seriam levados por fim. Precisamente esta conquistada ingenuidade motiva nos atores ações despreocupadas com coerência, lógica e unidade, tal como na vida.

E talvez justamente por isso o ator e diretor russo Constantin Stanislavski tenha substituído o trabalho de mesa pela improvisação como estudo preliminar da personagem realista. Objetivando não apenas a ruptura inicial do vazio, mas aquela ingenuidade advinda do próprio envolvimento do ator, Stanislavski aposta na improvisação como possibilidade de ação. A ausência de um texto fixo e mesmo de marcações permite aos atores agir sob influência recíproca, alcançando um envolvimento não apenas no âmbito emocional, mas, sobretudo, no contexto imediato da própria situação em que se encontram<sup>1</sup>. Nesse sentido, a importância da ação, para Stanislavski, vincula-se intimamente à conquista de um estado de envolvimento responsável pela emergência orgânica das palavras, de que o ator dispõe apenas virtualmente em seu contato prévio com o texto. É como se ele precisasse, na improvisação, adquirir a capacidade de *dizer* a partir da capacidade de *agir* dentro de determinada situação. Sob perspectiva stanislavskiana, isso significa, então, que o ator precisa descobrir ações que poderiam gerar as palavras que já estão impressas sobre a página. Daí a importância assumida, em Stanislavski, pelos verbos de ação na identificação dos objetivos e mini-objetivos da personagem tanto no momento de estudar o texto quanto na própria improvisação, que justamente por exigir que se estabeleçam previamente os objetivos e a situação específica em que se encontram as personagens, redimensiona a interação entre os atores, já que a ação motivada pela perseguição do objetivo por parte de um deles provoca no outro uma reação imediata. Em sua

---

<sup>1</sup> Esta observação bem como as que se seguem sobre improvisação segundo Stanislavski são uma contribuição do ator e diretor inglês David Herman, professor da Casa de Artes de Laranjeiras, que atualmente prepara um livro sobre o assunto. Em suas aulas de interpretação, propiciou o contato não apenas conceitual, mas, sobretudo, vivencial com a noção de agir em situação.

tese de doutorado *A estética do artifício: Stanislavski e a poética da sinceridade fingida*, Luciano Maia aborda a ação, a partir de uma perspectiva stanislavskiana, como possibilidade criativa do ator: “A ação, por sua natureza de ser subjacente ao texto, é criação do ator. É o ator que determina o significado da ação. É pela ação que o ator ratifica, total ou parcialmente, o sentido das falas da personagem; ou então lhe nega absolutamente o significado mais imediato”. (Maia, 2005, p.97).

A imprevisibilidade da improvisação depende, portanto, desse confronto de objetivos em uma situação concreta, ou seja, do conflito caracterizado pela dupla de forças “ação e contra-ação” (Stanislavski, 1990). Sob esse enfoque, a situação adquire, assim, um papel primordial. Sem criar no palco um contexto para as palavras ditas no texto, é impossível para o ator alcançar o pretendido “efeito de real”. Isso porque na vida a interação entre os indivíduos baseia-se precisamente na força performativa da linguagem, que se consoma em seu aspecto pragmático.

Em seu livro *Linguística e comunicação*, Roman Jakobson cita o exemplo de um antigo ator do Teatro de Moscou, a quem em sua audição, Stanislavski solicitou que pronunciasse a frase “Esta noite” (*Segodnja vecerom*) de quarenta formas diferentes, de modo a expressar quarenta “situações emocionais” distintas (Jakobson, 1995, p.125). Apesar de Jakobson pretender ilustrar tão somente o que denominou de “função emotiva” ou “expressiva” da linguagem, a partir da correspondência entre o significado interpretado pela audiência e a intencionalidade expressiva do ator, posteriormente revelada; esta anedota, à medida que enfatiza a materialidade do ato verbal pela entonação da voz, da cadeia melódica da composição e, eventualmente por gestos mímicos, como responsável pela capacidade de criação de campos semânticos pelo ator, remete-se diretamente ao potencial performativo da linguagem. A partir da criação de quarenta contextos distintos e da sua expressão com o corpo, o ator construiu nuances completamente diferentes.

O eclipse de teorias da literatura fundadas no texto comprometidas com uma concepção imanentista do fenômeno literário a favor de pressupostos que privilegiam o papel ativo do leitor, em que a literatura é enfocada a partir de uma rede comunicacional, de certa forma, testemunha também o abandono do modelo de comunicação proposto por Jakobson, segundo o qual a mensagem (i.e., o sentido) emana de um autor através do texto e chega ao leitor capaz de decodificá-lo corretamente. Em tal paradigma lingüístico, o significado concebia-se como

algo fechado e imune tanto ao confronto do leitor com o texto quanto às contingências da interação entre ambos (Olinto, 1993, p.10). Sob esse aspecto, é como se Jakobson desconsiderasse completamente as condições materiais da recepção daquelas quarenta frases pela audiência, ao conformar-se com a identidade entre a gravação posterior feita pelo ator e as possíveis interpretações fornecidas pela platéia.

A questão da materialidade, apenas apontada por Jakobson, ultrapassando os confins da palavra escrita e se inscrevendo no corpo vivo, se deslocada para o âmbito do teatro, como no exemplo de Stanislavki, encontra terreno fértil, já que a experiência teatral implica um envolvimento corpóreo muito maior do que a silenciosa e solitária prática de leitura. E a partir do início do século XX, assume no teatro dimensões ainda mais radicais.

Pelo corpo, manchas vermelhas. Aos poucos – pretas. Inflamação e inchamento de gânglios. A pele se levanta em bolhas. Secreções que escorrem desordenadas e mal cheirosas. Putrefação. Quando insurgem os primeiros sintomas, o prenúncio da morte encravado no diagnóstico, secreto e silencioso, anuncia que a partir de então terá início uma espera. Uma espera sem esperança, a espera do fim. O espetáculo da peste é um espetáculo do excesso, de apelo multissensorial, assistido, comprovado e experimentado pelo próprio doente. A materialidade da degradação de seu corpo é a confirmação diária de uma ruína. No entanto, o que há de paradoxal na peste é que o horror físico que acompanha a espera do cumprimento da fatalidade coexiste com uma certa tranqüilidade proporcionada pela certeza desse destino. E é em termos dessa calma inflamada que tem lugar a disposição “liberadora” e “gratuita” que Antonin Artaud associou ao teatro, em “Le théâtre et la peste” (1933): “Tout dans l’aspect physique de l’acteur comme dans celui du pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s’est rien passé”. (Artaud, 1964, p.35)

O paradoxo de uma reação simultânea à certeza da morte. Uma reação que nasce sabendo-se “inútil”, e, ainda assim, consegue ir ao encontro do inesperado. Essa força extrema, transformadora, segundo Artaud, aproxima a ação teatral da ação epidêmica no que se refere não apenas aos efeitos desestabilizadores provocados sobre determinada coletividade, mas, sobretudo, no sentido da vivência da arte, pelo próprio artista, como uma experiência-limite. A impressão da existência, tanto na peste quanto no teatro de “quelque chose à la fois de victorieux et de

vengeur” (p.39) talvez se justifique pela possibilidade de atingir uma espécie de infiltração de vida na morte e de morte na vida. O aspecto vingativo, por sua vez, talvez esteja ligado à ação mesma de reagir, e ao prazer de experimentar a própria vitória oriunda de um *apesar de* tão extremo. No contexto de uma tal desordem orgânica, emerge, então, uma espécie de transbordamento selvagem, um estado de indiferenciação.

Mas.

O excesso inscrito no fenômeno da peste, que se apresenta evocando a visualidade do sangue negro, o odor dos líquidos corpóreos e dos cadáveres empilhados, o som dos gritos de dor dos pestilentos, o gosto amargo de suas línguas primeiro brancas, depois também negras, e a consistência frágil das membranas que revestem as bolhas que insurgem sobre sua pele, contrasta com a escassez que corrói a fome. Não há este estado tão sensorialmente encarnado quando se depara com a fome. Um vazio se abrindo até o desaparecimento total. O paradoxo é que quanto mais fome se tem, mais o corpo torna-se escasso. Uma espécie de minguar testemunhado apenas pelo próprio faminto. Não há sintomas imediatamente identificáveis, a não ser o desaparecimento gradativo do corpo. Não se reconhece a fome.

No entanto, justapor fome e peste de maneira dicotômica seria extremamente contraditório com o pensamento de Artaud, o qual preconiza fundamentalmente uma diluição de categorias opostas a favor de uma reflexão sempre em movimento. Nesse sentido, fome e peste se aproximam à medida que se constituem ambas como experiências-limite do corpo e do espírito – então indissociáveis – e também, como possibilidade de transformação. Armas para o combate.

A urgência que Artaud imprime à fome no início do poema “La faim n’attend pas” (A fome não espera) – a partir do próprio título – ao mesmo tempo que evoca a simplicidade da resolução do problema, isto é, bastaria alimentar a todos os que têm fome o mais rápido possível, engendra uma inquietação, apontando para o questionamento sobre o porquê de um problema de solução tão simples se perpetuar. O ritmo das perguntas parece espetar e incitar a uma reação: “O que falta?” , “Onde está o problema?”

O poema vai se esvaziando. Da abundância à escassez. Das palavras longas e orgânicas do primeiro quadro às palavras curtas e duras do último – metálicas. (Artaud, 1980, p.11).

As matérias-primas se esvaem verticalmente.

Há uma depuração que no início é ascética e gradativamente vai ganhando violência – a carne em couro, os metais que se esgarçam.

Um branco penetrado de sangue: açúcar, vinho, algodão, couro.

No segundo quadro o que se estica presentificada (além dos fios de metal cortante, dos corpos crus de animais abatidos, dos cadarços dos sapatos e dos panos do alfaiate-cortador) é a própria violência que se arrasta para um terceiro espaço: o da concorrência. O comércio também é depurado e subdividido em seções especializadas.

A máquina e sua massificação atroz.

A dureza final dos metais frios evidencia a ausência do ouro que é ao mesmo tempo mais presente do que nunca: no dinheiro dos comerciantes, na concorrência e no lucro, e até na cor do trigo. Tudo parece ser destilado em moeda. O ouro se oculta camuflado no supérfluo e nas palavras que excedem seus espaços.

Entretanto, ferro e cobre são também os materiais de que eram feitas as armaduras dos cavaleiros em seus combates. Portanto, sua ductibilidade concentra simultaneamente o vazio e a resistência – daí sua força e violência latente.

Neste sentido, a impressão inicial de que a fome pode ser saciada através de um preenchimento de sua urgência entra em tensão com a última frase do texto que, da mesma forma infinitiva e absoluta das primeiras linhas, aponta para uma saída: acumular a fome. A urgência da fome não se remete a uma passividade quieta que aguarda alimento. A urgência da fome é uma espera estratégica, é uma espera à espreita, que concentra uma força de reação e de resistência. A espera da fome é uma espera escolhida.

Impõe-se uma escolha entre a intervenção e o *laissez-faire* do acaso. Só através do exercício dessa escolha, desse risco, consegue-se verdadeiramente resistir. Não no sentido de sanar o problema da fome, mas no sentido de se apropriar dele e construir algo que torne a vida possível simultaneamente à experiência do vazio.

Em certa instância, o que Artaud propõe é uma luta, a partir da mesma lógica do inimigo, que se utiliza da fome para enriquecer, acumular capital, lucrar. Artaud propõe um *se utilizar* da fome para a produção também de um supérfluo – a

estética, em seu aspecto simultaneamente gratuito e combativo: “Le théâtre, c’est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l’actualité”. (Artaud, 1964, p.34)

Diante da fome, ou se morre ou se sobrevive. Artaud recusa a sobrevivida. Seu projeto é o de obtenção de vida, da fome. E isso só se faz possível a partir de um lugar que a assume, que se depara realmente com ela, em nome da emergência de algo que até então não existia no mundo. Um lugar de risco, porque quem o ocupa se lança à criação de algo que não conhece e não prevê. O lugar da arte.

E que arte seria essa, combatente e corrosiva, que nasce de uma “sensation aiguë d’une mort omniprésente et qu’il s’agit, coûte que coûte, de faire vivre” (Grossman, 2004, p.18)?

A idéia de desfiguração está, então, intimamente ligada aos efeitos e afetos de uma arte da fome. Em *La défiguration* (2004), Evelyne Grossman delineia essa espécie de força desestabilizadora capaz de afetar a figura perturbando seus contornos tipificados. A figura estaria ligada a uma idéia de imobilidade e estratificação, e a desfiguração consistiria em um abalo desse seu poder de agregação, através da “mise en acte d’une oeuvre se soutenant de l’infini procès de sa destruction”. (p.18)

O que ocorre é um estilçamento de uma identidade una, fixa e imutável, a favor de uma constante construção e reconstrução de “identidades” instáveis, temporárias e contingentes. Nesse sentido, segundo a autora, o movimento destrutivo não seria necessariamente violento, sendo antes erótico e amoroso: a dissolução das figuras é acompanhada de uma reinvenção infinita: “La défiguration est tout à la fois dé-création et re-création permanente (‘sempiternelle’, aurait dit Artaud) des formes provisoires et fragiles de soi et de l’autre. Non pas donc, se conformer mais délier, déplacer, jouer, aimer”. (p.9).

Uma arte que se propõe a uma luta não apenas contra formas automatizadas e normalizantes, mas contra a própria automatização e normalização, é uma arte em que estética e política são absolutamente indissociáveis. O gesto artístico se constitui como ação política e à medida que se concretiza, materializa-se com ele também uma resistência. A ação estética é, pois, a possibilidade de combate. Porque o combate só se dá a partir de uma ação mútua (mais ou menos em termos dialógicos, no entanto, diálogos bélicos). Se a ação ocorre apenas de um lado,



configura-se tão somente um ataque. Porém, caso o outro lado reaja, então, efetivamente se cumpre o *combate*.

Sob este aspecto combativo, a fome e a peste enquanto experiências humanas limite constituem-se, em termos de uma tal imbricação entre vida e arte, concretizações de uma resistência que se atinge também no nível estético. Uma resistência do e no corpo. “Le corps de tous les jours a perdu sous la faim sa cohésion première”. (Artaud, 1974, p.117).

O fenômeno da fome é um fenômeno humano. A economia, agente da fome. A escassez de alimentos de um lado justifica-se pela superabundância do outro. A fome possibilita o lucro. A fome é um fenômeno humano?

Fazer da fome um tesouro é usar a única coisa que se possui. O único nada. Um não aceitação passivo do lugar da miséria. Usar a miséria. Uma espécie de ação da fome. *Apetite*.

A necessidade imperativa corrói o início de “Para dar um fim ao juízo de Deus” (Artaud, 1974, p.70-104).

Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut Il faut

A necessidade de um novo império que se ergue, um novo reino que fará o mundo curvar-se diante de sua superioridade e de sua força esmagadora. A necessidade de consumo, a necessidade de consumidores – a necessidade de soldados.

Parênteses penetram violentando o segundo verso, retardando-o. A avidez e a sofreguidão com que são engolidas as refeições contrastam com a suspensão de tempo que se impôs autoritariamente ao poema.

E depois de um tal refreamento, o texto começa a fluir, tão líquido quanto o esperma das crianças. Quanto a espera do esperma. Crianças-espera. O texto apontado para o futuro: Um país “à la tête du progrès” (p.71).

Um futuro em que soldados fabricados respondem à necessidade da guerra. É preciso haver guerra para que seja consumada a dominação. A supremacia de um mundo artificial, no lugar da natureza. No entanto, a lógica da guerra fria é binária demais para a complexidade de um exercício desvairado de poder. Também Stálin.

E então, em contraste com esse mundo de artifício, Artaud dá início ao “Tutuguri, o rito do sol negro” (p.75). O rito primitivo daquele mesmo solo americano (talvez

não exatamente o mesmo, já que as Américas são tantas e talvez o único fato que as faça uma única seja sua idade recente para uma história eurocêntrica que as exclui, uma história que começa deliberadamente antes delas e as atropela).

Nessa experiência ancestral em que ao mesmo tempo se confundem elementos sagrados e pagãos, os homens-índios travam relações *essenciais* com a terra, o sol, o fogo – e eles próprios. A cruz não mais símbolo do ocidente. Do cristianismo todo-poderoso. A cruz-sol.

O primitivismo essencial irrompe, assim, contrastando violentamente com a atmosfera sintética e industrial que expulsa a natureza. O fim do juízo de Deus começa a se fazer visível no texto. Um fim a partir de uma busca, ou melhor, reencontro, da “fecalidade” (p.80).

A cruz manchada de fezes.

A presença do homem é indissociável de suas fezes. Matéria orgânica. Anterior e posterior a ele. Ao mesmo tempo em que as produz, é constituído por elas. O processamento da vida. Comida processada. Um viver morto. Não há como se desvencilhar do corpo. Ou do espírito. O ato primitivo de defecar atrela-o simultaneamente à vida e à morte – à “terra dos ossos” (p.84). Corpo e espírito inseparáveis. E então o abismo entre existência e vida, entre alienação e o contato com a morte: o que faz a vida pulsar é a onipresença da morte. Um vazio em suspenso – mas lá. O medo da morte é um constructo ocidental que impede a vida. O risco da carne. O sacrifício do sangue em nome do corpo. Animal devorado e devorador, delicadamente comido. As fezes, tentações do homem. Insidioso. O cristianismo sem corpo, invisível, infinitamente fora. O homem sempre volta para o seu corpo. Seu limite. A língua, o ânus, a glândula. Um movimento espremido. Infimamente dentro.

A existência de uma ordem outra é intuída, mas não se é capaz de determiná-la, de figurá-la: as possibilidades são infinitas e impedem a imagem tipificada, coagulada para sempre. A ação é possível diante do infinito? Infinito indica a “*abertura* da consciência para a possibilidade desmesurada e incansável”. (p.85). Possibilidade eternamente possível, porque não se cansa da incerteza. O encontro com o infinito é uma experiência-limite que implica uma espécie de acolhimento. Através da ocupação do espaço da possibilidade, um espaço que nem ao menos se determina, o espaço do enfrentamento. Do acolhimento do desconhecido.

A presença corpórea da dor. Física. A presença dolorosa do corpo. Concreto.

E todo um movimento de opressão, sufocador, esmagador. Algo na iminência de estourar. Reivindica-se a ação mesmo no que seria apenas um reflexo orgânico. Uma ação escolhida de resistência. Uma explosão.

A consciência ligada à fome. E ao desejo sexual. A consciência ligada a uma espécie de pulsação. Pulsão. Apetite de viver, apetite de comida. Querer. Uma escolha. Uma ação escolhida. A fome sem apetite seria uma fome imputada, submetida e sujeitada, tão miserável quanto comer sem apetite. Ter fome sem apetite, como o fazia o jejuador de Kafka, é ser engolido alienadamente pelo poder. O encontro com o próprio limite é uma forma de resistência. Por isso talvez o jejuador *quisesse* tanto ultrapassar o limite de tempo estabelecido pelo empresário. O jejuador que jejua porque não tem *vontade* de comer é alguém que sucumbe à existência, que se entrega ao ser, continua simplesmente existindo. A *arte* de jejuar surge, porém, no momento em que ele *decide* se deparar com a morte, para – paradoxalmente – viver. A arte da fome emerge de um encontro. Um encontro que afeta. É isso o se utilizar da fome. Da fome-tesouro:

Le corps humain a besoin de manger,  
mais qui a jamais essayé autrement que sur le plan  
de la vie sexuelle les capacités incommensurables  
des appétits?  
(Artaud, 1974, p.108-9)

E nesse sentido inscreve-se a idéia de crueldade, em sintonia com um tal apetite de vida e ao mesmo tempo com uma certa obstinação e rigor. A força da necessidade impondo-se de forma simultaneamente afirmativa e destrutiva delineia uma atitude consciente. A vida surge por esforço – força que irrompe, cruel – em contraste com o repouso de uma existência, em contraste com o repouso de um jejuar sem apetite. O esforço necessário. O esforço do qual emergem a arte e a vida. Nesse contexto, a idéia de um acúmulo de fome seria uma espécie de disposição rigorosa para a criação. Apesar de. Seria uma aceitação não da condição de fome, mas da possibilidade da criação. Aceitar a possibilidade é sempre um esforço porque constitui um encontro com o inesperado:

La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un. (Artaud, 1964, p.158-159)

É ao mesmo tempo a aceitação de uma espera. Um entregar-se a uma espera – cegamente. E antes de tudo: um decidir-se à entrega. É nesse sentido que a fome concretiza-se como força: “S’il nous importe à tous de manger tout de suite, il nous importe encore plus de ne pas gaspiller dans l’unique souci de manger tout de suite notre simple force d’avoir faim”. (Artaud, 1980, p.12).

Trata-se, então, de conferir poder ao deserto. Ao deserto da fome. Um poder que não apenas permite a resistência, mas a criação. Uma espécie de intensidade capaz de reagir contra uma dominação esparsa, que de tão esparsa invisível.

### 1.3. Jogos

No âmbito de uma teoria geral da linguagem, a visão pragmática emerge em oposição à compreensão objetivista do significado, calcada em aspectos independentes de contexto e elaborada a partir da existência de frases literais, declarativas e descritíveis em termos de condições de verdade. A visão pragmática, por seu lado, apóia sua concepção do significado no uso da linguagem que, por ser mutável, depende diretamente de contextos. Esta perspectiva foi desenvolvida tanto no sentido de afirmação da possibilidade de enfoque da linguagem em uso quanto no sentido da elaboração efetiva de tentativas teóricas dispostas a focar o aspecto pragmático. No primeiro caso, insere-se certamente o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, que no parágrafo inicial de suas *Investigações Filosóficas* (1953) posiciona-se contra a concepção agostiniana de linguagem, baseada na existência de um significado essencial em cada palavra e assegurada pela garantia de uma certa estabilidade e inteligibilidade à linguagem, advinda do fato de as palavras simbolizarem algum tipo de essência (Wittgenstein, 1991, p.9-10). O autor opõe a esta função representativa atribuída à linguagem – as palavras nomeiam e as sentenças descrevem – o pressuposto de que o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem e de que os usos não se

vinculam a lugares de permanência; ao contrário, se condicionam ao particular e ao contingente. Segundo Wittgenstein, a linguagem é coordenada por regras, mas essas regras só se manifestam através do uso (p.33-34). Desta forma, não é necessário apenas conhecer o significado de cada palavra, isoladamente, em uma frase para compreender toda a frase; para que esta faça sentido, é preciso não apenas que se conheçam as funções que as palavras desempenham e de que forma se relacionam dentro da frase, mas sobretudo, que se conheçam informações acerca do contexto em que esta frase surgiu. E é neste âmbito que se configura sua noção de “jogos de linguagem”, baseada na variação do significado das palavras ou expressões lingüísticas não apenas conforme diferentes contextos, mas também conforme diferentes objetivos (p.12). Na interação entre falante e ouvinte, o significado depende, então – tal como em Stanislavski – da interpretação do objetivo de seu uso naquele contexto específico.

No que se refere à aprendizagem de determinada língua, faz-se mais nítida essa diferença entre as visões representativa e pragmática da linguagem. De acordo com a abordagem agostiniana, aprender uma língua seria conhecer os significados das palavras, ou seja, estabelecer associações mentais entre palavras e conceitos (significados essenciais). Já na concepção wittgensteiniana, aprender uma língua envolve, antes de mais nada, aprender a tomar parte em práticas humanas (p.11-12). Nesta concepção de linguagem fundada no uso, e a partir de sua inserção na práxis social, os significados não são estáticos e imutáveis – é o uso que determina múltiplos e diversos significados de acordo com os mais diferentes contextos. A crítica de Wittgenstein funda-se, então, na concepção pragmática, em que a linguagem se define como forma de interação entre os homens, existindo uma espécie de vocação intersubjetiva em sua dinâmica. Ao abandonar a noção de linguagem como representação da realidade, a abordagem pragmática do significado enfatiza a própria materialidade da linguagem, uma vez que passa a se fundar na prática humana. A linguagem não mais representa um objeto ausente, mas constrói objetos à medida que é posta em uso. Nesse âmbito, segundo Wittgenstein, o estudo da linguagem deve se dar no sentido de analisar como ela se manifesta para só então, a partir daí, deduzir regras, as quais não devem ser elaboradas a priori em função de determinados segmentos sociais em detrimento de outros (p.33).

No âmbito da lingüística, essa questão identifica-se, pois, com uma orientação comunicativa, que, de certa forma, já tinha sido minimamente apontada por Saussure e pelo próprio Jakobson a partir do anúncio – ainda que discreto – da dimensão social da linguagem, não muito explorada no contexto estruturalista. Na década de 70, porém, o teórico da literatura alemão Siegfried Schmidt retoma a discussão complexificando a relação entre linguagem e sociedade, esta última concebida como sistema interativo e comunicativo:

A língua funciona primariamente como um sistema de comunicação, e não como um sistema de signos. É importante, neste sistema de comunicação, a relação que se estabelece entre os fatores verbais e os não-verbais, cuja associação vem assegurar a referência ‘ontológica’ e a relevância social dos atos da fala (Schmidt, p.46).

A inclusão dos fatores não-verbais vincula-se intimamente com aqueles “modelos de realidade” preconizados por Berger e Luckmann, à medida que, enquanto “sistemas de atuação e comunicação”, esses modelos passam a se constituir como sistema referencial, em que se estabelece o valor social dos enunciados lingüísticos (p.45). Isso significa dizer não apenas que a “realidade” não é mais tomada como referência objetiva, como em Berger e Luckmann, mas também que a linguagem exerce função primordial na construção dos modelos de realidade socialmente legitimados; ou melhor, na própria legitimação desses modelos – a complexidade da explanação teórica de Schmidt reside exatamente no fato de que as estratégias lingüísticas simultaneamente se originam nos e controlam os relacionamentos interativos.

Para o autor, em seu ensaio “A teoria dos jogos de atuação comunicativa como fundamentação de uma teoria de texto”, a percepção e o conhecimento do homem vinculam-se a sua condição de falante de uma língua natural que, por sua vez, é a base de sua inserção na comunidade comunicativa, ou seja, no sistema social de interação verbal. A estreita relação com os pressupostos de Wittgenstein não se configura apenas de forma implícita nestas premissas, ou na concepção de aprendizagem de uma língua transcrita a seguir: “Quem aprende uma língua apossa-se não apenas das regras a serem aplicadas num sistema de signos (=

processo da constituição de sentido ao nível lingüístico), mas também das normas de interação social num complexo domínio de comunicação verbal e não-verbal”. (p.44). O aporte teórico do filósofo concretiza-se, sobretudo, em seu conceito de “jogo”, o qual é expandido por Schmidt na categoria fundamental do “jogo de atuação comunicativa”. Esta categoria constitui-se, em seu modelo, como “uma ‘história’ de comunicação delimitável ou um conjunto de atos comunicativos limitado quanto ao tempo e ao espaço” (p.46), e é precisamente ela responsável pelo caráter comunicacional da sociedade (p.47). Segundo Schmidt, “não é a frase que expressa uma proposição, mas é o locutor que, por meio de um enunciado, expressa uma proposição”. Isso significa a retomada da concepção wittgensteiniana que focaliza o uso dos enunciados como responsável pela variedade de funções que estes podem assumir. Para Schmidt, então, o jogo de atuação comunicativa se constitui por:

(a) sua global inserção sócio-cultural na sociedade de comunicação; (b) uma participação dos parceiros de comunicação (interlocutores), bem como da totalidade das condições e pressuposições que possam influenciá-los; (c) uma situação de comunicação envolvente; (d) os textos pronunciados, bem como os textos (e contextos) verbais associáveis. (p.46).

A importância que a inserção social assume nessa explanação relaciona-se diretamente com a percepção, à medida que a teoria dos “sistemas sociais simples”, desenvolvida por Niklas Luhmann, inscreve-se de forma paradigmática no modelo dos jogos de atuação comunicativa. Na teoria de Luhmann, o sistema global da sociedade é imprescindível para a complexificação das relações entre sistema e ambiência, porque os sistemas sociais simples, por sua existência efêmera e por não possuírem diferenciação interna, não são capazes de “fornecer uma maior diferenciação e especificação do mundo circundante, nem da constituição de um tempo objetivo histórico”. (p.48). Essa carência gera uma espécie de dependência estrutural do sistema global da sociedade. Nesse contexto, a percepção ocupa lugar fundamental, já que, juntamente com a seleção, se configura como condição de diferenciação do sistema de seu entorno. Como redução de complexidade, os sistemas se diferenciam, então, a partir da

“presença” dos parceiros de uma situação comunicativa, ou melhor, segundo a possibilidade de sua “perceptibilidade mútua”. (p.47).

Nessa moldura teórica, a fala inscreve-se como “atuação comunicativa verbal” e distingue-se da percepção tanto pela possibilidade de suscitar respostas quanto pelo fato de ser intencionalmente controlada, envolvendo uma maior seletividade e, portanto, necessidade de organização. Nos termos de Luhmann, a “concentração temática” cumpre exatamente essa função seletiva, limitando as possibilidades ofertadas nos processos perceptivos – que, em contraste, se configuram de forma muito mais complexa e simultânea – no sentido de controlar o sistema. (p.48).

Propondo-se a analisar os constituintes verbais dos jogos de atuação comunicativa, Schmidt denomina-os *speech acts*, apropriando-se da terminologia desenvolvida por Austin e Searle, no sentido de enfatizar a relevância sociocomunicativa destes componentes. No entanto, ao contrário dos lingüistas britânicos, sua concepção dos atos da fala funda-se muito mais na noção de texto, como processo comunicativo situado, do que na de frase. A principal crítica de Schmidt a Searle é a perda da função sociocomunicativa – ou seja, da força ilocucionária – advinda do fato de sua argumentação subordinar a frase ao respectivo significado, que, por sua vez, garantiria a realização de determinado ato de fala; ao invés de concebê-la como um texto, i.e. como “forma de expressão comunicativa inserida” (p.50). Nas palavras de Schmidt:

A realização de um ato de fala, então, pode ser definida como a realização do potencial de desempenho comunicativo de um texto (ou componente de texto), no quadro de um jogo de atuação comunicativa. (p.53)

Sob essa perspectiva, Schmidt redimensiona a teoria dos atos da fala, não apenas a partir de uma maior exploração da inserção social dos enunciados, mas, sobretudo, enfatizando a “transformação das disposições psíquicas” dos participantes de um jogo de atuação comunicativa, ou seja, conferindo maior relevância ao efeito perlocucionário – incluindo, inclusive a possibilidade de seu “efeito retroativo implícito sobre o próprio locutor”. (p.56). Neste âmbito, as



contribuições desse novo redirecionamento de uma teoria do texto para o desenvolvimento de uma ciência da literatura empírica inscrevem-se, então, de modo seminal.

No ensaio “Do texto ao sistema literário: um esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista”, Schmidt apresenta o projeto da ciência da literatura empírica a partir do traçado de seus “fundamentos epistemológicos, metateóricos, lingüísticos e teóricos literários subjacentes” e da estimativa de seu impacto para a teoria da literatura (Schmidt, 1989, p.53). O título reúne explicitamente conceitos-chave para a compreensão da proposta anunciada, que supõe a passagem de uma perspectiva hermenêutica, calcada na interpretação de textos concretos, para uma perspectiva que insere o fenômeno literário não apenas no próprio sistema literário como, sobretudo, dentro do sistema social. Esse deslocamento significa considerar o texto como apenas um dos elementos de uma rede complexa de interação.

Na substituição de uma perspectiva textual por uma perspectiva sistêmica, o autor define seu empreendimento teórico como “científico”, e, ao mesmo tempo, faz questão de deixar clara a sua total rejeição a todas as implicações positivistas que o termo “ciência” possa suscitar. Qual seria, então, este *apesar de* que o motiva, a despeito de toda a contaminação negativa que se vincula ao termo, isto é, qual seria a motivação para se escolher manter o termo, ainda assim? A resposta talvez resida na imbricação entre teoria e prática que se pode depreender da noção de “ciência” quando se dispõe a abandonar a concepção positivista, segundo a qual a tarefa científica seria elaborar teorias para serem aplicadas à prática a partir de uma suposta adequação das teorias à realidade, consistindo tal adequação, precisamente, em sua legitimação.

No final da década de 60, início da de 70, esses pressupostos positivistas começaram a ser questionados em favor da reivindicação de uma vinculação social mais concreta por parte das ciências humanas, que até então se legitimavam a partir da afirmação de sua diferença em relação às ciências naturais – únicas capazes de enunciar verdades incontestáveis. O livro *A estrutura das revoluções científicas* (1969), do físico teórico e historiador da ciência Thomas Kuhn, teve grande impacto sobre as ciências humanas na década de 70, porque muito mais do que uma revolução historiográfica no estudo das ciências naturais representou, de certa forma, um abalo epistemológico apontando para o caráter construtivo de modelos teóricos advindos das ciências naturais, e contrariando a concepção do

senso comum segundo a qual tais ciências seriam capazes de explicar “a realidade” através de teorias objetivamente comprováveis e indiscutíveis no sentido de serem absolutamente adequáveis a esta suposta realidade. A partir da noção de paradigma, Kuhn explicita a construção dos dados que se tomam como verdades objetivas e inquestionáveis através do estabelecimento de um consenso no interior de uma comunidade científica.

Paradigmas são definidos por ele como “realizações suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividade científica dissimilares”, e que “proporcionam modelos dos quais brotam as tradições coerentes e específicas da pesquisa científica” (Kuhn, 1969, p.30). Neste sentido, se constituem como os fundamentos teóricos a serem estudados para se tornar membro de uma comunidade científica. O fato de um paradigma ser uma alternativa teórica possível dentre outras existentes (ou ainda não), no entanto, é ofuscado por esta aceitação generalizada e, no nível do senso comum, o paradigma assume o estatuto de verdade. Tal homogeneidade escurece o fato de que teorias são tomadas como paradigmas em detrimento de outras não por serem mais adequadas à realidade, mas por serem mais persuasivas no sentido de satisfazerem determinados critérios e interesses elaborados por uma comunidade científica, ou seja: “porque são mais bem sucedidos que seus competidores na resolução de alguns problemas que o grupo de cientistas reconhece como graves” (p.44). Do ponto de vista historiográfico, isso significa dizer que o conhecimento científico não se desenvolve de forma contínua, linear e progressiva, mas sim, através de *revoluções*.

A noção de paradigma está, pois, extremamente ligada à atividade da chamada “ciência normal” – aquela baseada no estudo e articulação de paradigmas, isto é, aquela cuja tarefa se orienta assumindo como base inquestionável determinada teoria – já que o conceito de paradigma se diferencia, na ciência, do conceito de padrão justamente pelo fato de não suscitar reproduções, ou seja, a partir de um paradigma não se depreendem outros exemplos, mas se produzem articulações mais precisas. Neste sentido, a tarefa da ciência normal seria, então, a ampliação de conhecimento “daqueles fatos que o paradigma apresenta como particularmente relevantes, aumentando-se a correlação entre esses fatos e as predições do paradigma e articulando-se ainda mais o próprio paradigma”. (p.44).

O abalo sofrido na década de 70 pelo conceito de ciência, que passa a ser vinculado à existência de comunidades científicas, coloca, então, em evidência não mais as teorias, mas o próprio processo de elaboração dessas teorias construindo perspectivas de mundo, por agentes sociais concretos. E esse processo está sujeito à contextualização constante, à medida que uma teoria é vinculada a certos interesses de acordo com o contexto a partir do qual é enfocada. Neste sentido, a ênfase incide muito mais sobre os motivos pelos quais uma determinada teoria é privilegiada em detrimento de outra. A redefinição de ciência na qual Schmidt se baseia apóia-se em construções de realidade, e não em uma suposta relação com uma realidade primordial, fundada na separação entre o sujeito e seu objeto de investigação. Para Schmidt, o conhecimento científico é absolutamente indissociável e dependente do sujeito. É neste sentido que declara sua orientação epistemológica construtivista. O que Schmidt evoca, assim, ao assumir seu projeto como científico é a possibilidade de transitar do campo teórico para o campo da “realidade” cotidiana, à medida que a atividade científica se caracteriza como atividade teórica e as teorias, como “estratégias” construídas para solucionar problemas que se situam na esfera social. Fazer ciência corresponde, portanto, a uma “forma específica de ação social” (Schmidt, 1989, p.55). Ação social relaciona-se, então, com a idéia de empiria, a qual Schmidt insiste em desvincular de pressupostos positivistas e cientificistas no sentido tradicional. A “empiricidade” defendida por ele compromete-se antes com a práxis humana e sua justaposição ao termo “ciência” aponta muito mais para uma aliança em que a ciência, isto é, a elaboração de teorias, constitui-se como alternativa de ação relativamente a processos sociais concretos. O distanciamento do positivismo se estabelece à medida que o estatuto científico não mais se garante a partir de uma teoria extraída de uma prática primordial como única solução possível para explicá-la. Schmidt enfatiza o fato de que teorias são tão construídas quanto práticas (no sentido de Berger e Luckmann) e se se propõe a não rejeitar o termo “ciência” é por este possibilitar a aliança entre teoria e prática – não em termos de explicações discursivas de uma suposta realidade, mas a partir da idéia de teoria *como* prática. Schmidt enfatiza que está lidando com “modelos de realidade”: enquanto a filosofia se ocupa de um questionamento teórico da existência dessa realidade, a ciência da literatura empírica se concentra em como essa realidade é

construída. E é nesse sentido que se aproxima das teorias cognitivistas e sistêmicas.

O fundamento da teoria dos sistemas autopoieticos desenvolvida pelo biólogo chileno Humberto Maturana é a diferenciação do sistema em relação à ambiência. De uma massa amorfa indiferenciada, um sistema se individualiza. No entanto, o meio ambiente é específico para cada sistema. E as fronteiras entre o sistema e seu meio ambiente são igualmente particulares a cada *interação* específica entre sistema e ambiência. As fronteiras, então, ao mesmo tempo, unem e separam o sistema relativamente a seu entorno, conferindo-lhe autonomia. A estrutura dos sistemas não se depreende a partir dos elementos isolados de que é composto, isto é, a partir de uma unidade fundamental. Porque um sistema não é uma reunião de elementos que atendem a um critério único, como seria o caso talvez dos conjuntos. Sistemas abrigam elementos *em relação*, daí porque sua estrutura só pode ser determinada a partir do modo como se organiza, o que implica dizer, do modo como funciona. Tal funcionamento está diretamente ligado à produção contínua dessa própria organização. O sistema funciona no sentido de produzir determinado equilíbrio que garanta a constância de sua estrutura. Neste sentido, seu campo de interação – isto é, suas possibilidades de interação, seu “campo cognitivo” – também é fechado, já que todas essas possibilidades de interação são previstas estruturalmente. Os elementos de que o sistema se constitui não existem anteriormente a ele, ou seja, são produzidos pelo próprio sistema e suas relações internas entre os próprios elementos e suas interações externas com outros sistemas. Nestes termos, o sistema se caracteriza como “autopoietico, auto-referencial e autoprodutivo” (p.56-57).

O ser humano é um sistema vivo e a complexidade de seu sistema nervoso interno é o que o torna capaz de auto-observação, além da observação de outros sistemas e de seu mundo exterior. A interação do ser humano se dá, então, tanto com o exterior quanto com seus próprios estados internos. O que, nas palavras de Schmidt, se configuraria como “paradoxo de um campo cognitivo dentro do seu campo cognitivo”. (p.59). A partir da compreensão da realidade como “campo de descrições e representações”, ou seja, como campo cognitivo, impõe-se a presença de um observador, como ponto de referência, mas, segundo Schmidt, a lógica da descrição é igual à lógica operacional do sistema que opera a descrição. A forma específica de sua autopoiese é, então, o que determina o seu campo cognitivo.

Portanto, a cognição vincula-se fundamentalmente ao sujeito e não ao mundo exterior.

Em seu ensaio “A obra de arte e a auto-reprodução da arte”, Niklas Luhmann confere visualidade a esta perspectiva teórica. Segundo o autor, o sistema social é um sistema autopoietico que se diferencia funcionalmente gerando sistemas parciais, como o sistema artístico, por exemplo, que teria se diferenciado na modernidade a partir da autonomia conquistada pela arte na sociedade burguesa. Quais seriam, pois, os elementos de que se comporia o sistema artístico? Certamente, obras de arte individuais, pensadas isoladamente como objetos, não seriam a resposta. No entanto, se pensadas como unidades comunicativas, isto é, como eventos, então podem ser definidas como os elementos deste sistema, porque os elementos dos sistemas sociais parciais – e mesmo do sistema social global – só podem ser entendidos como comunicações. A obra de arte enquanto unidade comunicativa entende-se, então, como projeto para futuras comunicações sobre a obra de arte: formação do gosto a partir da garantia de reciprocidade, uniformidade e regulação de expectativas relativamente a estas comunicações (Luhmann, 1996, p.245).

## **CAPÍTULO 2**

### **ARTE E VIDA EM EVENTO**



As graças

*buvez du lait d'oiseaux  
lavez vos chocolats  
dada  
dada  
mangez du veau*

Tristan Tzara



## 2.1. O moedor de chocolate

A relação entre arte e vida estabelecida pelas vanguardas históricas européias, no contexto cultural e político anterior à I Guerra Mundial, bem como concomitante e posterior a ela, coloca-se de forma extremamente complexa quando vinculada à questão da autonomia da arte, sobretudo porque dentre as diversas manifestações vanguardistas, a problemática da função exercida pela arte dentro da sociedade assumia matizes um tanto quanto contrastantes e vínculos muito específicos com determinadas vertentes teóricas. Nesse sentido, as transformações ocorridas na própria esfera das ciências humanas ocupam lugar fundamental na discussão sobre as reivindicações estéticas e políticas levantadas por certas vanguardas artísticas convergentes com pressupostos teóricos não dicotômicos e não redutores de complexidade.

Em *Theory of the Avant-Garde* (1984), o teórico da literatura alemão Peter Bürger propõe pensar a autonomia enquanto estatuto alcançado historicamente pela arte a partir do desenvolvimento não sincrônico de categorias individuais, tais como arte sacra, arte da corte e arte burguesa – na qual a autonomia seria completamente consumada. Na tentativa de dar conta deste não sincronismo, esboça uma tipologia histórica que se reduz deliberadamente a três elementos: função, produção e recepção. Com relação à *arte sacra*, sua função se caracteriza como a de culto, estando totalmente integrada à instituição social “religião” e sendo produzida e recebida coletivamente. A *arte da corte*, por sua vez, exerce função de representação, enquanto legitimadora do poder da nobreza. A passagem da arte sacra para a da corte já apresenta um primeiro nível de emancipação da arte da práxis social; no entanto, apenas identificável a partir da produção, em que já começa a ocorrer uma consciência de singularidade da atividade do artista; a recepção, por seu lado, permanecendo coletiva. E, por fim, a *arte burguesa*, cuja função não encontra lugar dentro da esfera da práxis da vida – já que serve à autocompreensão da burguesia enquanto uma nova classe que se forma – e cujas produção e recepção também dela são excluídas, porque já se constituem como atos individuais (Bürger, 1984, p.47). Segundo Bürger, o não sincronismo do desenvolvimento dessas categorias pode ser demonstrado da seguinte forma: a produção individual da arte na sociedade burguesa origina-se do patronato que ocorria na corte enquanto a arte da corte ainda continuava integrada à práxis da vida tanto na recepção, ainda coletiva, quanto na função, à medida que enquanto

objeto de representação a arte tinha um uso específico, apesar de o conteúdo das obras ter mudado. É apenas com a arte burguesa que a autonomia atinge o nível da recepção, que passa a ocorrer por parte de indivíduos isolados. O romance seria, então, o gênero literário que melhor expressaria este novo modo de recepção: “The solitary absorption in the work is the adequate mode of appropriation of creations removed from the life praxis of the bourgeois, even though they still claim to interpret that praxis”. (p.48). Os três elementos inicialmente postulados para a compreensão do estatuto autônomo da arte burguesa, quando se aplicam à arte vanguardista acusam significativas diferenças. A função da arte de vanguarda, para Bürger, é extremamente difícil de ser identificada, já que nem mesmo a ausência de uma função social pode ser fixada, como no caso do esteticismo: “When art and praxis of life are one, when the praxis is aesthetic and art is practical, art’s purpose can no longer be discovered, because the existence of two distinct spheres (art and the praxis of life) that is constitutive of the concept of purpose or intended use has come to an end”. (p.51).

No âmbito da produção, as manifestações mais extremas da vanguarda apontam para uma radical negação da categoria da criação individual, ridicularizada em manifestações como a assinatura de Marcel Duchamp sobre um urinol, por exemplo. No tocante à recepção, ela é da mesma forma recusada enquanto experiência individual. As reações de um público provocado durante uma manifestação dadaísta como *Vous m’oubliez* (1920), por exemplo, traduz-se em respostas essencialmente coletivas por parte dos espectadores, variando de gritos a socos: realizada em 1920, em Paris, na Salle Gaveau, e organizada por Breton, Eluard, Soupault e Theodore Frankel, iniciava-se em um sótão, as luzes apagadas. Alguém gemia por trás de uma tampa aberta, outra pessoa xingava o público escondida atrás do armário. Todos caminhavam pelo palco vestindo um avental branco: Breton, “com dois revólveres amarrados nas têmporas”, mastigava fósforos; Eluard, de bailarina clássica; Ribemont-Dessaignes gritando sem parar: “il pleut sur la crâne”; Aragon, dentro de uma gaiola; e enquanto Soupault brincava de esconde-esconde com Tzara, Benjamin Péret e Serge Charchoun se estapeavam (Glusberg, 2003, p.19).

Segundo Bürger, no entanto, nas manifestações dadaístas, as reações do público continuavam configuradas como respostas – por mais ativas que fossem – às provocações precedentes e, como consequência, os papéis de produtor e receptor

permaneciam – ainda que fragilmente – demarcados. É em experimentos como as “receitas” de Tzara e Breton para fazer, respectivamente, poemas dadaístas e textos de escrita automática que o autor identifica uma efetiva indistinção entre ambos os papéis: o caráter de receita implica que qualquer um seja capaz de produzir. O produto, entretanto, não deve ser concebido como “arte”, mas como parte de uma “liberação da práxis da vida”. (Bürger, 1984, p.51):

POUR FAIRE UM POÈME DADAÏSTE  
 Prenez un journal  
 Prenez des ciseaux  
 Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur  
 /que vous comptez donner à votre poème.  
 Découpez l'article  
 Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment  
 /cet article et mettez le dans un sac.  
 Copiez consciencieusement.  
 Le poème vous ressemblera.  
 Et vous voilà 'un écrivain infiniment original et d'une  
 /sensibilité charmante, encore qu'incomprise du  
 /vulgaire'  
 (Tzara, 1952, p.75)

O contexto de emergência do dadaísmo, por volta de 1916, não acusava mais o entusiasmo com a tecnologia e a ingenuidade de uma crença na guerra como possibilidade revolucionária da primeira década do século XX. O conflito de trincheiras já durava dois anos e a crise política, social e cultural provocava uma radical refração aos valores vigentes, sobretudo, no âmbito da arte. Sob essa perspectiva, é justamente fazendo tabula rasa de todas as crenças que o movimento dadaísta reivindica a inserção da arte na vida, já que inscreve dentro da esfera artística o que não é considerado arte, exigindo que se revejam as categorias estéticas em vigor na sociedade. A recusa da lógica e do racionalismo, bem como de todos os valores da cultura burguesa do século XIX, é proclamada a favor da contradição, do paradoxo e do *non sense*. Uma arte que critica o manifesto escrevendo um manifesto. Uma arte?

Os *ready-mades* de Duchamp encarnavam a própria descaracterização da arte como categoria específica localizada na esfera social. Ao retirar um objeto de seu contexto original e inseri-lo em outro, socialmente reconhecido como artístico, a ênfase recai sobre o aspecto convencional do estético e o potencial de efeitos no receptor ao ser defrontado pela própria descontextualização. Nesse sentido, seu

quadro *Moedor de chocolate* (1914) – aparato que viu pela primeira vez em Blainville, sua cidade natal, e o qual considerou “um instrumento radical” – oferece uma possível imagem a ser justaposta às palavras de Tzara, no *Manifesto Dadaísta* (1918) – “L’artiste nouveau proteste : il ne peint plus/ reproduction symbolique et illusionniste/ mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs des organismeslocomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée” (Tzara, 1975, p.362) – justamente porque concretiza a futura extrapolação do quadro e de sua aura rumo à tridimensionalidade do objeto. Cotidiano. O movimento do moedor.

A relação com a máquina, inicialmente caracterizada por certo ufanismo e agora colocada de maneira muito mais irônica, acusava a intensa rejeição à carnificina da guerra e o esforço de dissociação do futurismo, que por sua vez também marcavam o movimento surrealista. A preocupação do surrealismo em se distinguir de uma escola literária, enfatizando que seu território se localizava antes na vida, vincula-se ao pleito dadaísta por um novo olhar sobre objetos e palavras capaz de destituí-los de sua utilidade. A fusão de ambos os movimentos ocorreu por meio da revista francesa *Littérature*, dirigida por intelectuais de alguma forma sintonizados com leituras psicanalíticas, calcadas na noção fundamental do inconsciente. A escrita automática emerge, assim, como possibilidade de expressão livre das amarras controladoras da razão, i.e., da intervenção direta da consciência. A indiferenciação do âmbito estético com relação ao inconsciente evidencia-se a partir do fato de o inconsciente não se caracterizar, para os surrealistas, apenas como uma dimensão psíquica a ser explorada pela arte, mas como a própria dimensão da arte (Argan, 1992, p.360). É importante frisar ainda que a necessidade de liberação intensificou-se de modo extremo após a guerra, isto é, em contexto absolutamente diverso daquele que precedeu o conflito mundial e no qual emergiu o futurismo primeiro, precursor tanto do dadaísmo quanto do próprio surrealismo.

A caracterização do movimento futurista como paradigma inicial de contestação, em que a guerra aparece como possibilidade revolucionária e como ode às transformações tecnológicas, sugerido por Renato Poggioli em *Theory of the Avant-Garde* (1954) e retomado por Marjorie Perloff no título de seu livro *O momento futurista* (1993), oferece uma perspectiva interessante de enfoque das vanguardas situadas dentro de reivindicações comuns:

É esse esforço da obra de arte para assimilar o que não é arte e reagir a isso que caracteriza o momento futurista. Ele representa uma breve fase em que a vanguarda se define pela sua relação com o público de massa. Como tal, o seu extraordinário interesse para nós reside em ser o momento climático de ruptura, o momento em que a integridade do medium, do gênero, de categorias tais como ‘prosa’ e ‘verso’ e, o mais importante, ‘arte’ e ‘vida’ foram questionadas. (Perloff, 1993, p.82-83)

O futurismo como uma fase. Um período em que se entrelaçam “vanguarda estética, política radical e cultura popular” (p.20). Sob esse enfoque, a afirmação contundente, nesta mesma época, feita por Blaise Cendrars – o qual tampouco se situa como futurista – de que “a literatura faz parte da vida”, segundo Perloff, significa que:

1. a forma não deve chamar atenção sobre si mesma;
2. a obra de arte ‘alta’ deve incorporar os elementos da cultura ‘baixa’ – o cabeçalho de jornal, a canção popular, o cartaz de publicidade – e chegar a um acordo com eles; e 3. a produção de arte poderia tornar-se um empreendimento coletivo, planejado para o que fosse parecido com uma recente audiência coletiva. (p.82).

No entanto, essa mesma ambiência cultural e política em que se tensionam paradoxalmente uma visão nacionalista e outra internacionalista tão características do *avant-guerre*, em 1918, parece dissolver-se direcionando o futurismo para rumos que o dadaísmo e o surrealismo explicitamente rejeitam. Em verdade, então, aquele momento futurista emergente como primeira manifestação cultural dialogando com o advento tecnológico e contestando o status quo reunindo todas as vertentes vanguardistas, é contraditoriamente abandonado pelo próprio movimento que se autoproclama futurista; e exacerbadamente perpetuado pelo dadaísmo e pelo surrealismo.

Nesse contexto, a questão da autonomia da arte ocupa lugar central no sentido de diferenciação entre o dadaísmo-surrealismo e o futurismo posterior à guerra.

Muito embora em sua fase inicial o movimento futurista se aproxime dos demais no que se refere à atitude performática e às estruturas improvisatórias, bem como ao uso expressivo de manifestos – os quais se escreviam em tom agressivo e polêmico, com abundante utilização de onomatopéias e numerosos jogos de palavras – as diferenças ultrapassam esse âmbito dos procedimentos e tornam-se cada vez mais evidentes conforme a guerra vai chegando ao fim. A identificação de Marinetti com o fascismo e a postura um tanto quanto reacionária advinda da exacerbação de sua reivindicação radicalmente destrutiva, e de seu elogio às armas, contraditoriamente retomavam valores culturais e sociais que o futurismo se propunha a destruir, isto é, a postura elitista e distanciada da arte burguesa encastelada em sua torre de marfim. Perloff sintetiza essa questão com a citação das palavras de Charles Russell, no ensaio “La réception critique de l’avant-garde” (1984):

ao conferir primazia à linguagem e ao ignorar a nova necessidade de uma recepção coletiva simultânea, os poetas e pintores futuristas, fossem russos ou italianos, meramente perpetuaram o fosso entre idéias e práxis, e portanto privaram o proletariado de um instrumento para a verdadeira revolução. Como tal, o *ethos* futurista não foi mais do que uma expressão pungente da alienação do artista moderno da sociedade burguesa (p.75).

Nessa perspectiva, para o futurismo, a separação entre arte e vida era exatamente a condição para sua manifestação artística, diametralmente distinta dos dadaístas e surrealistas que exigiam justamente a integração entre ambas as esferas. A contradição desse último projeto, para Peter Bürger, reside no fato de que uma arte separada da práxis da vida, sendo completamente absorvida por ela, perde a capacidade de criticá-la pela distância. Nesse sentido, identifica-se a filiação de Bürger a pressupostos teóricos em sintonia com os postulados da Escola de Frankfurt, à medida que aponta a cultura de massa como exemplo do cumprimento (falso) dessa total absorção da arte pela sociedade, posicionando-se, em última instância, contrariamente tanto em relação a esse fenômeno cultural específico quanto à própria revitalização das vanguardas no contexto do pós-guerra. Tal contradição do projeto da vanguarda é delineada por Bürger a partir da

formulação teórica de Herbert Marcuse a propósito do caráter duplo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual enquanto esfera autônoma, a arte concentra todas as necessidades da sociedade que não podem ser satisfeitas na esfera da vida cotidiana, constituindo, portanto, uma possibilidade ideal de realização. Por outro lado, ao mesmo tempo em que projeta a imagem de uma ordem melhor, protestando contra a ordem ruim que prevalece, a arte enfraquece o poder das forças sociais que procuram concretizar mudanças (Bürger, 1984, p.50).

No contexto pós II Guerra, nos anos 60, as vanguardas alcançaram avassalador e involuntário sucesso tanto na Europa quanto nos EUA, tendo suas manifestações artísticas adentrado os museus, materializando, com isso, sua própria sentença de morte. Bürger enxerga nesse fracasso uma adaptação ao mercado da arte e não mais uma denúncia. Para ele, a partir do momento em que o protesto das vanguardas históricas contra a arte enquanto instituição autônoma da sociedade burguesa é aceito como *arte*, o gesto subversivo da neovanguarda torna-se inautêntico.

Por outro lado, em “Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde” (1984), sua reflexão sobre o livro de Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse argumenta que, apesar do mérito de sua análise histórica sobre as questões levantadas pela vanguarda, Bürger não superaria o pessimismo adorniano, não vislumbrando um potencial efetivamente transformador nas reivindicações vanguardistas, e não acreditando na possibilidade de concretização de um projeto como a reintegração da arte à práxis social, no contexto de uma sociedade burguesa – exceto sob a forma de uma falsa integração, como seria o caso, para ele, da cultura de massa. Segundo Schulte-Sasse, isso equivale a desconsiderar as possibilidades futuras delineadas pelos questionamentos vanguardistas, isto é, o potencial de mudança de seu intento. O autor enfatiza o potencial subversivo no âmbito da própria crítica literária, que, a partir dos deslocamentos intentados pelas vanguardas, não mais pode se autoproclamar como ciência autônoma, e que, apontando para uma inserção social efetiva, assume orientações interdisciplinares (Schulte-Sasse, 1984, p.xliii).

## 2.2. Outros atos

As transformações sofridas no âmbito da teoria da literatura a partir da década de 60, na Alemanha, situam-se no contexto de reformulação e autoconscientização em que se começava a inserir a esfera das ciências humanas durante o pós-guerra, caracterizado, sobretudo, pela reivindicação de uma efetiva responsabilidade social no sentido da crítica da relação com a sociedade. A nova formulação implicava um discurso científico autoconsciente que operasse a partir da explicitação de seus métodos, sendo, portanto – assumidamente – histórica e politicamente situado. No âmbito da teoria da literatura, o pleito por uma função social concreta justificava-se pela exacerbação da função hermenêutica desde o século XIX, quando da separação das ciências.

Em verdade, a crise epistemológica iniciada e mal resolvida no século XIX na filosofia europeia explodia praticamente em meados do século seguinte, revelando insustentável a continuação de um paradigma que não dava conta da perda de referências advinda da “crise da representação”. Tanto a historização quanto a separação das ciências humanas e naturais não foram alternativas eficazes de superação da crise: ainda no início do século XX a arte moderna era a materialização extrema da urgência de uma mudança de paradigma. A historização aparecia como possibilidade de resolver o problema da multiplicidade de representações através de um discurso totalizador (Gumbrecht, 1999). É o início de uma historiografia universal, una, que enfoca a humanidade como um todo homogêneo marchando rumo ao progresso, em evidente apropriação de pressupostos das ciências naturais. Nos estudos literários isto se identificava pela ruptura com os padrões científicos da *Poética*, de Aristóteles, em propostas como a elaboração de uma História das literaturas, por exemplo. Com a separação das ciências, deu-se a fundação das ciências humanas sobre a práxis da interpretação. A tentativa consistia em dar conta da crise a partir da exclusão do corpo do discurso científico (p.65). A relativa autonomia das ciências humanas conquistava-se, então, através da legitimação de pressupostos de subjetividade, o que, no âmbito dos estudos literários, se identificava não apenas pela pergunta sobre o sentido do texto, como também pela investigação da especificidade do fenômeno literário – já que se fazia necessária a afirmação do estatuto científico pela delimitação de seu objeto de estudo.



O grande esforço do primeiro momento do Formalismo Russo em afirmar-se como ciência da literatura nos primeiros anos do século XX caracterizava-se exatamente por esta definição do objeto de investigação – a literatura – a partir da distinção entre Língua Poética e Língua Cotidiana. A literariedade dos textos devia-se, então, à maneira como se organizavam os elementos que lhe eram intrínsecos. Assim, desvendava-se o caráter indissociável de forma e conteúdo, e a obra literária era marcada pela integração entre “material” e “construção”. Enquanto o primeiro era expresso pelo conceito de *fábula* ou *história* – ou seja, os acontecimentos propriamente ditos – o segundo podia ser representado pela noção de *trama* ou *discurso* – modo peculiar de se organizarem os eventos narrados, procedimento de narração. Além disso, o literário caracterizava-se pelo *estranhamento*, isto é, por uma atitude desautomatizada do leitor ao entrar em contato com o texto. Desta forma, diante de uma obra literária, o leitor deveria agir como se nunca houvesse experimentado as sensações provocadas pelo texto, vivenciando uma experiência de *singularização* não marcada por um “reconhecimento” mas sim, por uma “visão” (Chklóvski, 1976). Os vínculos desta vertente teórica com o movimento futurista eram diretos, uma vez que os procedimentos adotados pela vanguarda artística calcavam-se em experimentações com a linguagem e em atitudes que *chocassem* o espectador. Nesse sentido, o Formalismo constitui-se como teoria legitimadora da arte vanguardista que, como já visto, contraditoriamente baseia-se na dissolução da idéia de características inerentes às obras que sejam definidoras do artístico. Sob esse aspecto, as ligações entre Formalismo e futurismo afastam ainda mais esta corrente vanguardista do pleito pela dissolução da autonomia da arte, já que a própria noção de “literariedade” configura-se como pressuposição de um âmbito artístico específico.

O crescente entorpecimento do papel social das ciências humanas, a partir da crise da representação e das tentativas de solucioná-la, não mais se sustentava, então, no contexto político de uma Alemanha bipartida, cujo lado ocidental era palco de questionamentos e protestos em todos os setores da sociedade. A juventude estudantil emergia como força política cada vez mais poderosa e as universidades tornavam-se pólos atuantes de reivindicação e contestação: a criação de novas cátedras e a reestruturação das já existentes caracterizavam a postura “interventiva” no meio acadêmico. Esta atitude provocativa, no contexto de

exaustão de uma prática interpretativa imanentista e substancialista bem como de uma prática historiográfica evolucionista e etnocêntrica, materializou-se, no âmbito da Teoria da Literatura, pela conferência inaugural proferida por Hans Robert Jauss na Universidade de Konstanz em 1967, sob o título de “A história da literatura como provocação da ciência literária”, o que simbolizou a entrada da Estética da Recepção nos estudos literários, nos quais até então vigoravam correntes estruturalistas e marxistas – tão diametralmente opostas quanto ambas as metades do país. Enquanto os estruturalistas encerravam-se em um estudo do texto literário restrito às suas características estruturais internas, relegando a segundo plano o contexto histórico; do outro lado do muro, os marxistas reduziam o texto a mero reflexo da realidade, aniquilando, com isso, sua especificidade estética. No entanto, os elementos que à primeira vista se colocam em termos de oposição, a partir da Estética da Recepção, são emparelhados integrando o mesmo paradigma a ser substituído.

Muito embora hoje seja evidente que em última instância a Estética da Recepção não provocou uma mudança paradigmática nos estudos literários, seu mérito é inegável no sentido de ter desestabilizado a hierarquia entre as interpretações de um texto, a qual antes legitimava a figura do leitor ideal (Gumbrecht, 1979). O fato é que, paradoxalmente, no contexto dessa ambiência teórica – que surgiu exatamente na tentativa de dar conta da arte moderna – e política de contestação, a emergência das neovanguardas na década de 60 não encontrou grande repercussão na Europa. O peso da tradição filosófica não permitia um olhar não contaminado para as vanguardas, ou seja, um olhar que justamente por ser capaz de inseri-las em outro momento histórico conseguiria vê-las de forma diferente.

Sob esse enfoque, a recuperação do projeto vanguardista de reintegração da arte na vida faz sentido de imediato na cena cultural norte-americana dos anos 60, isto é, a partir do momento em que a arte começa a se constituir como legitimação política do poder de uma burguesia pós-industrial consolidada nos EUA apenas nas décadas de 40 e 50. A distinção entre vanguarda e modernismo revela-se fundamental não apenas para uma abordagem dos dois movimentos e de suas formas de inter-relação, mas também, para um estudo da emergência do conceito do pós-moderno nos EUA. Sob esse aspecto, uma das perspectivas a partir de que se pode operar tal distinção é o enfoque de ambos os movimentos culturais, modernismo e vanguarda, através da relação mantida por cada um com a própria

noção de modernidade. Apesar de tanto o modernismo quanto as vanguardas dadaístas e surrealistas identificarem-se por sua contextualização no interior de uma nova sensibilidade – a moderna – fundada em uma concepção de tempo linear e irreversível e implicando uma radical crítica ao passado e um comprometimento com a idéia de progresso, ambos esboçam versões da modernidade que diferem significativamente entre si.

Em seu ensaio “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, Hans Robert Jauss traça uma história semântica do termo “moderno”, associando a nossa concepção atual da modernidade a uma autoconsciência não apenas histórica, mas também estética, desenvolvida na transição do século XIX para o XX, a qual pressupõe uma oposição não mais aos antigos, mas à idéia do clássico, do eterno, “de um valor que desafia o tempo” (Jauss, 1996, p.50). Tal noção do moderno, que se expressa no neologismo criado, em 1848, por Baudelaire – la modernité –, implica um conceito do “belo” determinado por dois elementos simultaneamente constitutivos: um elemento invariável, eterno, e outro, circunstancial, transitório. Em termos benjaminianos, a obra de arte havia, então, perdido sua “aura”. Enquanto o modernismo surge como manifestação cultural de uma espécie de autoconsciência da modernidade, as vanguardas estabelecem com esta noção uma relação menos linear e imediata, analisada por Matei Calinescu, em outra *Begriffsgeschichte*, a do conceito de “vanguarda”, em termos de uma dramatização paródica. Em seu livro *Five Faces of Modernity*, Calinescu descreve a vanguarda enquanto “radicalized, strongly and utopianized version of modernity.” (Calinescu, 1987, p.95). Segundo o autor, a vanguarda se apropria de praticamente todos os elementos da tradição moderna, ampliando-os, exagerando-os e deslocando-os para os mais inesperados contextos, de modo a torná-los às vezes irreconhecíveis (p.96). A vanguarda se configuraria, pois, como uma espécie de “paródia autoconsciente” da modernidade. O deslocamento operado pela paródia não se dá, entretanto, apenas em termos de ridicularização. Os elementos da modernidade seriam também recontextualizados pelas vanguardas no sentido da fundação de um ethos revolucionário, reivindicando o fim da autonomia da arte através de sua integração à vida. Calinescu situa a arte vanguardista no âmbito de uma cultura de crise como negação e destruição de formas tradicionais, contrastando com uma postura mais construtiva do modernismo, no qual tais formas também seriam criticadas, mas de modo

paradoxal, não completamente refutadas, estando ainda atreladas ao próprio modernismo, o qual em nenhum momento questiona a arte enquanto esfera independente da sociedade. É bem verdade que em lugar de “formas tradicionais” se poderia ler, então, “valores burgueses”, e mais precisamente, a constituição da arte como instituição autônoma. No entanto, a idéia de destruição, presente no projeto vanguardista, precisa ser enfocada em sentido não tão negativo quanto o propõe Calinescu vinculando-a ao decadentismo.

Neste contexto, a problematização da autonomia da arte revela-se não apenas como outra perspectiva a partir da qual se pode distinguir o projeto do modernismo das propostas dadaístas e surrealistas, mas também, como questão central para o entendimento da postura mantida por certos teóricos ligados à Escola de Frankfurt relativamente aos projetos vanguardistas. Frequentemente associado à teorização sobre as vanguardas, Adorno talvez dirija suas formulações teóricas, no entanto, muito mais ao modernismo, já que sempre rechaçou a tentativa vanguardista de reintegração da arte na práxis social. Para ele, a relação entre essas duas esferas deve se dar em termos de absoluta negação, devendo a arte *resistir* à sociedade. A ameaça de estetização política, com o advento do fascismo e do nazismo, traduzia-se como um dos fatores pelos quais uma crítica de orientações marxistas recusava-se a aceitar a reivindicação da dissociação entre arte e vida. Além disso, ao pregar uma total separação entre arte e cultura de massa, a qual concebia em termos de mecanismo de controle social e fator de alienação, Adorno condenava a entronização da tecnologia no âmbito da produção e reprodução da arte voltada para a massa – tecnologia esta a qual viabilizou muitas manifestações vanguardistas. Desta forma, quando se atribui a Adorno a concepção da vanguarda como estágio mais elevado alcançado pela arte, deve-se considerar que este lugar reserva-se antes, em suas reflexões, ao esteticismo modernista ao qual muitas vezes a vanguarda era reduzida como estratégia de protesto contra a sociedade. Já Peter Bürger assume uma concepção mais positiva do caráter destrutivo da proposta vanguardista – apesar de todo o seu ceticismo frankfurtiano relativamente à posterior revitalização das vanguardas, nos anos 60. Para ele, os papéis sociais do artista modernista e do vanguardista são radicalmente diferentes, à medida que o movimento modernista entende-se exatamente como um ataque às formas estilísticas tradicionais, e a vanguarda, por seu lado, só pode ser concebida a partir de seu ataque ao “comércio

institucionalizado” da arte. Em sua distinção entre esteticismo e vanguarda, a partir da questão da autonomia, encontram-se elementos que se revelam importantes para a relação da vanguarda com o modernismo, à medida que, em última instância, as obras modernistas apresentam, de certa forma, caráter esteticista. Segundo o autor, o esteticismo está ligado muito mais a uma questão da estrutura da obra de arte do que propriamente ao estatuto da arte dentro da sociedade burguesa. Representaria um estágio de auto-reflexão alcançado pela arte burguesa, em que essa separação entre arte e sociedade torna-se o conteúdo da própria arte, não havendo, no entanto, o questionamento de sua autonomia no nível da esfera social. Quando os vanguardistas, por sua vez, reivindicam que a arte se torne prática de novo, não estão pleiteando uma significação social para os conteúdos de suas obras, mas sim, questionando a maneira como a arte funciona na sociedade e os efeitos que pode provocar. A práxis da vida a que o esteticismo se refere e a qual, ao mesmo tempo, ele nega é uma práxis burguesa, e nesse sentido, também é refutada pela vanguarda: não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte *nessa* práxis. A diferença entre ambos reside no fato de que a vanguarda tenta organizar uma nova práxis da vida a partir de uma base na arte. Nesse sentido, Bürger sugere que o esteticismo se configuraria como uma condição necessária para o próprio intento vanguardista, porque é apenas a arte constituída em termos esteticistas – isto é, cujos conteúdos das obras sejam totalmente diferentes da práxis da sociedade – que pode ser o ponto de partida para a organização de uma nova práxis da vida. Na perspectiva da vanguarda, portanto, não se trata simplesmente da destruição da arte, mas de seu deslocamento para a práxis da vida, em que pode ser preservada – embora de maneira modificada (Bürger, 1984, p.49).

Na Europa do pós-guerra, a vontade de democratização contrastava com o fracasso das vanguardas, inclusive culturalmente liquidadas por Hitler e Stalin. As reivindicações de 68, sobretudo políticas e sociais, no âmbito cultural, deparavam-se com a impossibilidade de entrelaçamento entre arte e vida, bem como com uma recepção um tanto quanto conservadora que olhava com certa sensação de *déjà vu* para o experimentalismo praticado por alguns artistas. O contexto dos Estados Unidos, por seu lado, era completamente outro. Experimentavam uma intensa troca cultural e uma simultaneidade de impressões, mesclando em um mesmo cenário práticas que recuperavam sua herança mítica, retomavam as vanguardas e

dialogavam amorosamente com a cultura de massa. Tal mescla não podia ser apreendida por grandes esquemas dicotômicos, sendo os sistemas tradicionais de racionalização, fundados sobre redução de complexidade, incapazes de dar conta da complexidade de uma cena cultural como essa, o que implicava uma aceitação muito mais tranqüila da cultura de massa, despida do peso filosófico da Europa e de sua hostilidade ao mercado. A diferença entre os horizontes de expectativa europeu, em que as vanguardas não sobreviveram no pós-guerra, e americano, em que o mesmo momento histórico é extremamente propício para a sua revitalização, implica não apenas a possibilidade de experimentação das neovanguardas, nos EUA, como algo efetivamente “novo”, mas sobretudo a crença no potencial transgressor e experimental da arte e no valor negativo como definidor intrínseco do estético. Paralelamente à tradução de Lukács, assimilavam-se as vanguardas européias e eclodiam movimentos contemporâneos autóctones: tudo era presente e não homogêneo.

O alto modernismo se configuraria, pois, como expressão de uma elite cultural que, em última instância, vincula-se a valores de uma tradição européia que legitima o poder político de uma classe burguesa, excluindo do cânone uma cultura voltada para as massas. À medida que o papel histórico do europeu identifica-se com o do colonizador, a sociedade americana, no que se refere ao seu próprio papel, vê-se obrigada a assumir uma “história” imposta pela tradição inglesa, porque enquanto identidade compósita, de europeus e nativos, não possui efetivamente uma história que seja *sua*. De próprio, apenas o mito. Inventado. O que Leslie Fiedler chamou de “*imaginary American*” corresponde a essa espécie de “invenção” de origens imposta aos americanos por um olhar eurocêntrico. A relação que estabelecem com o mito não se configura da mesma forma longínqua com que os europeus lidam com sua tradição mitológica. Sua relação com o mito e o imaginário é imediata. E nesse sentido, quando Fiedler reivindica que a literatura americana se conceba não como devedora da tradição da literatura inglesa, mas como especificidade pertencente à literatura universal, isso implica uma revisitação de gêneros excluídos pelo cânone europeu, e que, no entanto, estejam vinculados às múltiplas identidades culturais americanas, como, por exemplo, o faroeste. Sob esse aspecto, a valorização da contaminação, seja pela forma, seja pelo conteúdo, de um gênero da literatura de massa implica não uma reabilitação desses gêneros enquanto literatura de massa, mas a sua

recontextualização através de um olhar amoroso, curioso, interessado e irônico, capaz de conferir visibilidade aos escritores que não se inserem no cânone (Fiedler, 1984, p.158).

Uma abordagem da revitalização do projeto vanguardista nos anos 60 aponta para o enfoque da relação da neovanguarda com a indústria cultural como distintiva entre a emergência desse fenômeno nos EUA e na Europa. Segundo Andreas Huyssen, em seu livro *After the Great Divide* (1986), a neovanguarda européia se distancia da norte-americana por uma maior conscientização de sua própria cooptação com a indústria cultural, ou seja, por uma postura relativamente crítica à cultura de massa, relacionando-se, portanto, em continuidade com pressupostos elitistas do movimento modernista. Nos EUA, ao contrário, o projeto das neovanguardas situa-se, nos anos da contracultura, em sintonia efetiva com as reivindicações das vanguardas históricas, e é precisamente sob este aspecto que se pode localizar a emergência do fenômeno do pós-modernismo em território norte-americano, a partir da dissolução da distinção – tão enfatizada no alto modernismo – entre alta e baixa cultura.

Em meados da década de 60, o escritor italiano Umberto Eco pensa a dialética entre vanguarda e cultura de massa em termos da oposição de um discurso aberto a um discurso persuasivo. Em entrevista concedida ao poeta Augusto de Campos, publicada no *Estado de São Paulo*, em 1966, Eco materializa a própria consciência crítica do intelectual europeu diante da indústria cultural. Segundo ele, a vanguarda, assim como toda forma de arte, se caracterizaria por um discurso aberto, ou seja, exigindo uma postura ativa, performativa e participativa do fruidor, construtor de sentido; enquanto a cultura de massa, por seu lado, se identificaria por estratégias persuasivas que são prefixadas e programadas para suscitar determinada reação confeccionada de antemão no receptor, o qual assume, portanto, uma postura passiva. Em verdade, delineavam-se duas posições teóricas que se traduziam como inconciliáveis na Europa, e simultaneamente se viam indissociáveis nos EUA. Tratava-se dos “apocalípticos” e dos “integrados”, termos cunhados por Eco para designar respectivamente as posturas frankfurtiana e a-crítica diante da cultura de massa (Eco, 1975). Essa dicotomia, no entanto, em última instância, acabava por enfatizar o intelectual como mediador cultural esclarecido, legitimando, portanto, o fosso existente entre alta e baixa cultura.

No que se refere ao âmbito específico do teatro, essa oposição entre a cultura legitimada pela classe dominante e a cultura do povo coloca-se de forma extremamente complexa, já que diferentemente da literatura – que exige uma iniciação mínima no sentido da alfabetização – o teatro sempre esteve ligado a manifestações da cultura popular. O fato de no século XIX os valores da classe burguesa terem sido consolidados através de uma arte cujos pressupostos calcavam-se exatamente na dicotomia entre alta e baixa cultura, mesmo tendo subordinado o teatro à literatura e criado toda uma tradição estética, enfatiza essa oposição de forma muito artificial. Isso porque o caráter coletivo da recepção teatral – apesar de o teatro ter sido hermeticamente encastelado e portanto servido a um público muito restrito e uniforme – pressupõe um espaço que *pode* ser ocupado por espectadores de distintas histórias culturais, cujas reações imediatas ao espetáculo contaminam-se e interferem-se de forma mútua. Nesta simples possibilidade situa-se a vida do teatro que, por mais esforços que se façam para esquecê-lo, ocorre em tempo real. O silêncio imposto pela recepção de uma peça tradicional não deixa de colocar em evidência a respiração do espectador sentado na cadeira ao lado.

A partir da década de 60, as transformações sofridas pelo teatro ocidental subscrevendo o deslocamento do enfoque sobre o texto para a perspectiva do evento da encenação foram sem dúvida alguma muito motivadas pelos escritos de Antonin Artaud e Bertold Brecht, recuperados, então, nos EUA, no contexto da contracultura e da emergência do discurso do pós-moderno. Os projetos de ambos, embora extremamente divergentes entre si, estiveram de certa forma em sintonia com propostas modernistas e vanguardistas que subvertiam o modelo mimético e preconizavam uma integração entre arte e vida. Neste sentido, no contexto de recuperação das vanguardas históricas e de ambivalência em relação ao modernismo, o materialismo brechtiano e a concepção de uma poética concreta e física de sons, gestos, ritmos e magia proposta por Artaud foram “revisitados” no cenário cultural pós-moderno norte-americano dos anos 60. A performance apareceu, nesse momento, nos EUA, com uma função radicalmente anti-estética e os vínculos de sua teorização com o discurso do pós-moderno colocam-se de formas extremamente complexas. O teórico do teatro alemão Johannes Birringer aponta a superposição das associações da performance a idéias de transgressão, deslocamento, fragmentação e indeterminação – tão caras ao discurso do pós-



moderno então em coexistência simultânea com a posterior teorização da chamada arte da performance. Essa retórica pós-moderna dissolveu, assim, o abismo existente entre manifestações artísticas de cunho fortemente político, tais como *happenings*, *action events* e teatros de guerrilha; e estéticas neovanguardistas, como *action painting*, Fluxus, *body art*, acionismo, etc., reunindo-as sob o termo único da performance: um novo fenômeno híbrido que praticava novas articulações entre arte e mídia. Neste sentido, a noção de performance torna-se tão abrangente quanto o próprio rótulo do pós-moderno, passando a adquirir múltiplas funções ambivalentes. A relação paradoxal mantida com o teatro evidencia-se, neste contexto, devido à dissolução das fronteiras estéticas implicada na performance, bem como à sua extrapolação dos esquemas de representação, transitando entre o mundo da arte e o da sociedade.

A utilização do espaço funciona, pois, nitidamente, como um dos fatores determinantes deste trânsito. O fato de os espetáculos serem apresentados em locais alternativos, como praças, festivais, galerias, etc., caracterizava-os como evento, integrando palco e platéia a partir da abertura de uma terceira dimensão inexistente no palco italiano. Essa preocupação espacial, que já existia na cena vanguardista do início do século XX, emergia agora recontextualizada na década de 60 como a confirmação das palavras proféticas do encenador suíço Adolphe Appia, em seu livro *Die Musik und die Inszenierung* (1899):

Mais cedo ou mais tarde chegaremos ao que se denominará 'sala catedral do futuro', a qual, dentro de um espaço livre, vasto, transformável, acolherá as mais diversas manifestações de nossa vida social e artística (...). O termo *representação* tornar-se-á pouco a pouco um anacronismo. A arte dramática de amanhã será um *ato social* ao qual cada um dará a sua contribuição. (Cohen, 2002, p.83).

Este aspecto social vinculado à arte consumava-se, então, a partir da conversão dos espectadores em observadores atuantes, pressuposta a priori já pelo abandono da tradicional sala de espetáculos em direção aos espaços públicos – a arte destituída de sua esfera específica, indiferenciada em meio à vida cotidiana. O novo espaço habitado pelas manifestações artísticas passa a justapô-las, assim, a

elementos até então jamais a elas vinculados pelo simples fato de estarem excluídos de sua esfera autônoma, como por exemplo, a própria cultura de massa.

### 2.3. O prato principal

O ato de demolir vincula-se muito à presença de ruínas. Mas as ruínas, enquanto vestígios, contraditoriamente negam a demolição materializando uma permanência encravada, um *apesar de* insistente que desafia o radicalismo do fazer vir abaixo. Testemunhas de uma violência, os escombros resistentes. Diferentes das cinzas que se amontoam frágeis à espera do vento, as ruínas ficam para ostentar a mutilação. Há uma teimosia de pedra nos destroços.

O quarteirão que cerca o Oficina vem sendo demolido desde 2002. O teatro, que em 1966 foi totalmente destruído por um incêndio, tem agora seu entorno devastado. No entanto, que continuidade é essa que se impõe desafiando a ausência instaurada pela discrição das cinzas, e que permite falar em mais de 40 anos de Teatro Oficina? Em outras palavras, como se explica que tanto a estrutura arrojada, projetada por Lina Bo Bardi no início da década de 80, quanto o teatrinho tragicamente consumido pelo fogo, que funcionava nos anos 60 em um antigo centro espírita do Bixiga, sejam igualmente chamados de Teatro Oficina? Essa homogeneização reunindo no mesmo lugar e sob o mesmo nome diferentes arquiteturas durante mais de quatro décadas, parecendo traduzir um olhar essencialista, em verdade aponta exatamente para o contrário, já que não é imposta por nenhum procedimento historiográfico com pretensões universalizantes; sendo, ao invés disso, reivindicada ativamente pelo próprio Oficina, isto é, pelo encenador José Celso Martinez Corrêa, que há 47 anos vem construindo a história deste teatro a partir da luta estético-política por um espaço que constitui ele mesmo uma concepção particular de arte e de vida.

Uma tentativa de compreender essa deliberada e autoconsciente construção histórica que confere sentido às diversas transformações por que passou o Oficina implica, portanto, um olhar para a relação entre suas mudanças arquitetônicas e o desenvolvimento concreto de uma prática de encenação que, acusando certa sintonia em torno da recusa ao confinamento em um recinto teatral tradicional, embaça a rigidez das fronteiras entre o espaço do teatro e o espaço da vida social. E um tal imbricamento entre a esfera da arte e a da sociedade vincula-se não

somente com a negação do lugar autônomo ocupado pelo espaço artístico a partir da constituição de uma sociedade burguesa, mas também, com a retomada de reivindicações daquelas vanguardas específicas emergentes no início do século XX, tais como o surrealismo e o dadaísmo, que pleiteavam justamente a inserção da arte na práxis social a partir da descaracterização de sua autonomia.

A relação do modernismo brasileiro com as vanguardas históricas européias, se enfocada sob ótica antropofágica, e no contexto da modernidade específica da América Latina – em pleno descompasso com sua modernização social –, faz emergir resíduos culturais que remontam da própria colonização do Brasil, uma vez que uma tal perspectiva configura-se justamente como reação à dependência cultural do país relativamente aos cânones estrangeiros. A vertente antropófoga do modernismo, tal como manifestada na obra de Oswald de Andrade, caracteriza-se como uma *atitude* de contestação da reprodução passiva dos valores culturais do “colonizador,” defendendo a digestão como crítica ativa ao que é incorporado. Em seu livro *Totens e tabus da modernidade brasileira*, Lucia Helena percorre a obra de Oswald de Andrade no sentido da leitura dos possíveis símbolos e alegorias que emergem na recepção de seus escritos. A autora identifica a antropofagia como moldura alegórica dos processos de colonização e catequese no Brasil, totalmente distinta do canibalismo proposto pelos dadaístas. Para Lucia Helena, enquanto a devoração antropofágica remetia à escavação de “um texto cultural brasileiro, recalçado”, o canibalismo de Picabia era a expressão de uma relação longínqua com culturas primitivas, rituais e telúricas que povoavam o imaginário europeu como evidência do seu etnocentrismo (Helena, 1985, p.162). Nesse sentido, verifica-se uma das principais distinções entre as manifestações vanguardistas na América Latina e na Europa: enquanto o primeiro caso inseria-se no contexto de certo enraizamento social, o segundo vinculava-se mais a uma ruptura com a história da arte – à exceção do surrealismo e do dadaísmo que ecoavam, ou pretendiam ecoar, sobretudo na esfera social. Segundo a autora, então:

Na sua versão paulista e oswaldiana, a antropofagia quer negar: 1.º) o aparelhamento colonial político-religioso repressivo implantado pelo colonizador, e sob o qual se forma a sociedade brasileira; 2.º) a sociedade patriarcal com seus padrões de conduta;

3.º) a imitação não digerida da metrópole; e 4.º) o indianismo romântico. (p.156).

Nesse sentido, o gesto antropofágico traz à tona traços culturais que foram descontinuados pelo processo civilizatório de colonização no Brasil. E a força da emergência desse fragmento perdido reside justamente no seu pertencimento ao substrato cultural brasileiro resgatando a lógica de uma sociedade sacrificial interrompida. Um modo muito particular e contemporâneo de dialogar com a tradição.

O deslocamento dessa ótica antropofágica específica para o Brasil de meados da década de 60 assume um caráter estratégico no contexto da ditadura militar, quando a devoração incorpora ainda mais violentamente a resistência e a contestação diante da opressão do governo. De certa forma, experimentava-se também um pouco daquela euforia revitalizante a partir da deglutição antropofágica tanto das vanguardas históricas quanto das neovanguardas norte-americanas e européias paralela à crítica da arte e da cultura brasileiras. O movimento Tropicalista traduzia essa nova sensibilidade que emergia no cenário cultural e político da época, retomando a vertente do modernismo brasileiro inaugurada por Oswald de Andrade, calcada em uma relação afetuosa com o presente e o passado culturais do Brasil (Naves, 2001, p.49). A relação com a indústria cultural, em certo sentido, também se dava a partir de um diálogo amoroso, que ao invés de excluí-la, usufruía suas mídias – tanto no que dizia respeito aos grandes festivais de música quanto à própria divulgação televisiva de shows e manifestos – e simultaneamente propunha uma arte não subjugada pelo autoritarismo, político ou estético. Sob esse enfoque, ao mesmo tempo em que aceitavam a idéia modernista da riqueza cultural do Brasil, os tropicalistas concebiam esta riqueza de forma extremamente ampla, estendendo-a “ao que convencionalmente se via como esteticamente pobre, como o rock estrangeiro de fruição fácil, o kitsch (...)” (p.48). No entanto, essa questão apresentava problemas significativos para o movimento que, por situar-se fora dos esquemas dicotômicos que opunham a esquerda à direita no país, colocava-se, então, em um entre-lugar que perturbava ambas as posições políticas. Simultaneamente contrariava os princípios da direita, com seus gestos transgressores a favor da liberdade; e

opunha-se aos interesses da esquerda, voltada exclusivamente para a valorização da cultura nacional.

Neste sentido, ao mesmo tempo em que revisitava manifestações culturais nacionais, o Tropicalismo aceitava contribuições estéticas estrangeiras em uma atitude extremamente incorporativa. No âmbito da música, o diálogo com a tradição – no caso, a bossa nova – era marcado pela paródia<sup>2</sup> e pelo pastiche; enquanto que uma das importações mais significativas foi a utilização da guitarra elétrica, com a própria inclusão do rock. Embora a visibilidade do movimento tenha sido muito mais na esfera musical, sua ligação estreita com um determinado *comportamento* anárquico e com *ações* transgressoras, associa-o de modo muito forte à atitude teatral, e mais especificamente, a uma postura performática marcante: “Os tropicalistas assumem radicalmente o palco, através de diversas máscaras e coreografias. Tanto os baianos como os Beatles, em sua fase experimental, encarnam em suas *personas* o sincretismo que realizam entre os vários gêneros musicais”. (p.50). Sob essa perspectiva, no âmbito da ditadura militar, em que a repressão e a censura atuavam de forma extremamente violenta e autoritária, os *happenings* e performances funcionavam como reação explosiva à crise política, social e cultural instaurada no país, não apenas a partir da inclusão dos espectadores na cena traduzindo a vontade de atuação em uma sociedade dominada pelo autoritarismo militar do Estado, mas, também, através da reivindicação estética a favor da exploração de outras formas de cena que não a realista.

Desde seu surgimento, em 1958, o Oficina esteve ligado a uma espécie de extrapolação dos limites físicos da sala de espetáculos. Grupo teatral universitário formado por alunos da faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, entre eles Zé Celso e Renato Borghi, inicialmente o Oficina desenvolvia projetos como o “teatro a domicílio”, por exemplo, em que as peças eram apresentadas no interior de algumas mansões da capital, propiciando o contato com a aristocracia paulista e, de certa forma, facilitando uma estréia na boate

---

<sup>2</sup> No contexto do discurso do pós-moderno, a noção de paródia é abordada por Linda Hutcheon em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1988) como uma estratégia de relação com o passado calcada na ironia e ao mesmo tempo na criação de um espaço para acomodar esse passado que emerge, em “presença”. Não se trata de nostalgia, mas antes, de uma postura ao mesmo tempo irônica e amorosa. Essas simultaneidades que residem na própria noção do pós-moderno parecendo muitas vezes se contradizer ilustra-se em Hutcheon, pela seguinte tentativa de

*Cave* (Silva, 1981). E esse deslocamento da encenação de seu espaço físico convencional tanto para dentro de casa quanto para o interior da *Cave* constituía já, ainda que tímida e não confessadamente, uma ruptura com a distância tradicional entre espectador e espetáculo.

No que se refere ao tropicalismo, a montagem de *O rei da vela* (1967), peça escrita por Oswald de Andrade em 1933, ao mesmo tempo em que foi considerada emblemática do movimento, significou, para o próprio Oficina, um marco a partir do qual tiveram início experimentações teatrais mais extremas:

(...) as experiências de radicalização do ato teatral realizadas pelo Oficina, a substituição da cena pela intensidade do *happening*, surgem no processo que se segue ao *Rei da vela*. Se eles já haviam alçado uma quebra de valores consolidados pela linguagem teatral, agora surge a necessidade do rompimento em dois níveis: o primeiro relativo à intensificação da presença corporal, e o segundo à utilização do espaço cênico (Pires, 2005, p.70)

Sob esse enfoque, a problematização do espaço coloca-se mais uma vez de forma primordial, já que a estrutura hierárquica de poder por se transmutar para a própria configuração dos edifícios teatrais tradicionais, favorecia uma atitude contemplativa da platéia tanto pela fixidez das cadeiras quanto pela própria altura e distância do palco. As influências de Artaud e Brecht se consumavam, então, em uma simultaneidade antropofágica que se evidenciava na recusa de um teatro realista, legitimador de uma burguesia consolidada e, portanto, voltado para o consumo e entretenimento, alheio à conjuntura de crise em todas as esferas da sociedade. Muito embora o Oficina pareça direcionar-se muito mais aos pressupostos inaugurados pela estética da crueldade do que à elaboração de um teatro épico – que, em última instância, no contexto de contestação da ditadura militar no Brasil, acabava persuadindo didaticamente o espectador no sentido de dirigi-lo a determinada ideologia política – Zé Celso admite que, no início, à época da montagem de *Os pequenos burgueses* (1963), sua orientação estético-política vinculava-se muito mais aos preceitos brechtianos e que o fato de ter

---

apreensão do fenômeno: “Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1988, p.20).

trabalhado predominantemente com arquitetos, e não com cenógrafos, constituiu um dos fatores que impulsionaram o redirecionamento de suas concepções de arte e de política no sentido da libertação de amarras ideológicas (Corrêa, 2006). As leituras de Artaud configuraram-se, sob esse aspecto, como fundamentais para o restabelecimento da comunicação direta com o espectador, que, no meio da ação, “é envolvido e sulcado por ela”. (Silva, 1981, p.229). E tal envolvimento, segundo Artaud, estava diretamente relacionado com a própria estrutura física do teatro, no que se refere ao posicionamento da platéia relativamente ao palco, exigindo um local único, sem separações nem “barreiras de nenhuma espécie”. (Rosenfeld, 1996, p.49). A colaboração mágico-ritual do espectador e ao mesmo tempo sua participação crítica materializaram-se, pois, na encenação de *O rei da vela*, em que o espectador é levado corporalmente para a ação dramática.

A montagem desta peça, depois do estágio no *Berliner Ensemble* e um ano após o incêndio que provocou a destruição total do teatro, foi realizada no espaço reconstruído pelos arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre em um projeto que previa uma arquibancada de concreto com acessos nas laterais e um palco italiano contendo um círculo giratório no centro. A encenação problematizava radicalmente a comunicação entre ator e espectador, aspecto central para o desenvolvimento do “Te-ato”, no qual o ato de assistir se desvincula da passividade contemplativa e do consumo, materializando-se enquanto ação participativa de construção da própria obra. A encenação caracterizou-se simultaneamente como inaugural – porque na época da publicação da peça, mais de trinta anos antes, a empreitada de levá-la aos palcos foi considerada inviável – e como “espetáculo-manifesto” que, por possibilitar elementos eficazes para a reflexão da crise política, econômica, social e cultural atravessada pelo Brasil no momento de sua encenação, tornou-se, então, emblemático do movimento tropicalista. A montagem, que se utilizava amplamente de procedimentos paródicos, dialogando com a ópera, a revista musical, os filmes da Atlântida e a comédia de costumes – a linguagem circense do primeiro ato, cedendo lugar a um estilo de variedades no segundo, o qual vertia-se em moldura de ópera no terceiro – traduzia, então, um grito de protesto que extrapolava a si mesmo, uma vez que excedia os próprios limites da reivindicação política, no sentido do estabelecimento de uma relação corpóreo-sensorial com os espectadores que os motivava e os provocava também a agir (Silva, 1981, p.152). Sob esse aspecto, o

gesto político se configurava na expressão da opinião sobre o momento presente em que a sociedade se inseria – o espetáculo recusando-se à redução à síntese de “engajado”, a qual muitas vezes cabia no resumo das peças montadas pelo Teatro Arena.

A relação com o Arena tinha se estreitado em 1960, justamente devido à questão do espaço cênico, que – com a premiação pelo II Festival de Teatro Amador de Santos de uma montagem do Oficina, *A incubadeira* (1959) – passou a ser compartilhado por ambas as companhias, tendo o grupo Oficina ficado em cartaz durante dois meses no Teatro Arena. Esta experiência revelou-se fundamental para a formação do Oficina, que, entretanto, não partilhava daquele direcionamento explicitamente engajado, em que se apoiava a dramaturgia realista do teatro dirigido por Augusto Boal. Neste âmbito, a relação entre ambos os projetos deu-se em termos da manutenção de uma certa autonomia por parte do Oficina, que lhe permitia algumas ressalvas a despeito do comprometimento ideológico com o Arena. Boal, no entanto, exerceu um papel essencial na formação do grupo, tanto no sentido de introduzir os integrantes na técnica de trabalho dos atores da *Actors Studio*, e de viabilizar os laboratórios ministrados por Eugênio Kusnet sobre o método de Constantin Stanislavsky, quanto no sentido de promover uma abertura para um questionamento social, que o Oficina até então relegava a segundo plano a favor da tematização de problemas existencialistas (Silva, 1981, p.23).

Depois da encenação de *A engrenagem* (1960), de Jean-Paul Sartre, dirigida por Boal, teve início o processo de profissionalização, bem como a solidificação da liderança de Zé Celso. O Teatro Oficina foi oficialmente inaugurado em 16 de agosto de 1961. Ao instalar-se à rua Jaceguay 520, no Teatro Novos Comediantes, alugado de um grupo espírita, a importância da configuração espacial para a concepção das encenações da companhia torna-se ainda mais evidente a partir da constatação imediata da necessidade de transformação daquele espaço físico no sentido de abrigar uma concepção de teatro desierarquizada, não autoritária, participativa e inclusiva. O lugar foi, então, reformado a partir de um projeto do arquiteto Joaquim Guedes, segundo o qual duas platéias se defrontavam separadas pelo palco situado no centro, como um “sanduíche” (Bo Bardi e Elito, 1999, s/p):



O teatro ganha para eles a função de espaço de debate sobre a realidade social como esta lhes era apresentada. Comentar a vida e a sociedade, discutir as perspectivas políticas presentes no momento histórico, utilizar o teatro como espaço de encontro entre os entes sociais, se socializar como experiência vivificada no ato teatral: no encontro do palco com a vida cria-se a experimentação do corpo social – gênese da união e desconstrução das noções de palco e platéia no Oficina. (Pires, 2005, p.42-43).

Em 1974, a questão do espaço se coloca de modo mais violento, porque quando o Oficina é invadido pela polícia seus membros que estavam no teatro são presos, encurralados, sem opção de escapar dada a sua configuração geográfica de “beco sem saída”, como o definiu o próprio Zé Celso (Corrêa, 2005a). As subseqüentes prisão e tortura de outros componentes do grupo acusaram, pois, a urgência do exílio, mobilizando os atores a deixarem o país rumo a Portugal. Durante esse período, a administração do Teatro, que passou a sediar montagens de diversos diretores – tais como Luís Antônio Martinez Corrêa, Cacá Rosset e Antunes Filho – ficou sob responsabilidade da bilheteira Tereza Bastos. Em seu retorno, em 1978, em contexto mais flexível, o grupo encontrou mais possibilidade de pressão pela abertura. Assim Zé Celso descreveu a nova transformação física que aquele espaço sofreria diante de uma nova situação histórica: “As poltronas foram pro sindicato do Vicentinho, as paredes internas foram sendo demolidas. Abria-se dentro do teatro o espaço que se queria para a abertura ampla, geral e irrestrita no Brasil”. (Corrêa, 2005a). O Oficina torna-se, então, importante catalisador dessa luta pela liberdade, e ao mesmo tempo sua prática teatral orienta-se cada vez mais hibridamente, através de uma integração multimidiática reunindo teatro, cinema e vídeo, em que se exploravam os filmes produzidos no exílio e, simultaneamente, dentre as muitas leituras realizadas pelo grupo, *Os sertões* emergia como possibilidade cênica.

Foi nesse momento, em meio à necessidade de reestruturação física do teatro, devido ao estado precário de suas instalações – de certa forma agravado pelo fato de, desde 1975, o espaço ser alugado para a apresentação de outras peças – que Silvio Santos manifestou a intenção de comprar o Oficina para, juntamente com todo o quarteirão em que se situa o teatro, demoli-lo viabilizando a construção de um shopping center no local. A mobilização da classe artística na organização de

um show para dar entrada na compra do teatro, apesar de não ter alcançado seu objetivo, acabou resultando no tombamento do Oficina, em 1981, pelo CONDEPHAAT. No ano seguinte, deu-se a desapropriação do Teatro e sua incorporação ao patrimônio público estadual sob administração da Secretaria de Estado de Cultura (Corrêa, 2006). A idéia de tombamento insere-se, pois, nessa questão de forma extremamente paradoxal, já que ao lado da conotação conservadora do gesto de preservação justapõe-se a possibilidade de transformação. Dentro da lógica antropofágica, uma tal justaposição revoluciona o próprio ato de tomar. Ao ser tombado, o teatro supostamente garantiria seu direito de continuar mudando, isto é, asseguraria a constância de suas transformações. Nas palavras de Zé Celso: “Tomba-se não um prédio, sim um trabalho que precisa da obra arquitetônica renovada e efêmera para poder mudar o espaço físico, de acordo com as mudanças e rumos de sua programação” (Bo Bardi e Elito, 1999, s/p). Para cada peça, um novo teatro.

Nessa época, Lina Bo Bardi, que já tinha projetado cenários de *Na selva das cidades* (1969) e *Gracias Señor* (1972), elaborou, juntamente com Marcelo Suzuki, um primeiro estudo desenvolvendo a concepção cênica e espacial de Zé Celso a partir da idéia de rua. Essa primeira proposta, entretanto, não foi continuada de imediato, sendo as idéias do encenador efetivamente concretizadas apenas depois. Nas palavras do arquiteto Edson Elito, que então assumiu o projeto com Lina:

Do programa que foi nascendo, eram princípios os conceitos de rua, de passagem, de passarela de ligação entre a rua Jaceguay, o viaduto e os espaços residuais de sua construção potencialmente utilizáveis e a grande área livre nos fundos do teatro; espaço totalmente transparente em que todos os ambientes compusessem um espaço cênico unificado – ‘todo o espaço é cênico’ –; flexibilidade de uso; adoção de recursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento, ‘o terreiro eletrônico’ onde ‘bárbaros tecnizados’ atuassem. (Bo Bardi e Elito, 1984, s/p).

Um dos aspectos centrais desse novo espaço que se erguia era a visibilidade e exposição total tanto dos atores quanto dos técnicos, e de todos os equipamentos e objetos cênicos: “não há como esconder nenhum deles. Todos participam da

cena”. (Bo Bardi e Elito, 1984, s/p). Houve, por fim, a elaboração de um estudo para a posterior construção, no terreno lateral, daquilo que Oswald de Andrade chamou em seu tempo de um “teatro de estádio”, local em que uma verdadeira multidão seria congregada para assistir a espetáculos teatrais, propiciando a partir daquela configuração espacial particular a mesma euforia e empolgação das partidas de futebol, nos padrões da comoção dos festivais de teatro da Grécia antiga.

A concepção de teatro de estádio formulada por Oswald de Andrade estava, de fato, antropofagicamente conectada à cena moderna europeia e norte-americana, no sentido do pleito por novas disposições espaciais, que não a do palco italiano, tendo vários diretores da época optado por um retorno ao teatro Antigo, em seu sentido mais arquitetural, como forma de resgatar sua força e sua dimensão ritual. Como afirma Marie-Claude Hubert, em seu livro *Les grandes théories du théâtre*:

À l’origine, le lieu théâtral était architecturé et ouvert. Chez les Grecs, le théâtre était de marbre, c’est l’église qui servait de décor au Moyen Âge, la *Commedia dell’arte* dressait ses tréteaux sur la place publique ou les adossait à un palais, le théâtre élisabethain était à ciel ouvert. Mais, plus tard, le théâtre s’est enfermé et la scène est devenue cette ‘boîte à illusions’ du théâtre à l’italienne, pleine de décors factices. Selon Craig, si l’on veut rendre au théâtre sa grandeur passée, il est indispensable de transformer le lieu théâtral et de lui redonner une scène architecturée”. (Metzler, 2001, p.16).

Nesse contexto, a questão do espaço cênico colocava-se como central tanto para o abandono do ilusionismo calcado no distanciamento asséptico entre atores e espectadores quanto para a recuperação da grandeza da experiência teatral como experiência integrada na vida social. A noção de teatro de estádio preconizada por Oswald, no entanto, em sua aproximação com o teatro da Antigüidade grega, parece enfatizar, muito mais do que o aspecto arquitetural enfatizado por Craig, a possibilidade da experiência teatral *em multidão*.

E nesse sentido, poderia ser vinculado a um tipo de teatro muito particular ocorrido no Rio de Janeiro em 1916, a que se denominou “Teatro da Natureza”. Em sua dissertação de mestrado intitulada *Tripla encruzilhada. A história do*

*Teatro da Natureza no Rio de Janeiro do início do século*, Marta Metzler situa esse projeto teatral no contexto de emergência, em diversas capitais da Europa e dos EUA, do “movimento do teatro ao ar livre”, marcadamente democrático, inspirado no teatro grego e no teatro elizabetano. No Rio, a experiência ocorreu no Campo de Sant’Anna durante quatro meses, em que foram apresentadas seis peças. Segundo Metzler, devido a sua curta duração, esse teatro pode ser visto “mais como um evento do que como construção de um novo espaço para a cidade”. (p.7). A questão centra-se, então, não na construção de um espaço cênico específico, mas na reunião de uma multidão diante de uma encenação, o teatro assumindo a função social de lazer coletivo, assim como os esportes. Metzler aponta a definição oferecida por Thomas H. Dickinson, professor da Universidade de Wisconsin e editor da revista *The Play-book*, em 1913, que situa a questão arquitetural como periférica diante do aspecto social desse novo projeto de teatro:

It may be a natural amphitheatre in a hillside, or an open place in a grove, or a spot arbitrarily set aside in the midst of a meadow. It may be absolutely untouched by the hand of man, or it may be constructed of masonry and concrete at the expense of half a million dollars. (p.26)

Além disso, a total integração do teatro no âmbito comunitário, como acontecia na Grécia, o teatro fazendo parte da práxis da vida, é ressaltada por Metzler a partir da citação do historiador Sheldon Cheney, abaixo reproduzida:

The open-air theatre, however, as it is free from this speculative limitation, already approaches in some measure the conditions of that time when Greek drama was part of the state administration of communal affairs and an expression of the people’s religion, and of that other time when the church developed drama as part of its ritual. The open-air theatre is returning drama to the people’s hands as a religious force, and is becoming a medium of expression of their spiritual life. (p.19).

Sob esse aspecto, a secularização da sociedade grega na Antigüidade, que pouco a pouco foi minando a força religiosa do teatro em direção a um racionalismo ceticista, gradativamente descolando a manifestação teatral da práxis da vida, talvez possa ser justaposta ao apogeu do livro impresso no século XIX, no sentido da exclusão do corpo das formas de comunicação. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, a carência de experiências sensório-corporais favoreceu a emergência de zonas de lazer com a função de compensar, ainda que ilusoriamente, o domínio do espírito sobre o corpo nos atos comunicativos. (Gumbrecht, 1998, p.117). Os esportes de espectador aparecem, então, em sua explanação teórica, como exemplo dessas zonas de lazer abrangendo os jogos nos quais se enfatiza o corpo, implicando um “comportamento trivial”. Em oposição, a literatura insere-se na categoria dos jogos do espírito, requerendo um “comportamento sério”. A participação “à distância” que se dá no nível trivial atua de modo compensatório com relação ao fato de os espectadores não participarem ativamente do jogo, isto é, com seus corpos. Por seu caráter coletivo, então, enquanto experiência da multidão, estes esportes contribuiriam, pois, para a “naturalização da dicotomia corpo/espírito”. (p.124). Como um teatro de estádio.

## **CAPÍTULO 3**

### **O FEITIÇO DE MEDÉIA**



*E agora, chamado pelos meus encantamentos, ó astro da noite, vem com o teu mais funesto rosto, tendo a ameaça sobre a trílice fronte (...) Para ti a minha mão sangrenta entrelaçou estas grinaldas amarradas com nove serpentes. Para ti peguei estes membros que foram de Tifeu, o rebelde que abalou o império de Júpiter. Eis o sangue do pérfido Nexo que ele mesmo me deu no momento de morrer; eis a cinza recolhida na fogueira do monte Oeta, cinza que ficou embebida do veneno que fez morrer Hércules.*

Sêneca, *Medéia*



### 3.1. A história

A dimensão da morte, fisicamente presente na autoconsciência do historiador tradicional, que se debruçava sobre um objeto perdido e superado pela irreversibilidade do tempo, muito embora tenha cedido espaço à vitalidade dos experimentos da Nova História, a partir da década de 70, na França, talvez ainda persista fortemente arraigada em alguns âmbitos desse campo disciplinar. Em contraste com a história da literatura, cuja existência material dos textos impressos confere (pseudo?) segurança ao historiador, o qual pode, então, confortavelmente permitir-se à exploração do campo das mentalidades tal como proposto pela terceira geração dos *Annales*; a história do teatro não consegue livrar-se tão facilmente da morte, constitutiva do efêmero das encenações. A saída por muito tempo foi o textocentrismo que reduzia teatro à literatura entendida a partir de uma unidade textual – obra. Quando, por fim, o olhar voltou-se para questões específicas de encenação, em verdade, não passava do encontro com um cadáver semiologicamente embalsamado.

A tentativa de encontrar outro caminho possível inicia-se pela problematização daquela relativa segurança sentida pelo historiador da literatura pela disponibilidade física do próprio objeto, o qual a despeito de sua existência concreta pode continuar inacessível se desvinculado de certos contextos. Não mais tem lugar o compromisso com uma suposta veracidade original atestada pelo simples fato de a fonte histórica *existir* e legitimada como uma lei incontestável das ciências naturais. Se mesmo estas leis hoje já nos são apresentadas como construções paradigmáticas estáveis, e se mesmo determinadas situações históricas que sempre nos pareceram definitivas hoje já alcançaram o estatuto de fenômenos de longa duração, por que a duração do contato físico do historiador com sua fonte histórica tem que ser eterna? E no caso de não ser eterna, por que sua obsessão em afirmar reiteradamente seu caráter fugidio? Muito mais importante do que o testemunho desarticulado de uma concretude é a tarefa de evocar a materialidade. O libelo a favor de uma história do presente, unindo o imediato da experiência e o imediato da percepção do historiador, situa-se como uma articulação bem-sucedida de ambas as dimensões: a do testemunho e a da mediação. O estatuto fantasmagórico do teatro que o aprisiona na obsessão de sua própria efemeridade (Birringer, 1993) passa para a escrita de sua história que, em lugar de deixar-se seduzir pelo testemunho da materialidade da encenação,

estabelece um pacto de morte com o próprio crítico literário comprometido com procedimentos hermenêuticos.

A história das mentalidades aparece como possibilidade de enxergar outros aspectos que não os políticos vinculados às histórias nacionais, então privilegiados pela historiografia tradicional. A interdisciplinaridade que marca a interseção da história com outros campos de investigação concretiza a ampliação da noção de fonte histórica, no sentido de problematizar uma história feita a partir do ponto de vista dos dominantes e dos grandes acontecimentos. A partir do momento em que aspectos mais particulares, mais singulares, e mais populares, passam a ser enfocados, o passado de certa forma é humanizado, ganha vida, e é trazido para um presente específico que o acolhe. Na noção de mentalidade coexistem paradoxalmente as idéias de permanência e mudança. O fato de ocorrer a formação de determinada mentalidade, a qual se vincula a certos comportamentos e atitudes, configura o conceito de mentalidade como estrutura e, em certo sentido, poderia até ser equivocadamente confundida com uma constante antropológica; mas, no entanto, a sua mobilidade vem exatamente do caráter não sincrônico desse aspecto residual: os comportamentos não são naturais, estão em permanente modificação – Mentalidades precisam ser historizadas.

Falar hoje sobre novas possibilidades de escrita da história implica um posicionamento diante da historiografia tradicional – o que já se exigia, nos anos 30, da primeira geração dos *Annales* que, a despeito da heterogeneidade entre seus membros, devia sua unidade justamente à recusa a “uma História” globalizante. A diferença, entretanto, situa-se no caráter relacional assumido atualmente pela circunscrição do campo da história, o qual necessita ser permanentemente contextualizado *em relação a* sua tradição disciplinar, isto é, necessita ser, ele também, e principalmente ele, historizado.

Uma das razões desta exigência reside certamente na emergência, já no século XIX, do que o sociólogo Niklas Luhmann chamou de observador de segunda ordem: uma categoria epistemológica condenada à auto-reflexividade, que surge em contraste com o sujeito puramente espiritual, constitutivo da observação de primeira ordem e emergente a partir da modernidade renascentista. A diferença entre ambos os graus de observação situa-se precisamente no fato de que enquanto a observação de primeira ordem, a partir do Renascimento, impõe um distanciamento entre o sujeito da observação e o objeto, provocando uma

descontinuidade com o modo medieval de apropriação do mundo<sup>3</sup>; a observação de segunda ordem implica a indissociação do corpo do observador no ato de observar, ou seja, além da apreensão do mundo pelos conceitos, inclui também uma percepção pelos sentidos.

A questão da conciliação entre experiência e percepção, concernente à crise da representação desencadeada, na filosofia européia, justamente pela emergência desse observador de segunda ordem, torna-se, assim, fundamental no contexto da proliferação dos pontos de vista, então responsável pela dissolução do referente. Isso se justifica pelo privilégio concedido à interpretação como função primordial das ciências humanas, ou do espírito, em oposição às ciências naturais, às quais caberia a fisicalidade da matéria, ou seja, o corpo. A separação das ciências, que foi apontada por Hans Ulrich Gumbrecht em seu ensaio “Breve romance epistemológico” (1999) como tentativa frustrada de superação da crise, destina as humanidades, assim, a uma relação dicotômica entre superfície e profundidade consumada na prática hermenêutica, em que a forma constitui-se como ponto de partida de uma escavação cujo objetivo final é o conteúdo, implicitamente ocultado. O campo da história, segundo o autor, reage à crise epistemológica com uma resposta historicista materializada exemplarmente no projeto de Hegel: uma história total que abarca todas as representações lhes conferindo um sentido (Gumbrecht, 1999, p.64). Neste âmbito, tanto na teoria da arte – e mais especificamente na teoria da literatura – quanto na história a constituição do sentido se impôs de forma determinante e exclusiva.

No início de seu ensaio emblemático “Contra a interpretação” (1969), Susan Sontag estabelece uma distinção entre a hermenêutica antiga e a moderna. Segundo a autora, na Antigüidade, a visão mítica do mundo passou a ser inaceitável pelos gregos com o desenvolvimento do conhecimento científico, gerando uma ruptura entre a tradição e a contemporaneidade. No entanto, dada a impossibilidade de se abandonar definitivamente a tradição, a interpretação surge como estratégia de mediação, que adapta um texto antigo “às exigências de seus leitores posteriores” (Sontag, 1987, p.14). A interpretação moderna, por sua vez, não está comprometida com nenhum projeto de conservação ou preservação da

---

<sup>3</sup> Pensar a cultura medieval, na Idade Média, supõe um distanciamento inexistente na própria cultura medieval, constituída muito mais por relações em presença do que por representações: “Compete ao corpo, como auto-referência das culturas de presença, inscrever-se nos ritmos e nas regularidades do mundo e da ordem cosmológica.” (Gumbrecht 2001, p.12).

tradição, ela surge com a função de legitimar as ciências humanas através da afirmação de seu campo de atuação – o da “expressão” – em oposição ao das ciências naturais. Precisamente a partir da ênfase sobre o sentido em detrimento da presença.

Por presença entende-se aquilo que escapa a uma apreensão conceitual, vinculando-se muito mais à percepção sensorial imediata. O exemplo oferecido por Sontag são os filmes de Bergman que, a despeito de qualquer pretensão intelectualizante do diretor, possuem imagens tão fortes que são capazes de afetar o espectador de maneira independente de uma constituição de sentido. Essa “imediatricidade” ilustrada pela autora através do cinema apóia-se na imagem que, mais facilmente que a palavra impressa, em geral já tão carregada de sentidos, não exige do fruidor uma atitude interpretativa. No caso da literatura, entretanto, o *nouveau roman* francês configura-se não apenas como experimento em que a excessiva descrição inviabiliza o gesto hermenêutico, impondo ao leitor muito mais a emergência de uma certa concretude imediata, mas, sobretudo, como tentativa de abandono de uma narrativa linear a qual se sujeitaria mais docilmente à interpretação.

Esta problematização da forma, muito praticada também pelas vanguardas, recusando qualquer leitura hermenêutica, desloca-se para o campo da história no sentido do interesse pela própria historiografia, ou melhor, pela escrita da história. Sob este aspecto, o próprio Gumbrecht oferece um experimento exemplar. Publicado em 1996, nos Estados Unidos, seu livro *Em 1926. Vivendo no limite do tempo*, surpreendentemente um best-seller, apresenta-se como reunião de verbetes sobre o ano de 1926, concernindo música, literatura, notícias de jornal, entretenimentos, culinária, invenções científicas, entre outros, de modo a recriar a “atmosfera” daquele ano, levando o leitor a experimentar de maneira praticamente sensorial o que seria viver naquela época. Justamente pelo fato de não se tratar de uma tentativa de reprodução do ano de 1926, mas de produção de um determinado ambiente histórico, a ênfase recai muito mais sobre relações espaciais do que temporais. E, como consequência, o procedimento de descrição é privilegiado em detrimento da narração: logo no “Manual para o usuário”, o leitor é liberado de qualquer comprometimento com a linearidade da leitura, à vontade para percorrer arbitrariamente as páginas do livro. Neste sentido, a minimização da narrativa a favor de um olhar descritivo constitui-se como estratégia que, em lugar de

promover a homogeneização de uma época a partir da configuração de um sentido unificador, como *Zeitgeist*; estimula percepções de superfície que acentuam a história como simultaneidade e contingência (Gumbrecht, 1997).

Sob este aspecto, o ensaio que aparece no fim do livro, “Depois de aprender da história”, introduzindo um segundo nível de leitura – a despeito da própria recusa do experimento em ser um manual endereçado para a academia – oferece perspectivas interessantes de discussão, à medida que problematiza a validade do conhecimento histórico, uma vez que o passado já não mais oferece ao presente exemplos que lhe ensinarão como proceder no futuro: não é mais possível aprender com o passado. Se o futuro não pode mais ser previsível com segurança a partir da exemplaridade do passado, ele passa, então, a se inscrever em termos do que seria provável ou improvável, isto é, como contingência. Neste sentido, uma vez eliminados os aspectos normativos e pedagógicos do conhecimento histórico, Gumbrecht justifica o interesse no diálogo com o passado pela fascinação, ou seja, é à medida que atrai um presente específico que o passado é ativado e ganha vida. Precisamente porque fascina, o passado torna-se imediato e tangível: “Essa experiência direta do passado deveria incluir a possibilidade de tocar, cheirar e provar aqueles mundos e objetos que os constituíram”. (p.419). Isso significa a retomada, quase 30 anos depois, da reivindicação de uma “erótica da arte”, proposta por Sontag, na década de 60, no contexto da contra-cultura e da emergência de um discurso teórico do pós-moderno nos Estados Unidos: “O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais”. (Sontag, 1987, p.23).

É, no entanto, quando confessa paradoxalmente o caráter ilusório de seu experimento que Gumbrecht admite uma alternativa teórica criativa com relação à possibilidade de lidar com uma realidade enquanto referência concreta. Não é porque se configura como ilusão que a re-apresentação do passado deixa de afetar e tocar o presente. O fato de que exista uma fenda entre as “palavras” e as “coisas” não significa que não possamos *produzir* coisas – com palavras. O que equivale a dizer: a impossibilidade da representação não aponta para uma total dissociação entre linguagem e mundo – na qual ou o mundo se perderia a favor de uma vida discursiva, ou a linguagem se perderia a favor de um mundo silencioso – mas se abre para a construção de mundos alternativos, e nem por isso menos imediatos.

No âmbito desses gritos a favor da produção de presença situa-se uma vontade teórica que, assumindo-se como observação de segunda ordem, não mais pretende reduzir a complexidade de seus objetos através da ênfase sobre o sentido; ao contrário, assume, contentada, a tarefa de catalisar essa complexidade constitutiva da própria sociedade. Nos termos da teoria sistêmica de Luhmann, que tem como ponto de partida especificamente a sociedade moderna, funcionalmente diferenciada, a construção de sentido vincula-se com a emergência de sistemas como organizações menos complexas do que o entorno do qual se diferenciam e, no entanto, com a capacidade de gerar complexidade interna, constituindo-se como complexidade organizada. Segundo Luhmann, a emergência dessa complexidade organizada se dá a partir de uma seleção imposta que, como tal, significa a concretização de uma dentre várias possibilidades. Neste sentido, a probabilidade de um sistema não emergir é muito maior do que a probabilidade de sua emergência. A complexidade implica, então, contingência. A sintonia entre a ilusão produzida pelo experimento de Gumbrecht e a proposta teórica de Luhmann materializa-se precisamente no pressuposto luhmanniano da impossibilidade de observação da complexidade. Uma tal tentativa implicaria imediatamente em um processo de redução. Por isso, em lugar de se constituir como uma teoria *sobre* a sociedade, ou *sobre* a complexidade, o projeto de Luhmann se apresenta como uma espécie de redução estratégica com o objetivo de aumentar potencialmente a complexidade teórica. Isto é: catalisá-la. Ou, nas palavras da teórica americana Eva Knodt: “Simular complexidade para explicar complexidade” (Luhmann, 1995, p.xii).

Neste ponto, gostaria de vincular tanto o apelo de Sontag quanto o experimento de Gumbrecht àquela noção de “mentalidade”, discutida no início, mais especificamente pelo fato de muitos dos novos historiadores serem medievalistas, ou seja, concentrarem suas pesquisas sobre um período histórico anterior à emergência do observador de primeira ordem (a despeito das controvérsias existentes entre os historiadores com respeito à própria delimitação do que seria considerado como Idade Média) e à prática da interpretação como principal meio de aquisição de saber. Segundo o próprio Gumbrecht em seu ensaio “Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação” (2001), apesar de simultaneamente constitutivos de qualquer manifestação cultural, os componentes de sentido e de presença podem estar associados em maior ou menor

grau com cada manifestação – a cultura medieval identificando-se, assim, muito mais fortemente com a produção de presença, enquanto a Europa do século XVII, cartesiana, acentuadamente vinculada à produção de sentido. Além disso, no que se refere aos fenômenos culturais, na literatura, por exemplo, a produção de sentido se dá mais enfaticamente que na música, em que a presença, por sua vez, é mais marcante. Na ópera, que surge já com o Renascimento, há uma hibridização mais equalizada, uma vez que ao mesmo tempo em que o libreto introduz os componentes de sentido, é na encenação que se manifesta a presença.

O conceito saussureano de signo – que fundamenta práticas interpretativas, semiológicas e semióticas – ligado fortemente à cultura de sentido, opõe-se, na cultura de presença, a uma noção sógnica aristotélica unindo substância e forma, segundo a qual “a substância representa aquilo que ocupa um espaço, criando e conservando, deste modo, a presença; enquanto a forma, a todo momento, torna perceptível e distinguível a substância presente”. (Gumbrecht, 2001, p.13). Em verdade, essa outra concepção de signo, torna-se importante para o delineamento de um campo não-hermenêutico, em que a materialidade é enfatizada em detrimento do sentido.

Nessa perspectiva, o que ocorre no caso da ópera é a emergência da substância sonora a partir de uma forma já dada de antemão, i.e, a ação que consta no libreto. É apenas porque já conhecida e esperada que a forma possibilita a emergência da substância. Sob esse aspecto, a noção de evento, que do ponto de vista do sentido se caracterizaria somente como elemento imprevisível, configura-se agora a partir da produção de um “efeito de presença”. O exemplo fornecido por Gumbrecht é o momento de abertura de um concerto: “o momento em que surge o primeiro som, mesmo sendo esperado por todos e a sua identidade fazendo parte, pelo menos, da expectativa dos especialistas. Sem o efeito desse tipo de evento de abertura – ou seja, tratando-se apenas da novidade dos conteúdos – as encenações sofreriam um desgaste rápido em suas repetições regulares”. (Gumbrecht, 2001, p.14).

A partir da modernidade renascentista, quando a arte começa a adquirir autonomia, os efeitos de presença passam a ser minimizados na vida cotidiana e acentuados na expressão artística. A presença passa a ser enfatizada sob o pano de fundo do sentido e convencionam-se maneiras de instaurar a descontinuidade com o cotidiano: por exemplo, o silêncio antes do início de uma encenação (p.18). A ruptura com o cotidiano que sustenta o próprio conceito de teatro – na cultura de

sentido, com toda a carga simbólica para os corpos dos atores – na cultura de presença simplesmente inexistente. O corpo do ator é possuído por uma outra presença e essa possessão não se dá em termos de substituição, mas a partir de uma ênfase.

No surgimento do teatro, na Antigüidade, por volta do século VI a.C., quando então a cultura de presença preponderava na sociedade grega, situa-se o culto de louvor a Dioniso. Neste rito, cantavam-se ditirambos e bebia-se vinho, ato pelo qual se ingeria a alma de Dioniso. Não se trata de simbolicamente o vinho representar a alma do deus; o vinho presentificava a alma, enfatizando-a, tornando-a tangível. E o entusiasmo provocado pelo consumo da bebida literalmente constituía a presença do deus dentro do indivíduo. A possessão se concretizava pela ultrapassagem da medida (métron) proporcionada pelo estado de êxtase, em que o indivíduo saía de si. No sacrifício do bode, outro momento do rito, o animal morria para libertar a alma de Dioniso<sup>4</sup>. Não há uma descontinuidade entre o bode que estaria representando o deus e o próprio deus: o bode é Dioniso encarnado. Quando Téspis (considerado o primeiro ator) chega ao êxtase e começa a *agir como se fosse* Dioniso, em cima da mesa de sacrifício, dirigindo-se aos demais presentes que cantavam em coro, nesse *como se fosse*, não existe uma idéia de substituição de algo ausente (Dioniso) por algo presente (Téspis). O que ocorre é a ênfase da presença do deus no corpo do ator.

A analogia entre o culto a Dioniso e o culto medieval a Jesus Cristo – no qual a eucaristia constitui a ingestão do corpo e do sangue de Jesus no pão e no vinho –, no que se refere ao aparecimento do teatro na Idade Média talvez já acuse uma perda de presença, embora pouco significativa, a favor de determinados componentes de sentido. Igualmente ligado ao culto religioso, o teatro medieval surge com função eminentemente catequizadora, como forma de mediação entre a Igreja e a sociedade, já que o cristianismo tornava-se praticamente inacessível aos fiéis por conta do latim. No entanto, a despeito de seu papel pedagógico, o que se ressaltava era muito mais a presença do sagrado – e do terror – do que a idéia de representação. Deus era presentificado a partir do medo, que emergia como efeito, e não em termos de uma representação figurativa e verossímilante. A função ilustrativa da Bíblia assumida pelos *tableaux vivants*, pelos tropos e pelos

---

<sup>4</sup> O bode foi uma das últimas formas assumidas pelo deus para fugir da ira de Hera e, no instante de sua imolação, presentifica Dioniso (Brandão, 1988).



milagres não implicava uma representação nos termos de uma cultura de sentido, em que se poderia identificar os atores como atores desempenhando um papel, principalmente pelo fato de serem todos padres (do baixo clero) e pelo fato de a encenação ocorrer dentro da Igreja, isto é, em um templo sagrado.

Tomando como exemplo os mistérios, primeira forma de teatro a ocorrer fora da Igreja, mais precisamente em sua segunda fase, quando as carroças em que se davam as encenações eram justapostas em semicírculos na praça da cidade<sup>5</sup>, o que acontecia era uma enorme simultaneidade cênica em que se encenavam, em determinadas carroças, histórias bíblicas e, ao mesmo tempo, em outras, cenas do Inferno. Isso implicava um contraste entre o sagrado e o grotesco, uma vez que o Inferno era, em geral, presentificado por pessoas com deformidades físicas, anões e doentes mentais praticando atitudes escatológicas e libidinosas entre si e com animais. Com a acentuação gradual do componente de sentido na cultura medieval, quase no Renascimento, a Igreja passa a encarar essa justaposição como vulgarização do sagrado e, como já não desfruta de tanto poder quanto antes, não podendo proibir o teatro de modo geral, desvincula-o, ao menos, do cristianismo.

Nesse contexto, observa-se nessa estrutura teatral um caráter um pouco mais dissociado do culto religioso, muito embora as encenações contassem sempre histórias da Bíblia, sendo precedidas por um sermão feito pelo padre e entremeadas por cantos corais religiosos. Os mistérios podiam durar de 3 a 40 dias e começavam às 9 da manhã, com uma pausa para o almoço, continuando até o anoitecer.

A idéia de *comunitas* presente na apresentação das tragédias gregas, durante os festivais de teatro da Antigüidade, congregava também os medievais em torno da encenação dos mistérios. Em ambos os casos, a cidade parava e toda a vida comunitária acontecia em função do teatro, materializando uma integração orgânica entre a vida cotidiana e a encenação. No entanto, podem-se apontar elementos de sentido timidamente manifestos tanto no âmbito dos mistérios quanto no dos festivais da Antigüidade. No que diz respeito aos mistérios, este elemento situa-se no que ocorre posteriormente ao sermão, ou seja, no momento em que o padre narra tudo ao que se vai assistir naquele dia. Esta forma previamente delineada é o que permitirá a emergência da substância no momento

---

<sup>5</sup> O número de carroças podia variar de 11 a 66 (Gassner, 1980).

em que a encenação tiver início. Com relação aos festivais anuais de teatro da Grécia antiga, a partir da construção de uma estrutura arquitetônica específica para as encenações, ao ar livre, as peças baseavam-se na mitologia, profundamente arraigada na vida social. Os espectadores, então, já conheciam as histórias que seriam apresentadas.

A substância sonora desempenha papel interruptor do gesto racional tanto na estética clássica quanto na medieval. Após o sermão e a narrativa do padre, nos mistérios da Idade Média, a orquestra começava a tocar, provocando uma quebra na constituição de sentido a partir da emergência da primeira nota como efeito de presença. O lugar fundamental ocupado pela música na tragédia concretiza-se literalmente em seu próprio nome (trago + oedia = canto do bode, canto do sacrificado) e na função primordial do coro. No início da forma trágica, era só o coro e seus cantos ditirâmicos. Com a institucionalização dos festivais, o coro passou a situar-se na orquestra, uma área redonda, espécie de fosso, operando a interseção entre o palco e a platéia. Composto de 15 integrantes, em geral personagens mitológicos de baixo calão – bacantes, sátiros – ou membros desvalorizados do próprio povo (velhos, mulheres, etc), o coro dançava o tempo inteiro, evoluía livremente a partir de uma dança coreografada, e sob esse aspecto, sua movimentação era bem mais ágil que a dos próprios atores, por isso, seus integrantes usavam roupas mais leves e sapatos baixos.

Em um contexto de releitura do trágico no século XIX, Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, localiza na presença do coro o aspecto dionisíaco da tragédia. De fato, por se constituir como elemento que não se deixa apreender por uma tentativa de construção de sentido, o coro resiste, nos festivais do século V a.C., como vestígio de uma religiosidade que pouco a pouco é perdida. O contraste entre a imagem do coro e a da própria ação performada no palco, com o passar do tempo, torna-se tão marcante que o coro torna-se um elemento instaurador de descontinuidade entre o teatro e a vida cotidiana.

Em certa medida, pode-se traçar um paralelo entre a tipologia proposta por Gumbrecht, de componentes de presença e de sentido, e a distinção feita por Nietzsche entre aspectos dionisíacos e apolíneos de uma cultura. Da mesma forma que Gumbrecht localiza a ópera como fenômeno cultural em que se pode visualizar mais claramente a hibridização em que coexistem tanto elementos de sentido quanto de presença, Nietzsche atribui à tragédia esse espaço em que o

indiferenciado da música – dionisíaca – une-se ao figurativo apolíneo da encenação. No entanto, em verdade, em seu horizonte contemporâneo estava, de fato, a ópera wagneriana como manifestação artística ideal.

Nietzsche atribui a morte do trágico justamente à emergência do ceticismo, da filosofia, do conhecimento científico – o que, na tipologia proposta por Gumbrecht, pode ser vinculado ao predomínio dos elementos de sentido. O efeito imediato de indiferenciação provocado pela tragédia – “o Estado e a sociedade, o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (Nietzsche, 1992, p.89) – a partir da tentativa de apreender seu sentido, não mais consegue se cumprir.

### **3.2. A melancia**

Quanto tempo dura o cheiro de uma melancia estraçalhada?

Uma especulação a respeito poderia levar em consideração o espaço em que transcorreu o estraçalhamento. Por exemplo: locais pequenos seriam preenchidos em menos tempo pelo cheiro, o qual ganharia intensidade podendo se entranhar talvez mais perpetuamente nas pessoas e objetos presentes.

No entanto, é necessário fazer ainda uma distinção circunstancial: a permanência do cheiro depende também da quantidade e da “qualidade” de pessoas presentes e da co-presença de objetos e ações na mesma dimensão espacial e temporal de nossa melancia estraçalhada. Porque as pessoas têm cheiros. E histórias de cheiros. E histórias de melancia. Seus próprios cheiros podem concorrer em diversos níveis com o cheiro em questão. Do total anulamento dos odores individuais, passando por um instante de coexistência até o apagamento absoluto do cheiro de melancia, subjugado pela mistura odorífera, homogênea ou não, insossa ou não, de todos os presentes.

(Quanto tempo dura o cheiro de uma pessoa inteira?)

Gostaria de sublinhar o momento de coexistência que mesmo nos casos de predominância de um cheiro sobre o outro não deixa de acontecer. Existem instantes em que os cheiros ficam física e materialmente co-presentes, ainda que por frações breves de tempo, até um sobressair e se dissipar ou se impor hegemonicamente no espaço. Precisamente esta simultaneidade invisível, quando apresentada em um espetáculo teatral, concretiza uma espécie de presença que,

justamente por emergir a partir de uma ausência precedente, instaura a descontinuidade, fazendo surgir algo que não fazia parte do até então existente. O medievalista francês Paul Zumthor atribui essa materialidade emergente em contextos de presença física direta ao que ele chama de “perceptibilidade” (ou tangibilidade). O caráter imediato e contingente de uma interação ao vivo, para o autor, possibilita a constituição de formas sociocorporais, i.e., elementos não textuais conectados à corporalidade dos participantes e a sua existência social enquanto membros individuais de um grupo. Segundo Zumthor, as obras medievais, em que prevalecia a junção entre elementos textuais e sociocorporais a partir da presença da voz do intérprete, mobilizavam simultaneamente os sentidos da visão e da audição, contrastando, por exemplo, com a performance de uma leitura em voz baixa, quando então a perceptibilidade do texto seria extremamente fraca (Zumthor, 1994).

Zumthor expande a concepção de performance desenvolvida pelo antropólogo Dell Hymes, nos anos 70, a partir do redirecionamento de seu enfoque sociolinguístico no sentido de uma perspectiva mais complexa. Hymes estabelecia uma distinção entre “recepção” e “performance”, calcada fundamentalmente sobre uma questão temporal: enquanto a recepção seria caracterizada pelo fosso temporal inegável que separaria a produção artística de sua realização social; a performance seria baseada diretamente na própria experiência, com tudo o que traz de imediato e instantâneo. Esta oposição, talvez um tanto quanto absoluta, é, então, rearticulada e recontextualizada por Zumthor em termos do acelerado desenvolvimento tecnológico alcançado no século XX, o qual, segundo o autor, alterou radicalmente as condições de performance, a partir das mudanças sofridas pela mídia audiovisual e auditiva (Zumthor, 1994).

Na perspectiva de Zumthor, além de seu evidente vínculo antropológico com qualquer tipo de ação comunicativa, no sentido de remeter às condições de apresentação e de experiência, o termo performance refere-se tanto a um determinado ponto do tempo experienciado como presente quanto à presença concreta dos participantes da ação (p.218). Por seu lado, a recepção de um texto acusa um processo histórico de compreensão, diretamente associado a sua inserção social, em determinada comunidade de leitores, implicando um processo temporal não imediato. Contrastando, assim, com a performance, a qual se situa “outside the flow of time”. (p.218). Nesse sentido, a concretização efetiva do texto

se dá na performance e não na recepção. A recepção é um processo de concretização social, em que o texto não se materializa efetivamente. Essa sua materialização só ocorre no momento da performance: “It could be said that performance is a moment of reception, a privileged point in time in which a text is actually experienced”. (p.218). O tipo de concretização operado na recepção alcança, portanto, apenas as dimensões da sociedade, ou seja, enquanto realidade socialmente construída, à medida que a recepção corresponde ao processo através do qual um texto se transforma em realidade social. Em oposição aos discursos produzidos na vida cotidiana, em que a recepção se limita à performance, dado o seu caráter efêmero; no texto literário, verifica-se um enorme contraste entre recepção e performance.

No que se refere à nossa melancia e ao seu precoce estraçalhamento, adianto que fazem parte de uma encenação específica e que sua participação nela não dura mais do que poucos segundos dentro das suas 6 horas e meia de duração total. Reporto-me à primeira parte de *A luta*, encenada por José Celso Martinez Corrêa e o Grupo Oficina Uzina Uzona, penúltima parte de outro espetáculo em movimento, *Os sertões*. Somando cerca de 30 horas, a transcrição para o evento teatral do romance de Euclides da Cunha, dividida em 5 partes, começou em 2002, com *A terra*, e deve acabar em 2006, com sua última parte, *A luta II: a quarta expedição*.

Esse relato em movimento da Campanha de Canudos (1896-7), em que se deu o confronto entre o exército de uma república recém-proclamada e os seguidores de Antonio Conselheiro, líder espiritual e político, privilegia, em lugar de uma perspectiva messiânica, uma resistência ativa e criativa por parte dos sertanejos. Nas palavras de Zé Celso: “Messiânico é quem espera algo que vá acontecer no futuro. Eu trabalho no aqui-agora, para expandir. O próprio Antonio Conselheiro não era messiânico. Queria fazer agora”. (Corrêa, 2003).

Neste ponto, o aqui-agora de Zé Celso vincula-se tanto à própria materialidade da experiência teatral, a partir de sua condição imediata, envolvendo presença física de atores e espectadores, quanto à materialidade adquirida pelo passado, arrastado amorosamente pelo presente de seu espetáculo. O olhar sobre a Campanha de Canudos só se expande em cheiro, som, gosto, textura e cor à medida que identifica aquele cerco de mais de cem anos atrás ao seu cerco mais imediato, ao

cercos material do próprio Teatro Oficina. O espaço da encenação é um espaço cercado.

A materialidade da encenação e a do passado presentificado estão, pois, intimamente ligadas à exploração dos estímulos sensoriais dos espectadores e à própria caracterização do espetáculo como um épico musical, em que a presença da música configura-se como elemento fundador das relações cênicas. Retomando a definição de signo proposta por Gumbrecht, pode-se dizer que, por um lado, existe uma forma dada de antemão, seja pela historicidade da Campanha de Canudos, seja pela publicidade de *Os Sertões*, seja pela narração dos acontecimentos da peça por uma espécie de programa-libreto, à venda na bilheteria do teatro, tornando a história encenada conhecida de grande parte dos espectadores<sup>6</sup>. Por outro lado, a presença emergente se consubstancia na performance dos atores e dos músicos. E, nesse sentido, o fato de o programa-libreto oferecer as letras das músicas cantadas em coro pelos atores instaura dois níveis de apreensão, o do texto e o da obra, nos termos de Zumthor. No nível textual, há uma constituição de sentido, à medida que determinadas letras são narrativas ou permitem de algum modo a formação de contextos; enquanto no nível da obra, concretizado apenas no momento da execução das músicas, a presença da voz dos atores e da própria substância sonora instaura efeitos de presença renovados a cada encenação. Únicos, como cada melancia destruída por apresentação. O cheiro exalado por espetáculo – a despeito de uma categoria homogeneizante que o classificaria como “cheiro de melancia” – é sempre diferente, condicionado ao tamanho, à consistência, à quantidade de água e ao tempo de madura da melancia escolhida para morrer.

Outros cheiros d'*A luta* atuam de forma mais perene, como o de sálvia, jogada no fogo pelos atores ao longo de boa parte da peça, exalando uma fumaça aromática que percorre não apenas visualmente os espaços do teatro como os corpos e cabelos dos espectadores. Ainda fazem parte, dissipados pelo ar, os cheiros de alecrim, guiné, espada de São Jorge e outras plantas e ervas em que os jagunços banhavam seus corpos para se defender contra o exército. Ao penetrarem no público, os odores levam a platéia para a cena por sua própria presença, por seu

---

<sup>6</sup> O fato de os acentos não serem marcados implica a chegada ao teatro muito antes do horário de início do espetáculo, e, no caso da compra do programa-libreto, este tempo de espera pode ser usado em sua leitura, no sentido de uma familiarização prévia e recente com o contexto narrativo.

próprio ocupar-um-lugar naquele espaço físico. Interessam-me, pois, os cheiros d'*A luta*, que ganham visibilidade à medida que mobilizam tão intensamente o olfato dos fruidores que aguçam igualmente sua visão, audição, tato e paladar. Analogamente a um gesto que exigiria o ver e o ouvir, os cheiros não apenas mobilizam uma intensa multisensorialidade, como estimulam uma percepção sinestesticamente emoldurada.

Voltemos, pois, para o espaço do estraçalhamento de uma firme, opulenta, e agora quase antiga melancia, por um facão sertanejo, no espaço de uma rua. Em um teatro-rua.

O conceito de rua em que se baseou a arquitetura do Teatro Oficina, projetada por Lina Bo Bardi e Edson Elito, destrói a possibilidade de assistir aos espetáculos a partir de um lugar privilegiado. Há uma pulverização dos locais de observação que explode infinitas construções plásticas. O espetáculo passa. Carrega com ele seus cheiros. No entanto nem todos. Em oposição ao odor concentrado e breve da melancia que, uma vez estraçalhada, tem seus destroços arremessados no ar e nas pessoas, irradiando de forma incisiva aquele cheiro, o momento final do espetáculo atinge seu ápice quando o odor de carne queimada toma conta gradativamente do teatro e se engasta tão profundamente nos presentes que chega a ultrapassar o tempo e o espaço da encenação. O público sai do teatro levando no corpo gestos e vozes dos atores.

De forma geral, os cheiros tendem a desaparecer mais facilmente quando em certos momentos são abertas as portas do teatro para a saída de objetos cênicos ou partes maiores do cenário. É precisamente nesses instantes de agregação e interação entre a cena e a rua Jaceguay, o viaduto 13 de maio, os vendedores ambulantes enfileirados defronte a repentina abertura das portas à espera do intervalo, e os carros e pessoas ocasionalmente *em passagem*. Nesse sentido, explora-se não apenas a teatralidade de um espetáculo que passa, mas também a dos passantes dessa cena em movimento, os quais captam cheiros, sons, gestos, ou gostos – impressão única no meio da velocidade do seu deslocar-se.

Contrastando com a imposição dessa percepção única, dado o tempo efêmero de que dispõe uma pessoa que passa, por acaso no exato momento em que se abrem as portas; àqueles que se encontram do lado de dentro, ou seja, na posição de quem fica, em relação ao espetáculo que vai, impõe-se uma seleção muito difícil. Os espectadores têm que deliberadamente ou não escolher uma moldura a partir

da qual orientar sua percepção, tamanha a simultaneidade de imagens, sons e cheiros. E essa escolha começa já na entrada, em que se faz necessário eleger um lugar para assistir ao espetáculo. No entanto não importa o local de sua opção, o espectador não se livra da sensação de que algo lhe escapa. A enorme complexidade do espetáculo se depara com a impossibilidade de uma fruição plena de suas simultaneidades. Qualquer olhar que se direcione para a cena já se constitui como uma redução. A encenação recusa-se a uma apreensão autoritária.

Esclareço que não me refiro aqui à multiplicidade de interpretações do espetáculo que podem ser suscitadas a partir dos diferentes lugares de observação. Refiro-me antes à multiplicidade de espetáculos que podem ser construídos nestas condições de apreensão. E a partir da descrição das condições de emergência d'*A luta*, em lugar de ambicionar uma explicação ou interpretação, no sentido hermenêutico, da encenação, estas reflexões intentam apenas (?) entender o fato de que precisamente *este* espetáculo foi encenado, e não outro. *A luta* requer, então, uma reconstrução histórica constante por parte do presente do olhar interessado de sua investigação.

Gostaria de retomar agora um outro agora, isto é, aquele agora que Zé Celso encravou em seu Antonio Conselheiro e em sua *luta*, e, de certa forma, em toda a estrutura de *Os sertões*, no que se refere à sua condição de obra em movimento, a partir da incorporação material, na própria poética da encenação, não apenas de elementos contextuais de sua produção, mas também de acontecimentos atualmente em discussão na esfera da sociedade. Essa mobilidade que confere ao espetáculo, decepado em cinco partes, um estado de encenação permanente configura-se também e principalmente na interação com o público, o qual pôde participar anteriormente de inúmeros ensaios abertos e leituras experimentais antes da estréia. Segundo José da Costa, em sua Tese de Doutorado, *Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*, “essas instâncias de abertura e exposição do processo criativo” possibilitam a incorporação de reações pontuais do público na própria “escritura cênico-dramatúrgica” do espetáculo. (Costa, 2003, p.172). Nesse sentido, o movimento da encenação inscreve-se de forma muito particular, não apenas no âmbito imediato, mas também no âmbito processual e histórico, à medida que os ensaios abertos passam a integrar organicamente o espetáculo, em certo sentido, como possibilidade de criação coletiva.



Neste ponto, coloca-se a distinção oferecida por Umberto Eco entre “obra aberta” e “obra em movimento”, em seu livro *A obra aberta*. Segundo Eco, todas as obras de arte se caracterizam por uma abertura, que seria exatamente o traço performático que marca uma postura participativa do fruidor. No entanto, tal colaboração se configura apenas no nível teórico e conceitual – quando se trata de uma fruição estética, se estabelece imediatamente um receptor que constrói sentido – em que o fruidor goza de liberdade de interpretação. Desta forma, identifica-se, portanto, nitidamente o receptor diante de um objeto artístico, pronto, acabado, em toda a sua “completude estrutural” (Eco, 2001, p.58). Seria o caso de um leitor diante de *Crime e Castigo*, por exemplo, que por mais polifonicamente construído que seja, e pelas infinitas interpretações que possa suscitar, já se apresenta ao leitor como um todo organicamente estruturado desde sua origem.

Algumas obras, no entanto, além desta abertura que lhes é constitutiva enquanto objetos artísticos, configuram-se de um modo inacabado, isto é, necessitam fisicamente que o fruidor as complete, ou melhor, as crie. Esta colaboração se faz *materialmente* necessária, porque desde sua origem são estruturalmente imprevistas, permitindo uma certa mobilidade, ou, nas palavras de Eco, podem reproduzir-se “caleidoscopicamente aos olhos do fruidor”. (p.51). Um dos exemplos utilizados pelo autor é o *Klavierstück XI*, de Stockhausen, estruturado de forma que o intérprete devesse escolher, entre vários grupos propostos em uma única folha, aquele a partir do qual a peça musical começaria. Em seguida, deveria escolher um por um, os grupos que se seguiriam ao primeiro. O intérprete combina, desta forma, os grupos, de modo que a peça só se produz a partir de sua “montagem” da seqüência de frases musicais. (p.62).

O pequeno movimento de *A luta* concretizado, então, nos ensaios abertos e no próprio processo de embate com o grupo Silvio Santos – a partir de que uma série de elementos vão sendo incorporados à encenação conforme o desenrolar dos acontecimentos, isto é, conforme a contingência das respostas do grupo financeiro e do grupo teatral em sua interação – inscreve-se, porém, no movimento de *Os sertões*, espetáculo encenado há cinco anos com “fim” previsto para abril de 2006, quando estima-se que estreará *A luta II*.

Juntamente com os componentes de evento constitutivos da encenação, coloca-se a questão da “intermedialidade” (Pavis, 2003). O fato de partes d’*A luta* serem

filmadas em circuito fechado impõe a presença intermitente de um cameraman/ator, projetando imagens atuais, imediatas, do próprio espetáculo em três lugares simultaneamente. Em alguns momentos, as projeções funcionam como telões devassando cenas que de outra forma não passariam de borrões de voz e gesto. O vídeo inscreve-se também como ferramenta para a concretização de uma direção fortemente marcada pela visualidade. Durante os ensaios, as câmeras muitas vezes são utilizadas para fornecer um outro ângulo de imagem para os atores, no sentido de criar uma maior conscientização de seus movimentos. Neste contexto, insere-se o exemplo de um ensaio de *A luta II*, ocorrido em 26 de janeiro de 2006, em que Zé Celso procurava construir a partir da movimentação dos atores, que seguravam bastões de bambu, a imagem de um martelo. Enquanto estava posicionado na pista, no nível dos atores, sua assistente de direção situava-se no segundo andar das arquibancadas, tendo uma visão do alto, a preparadora corporal do grupo, que também atua neste espetáculo, transitava entre um nível e outro, propondo movimentos que se adequassem à produção da imagem do martelo, e o diretor de arte desenhava a giz, no próprio chão da pista, possíveis concretizações visuais de martelo. A função da câmera, então, configurava-se na projeção a partir de uma posição mais alta – também no segundo andar das arquibancadas – da imagem para que os atores, situados embaixo, pudessem ter uma visão do todo, orientando, assim, a sua movimentação. Em sua análise do espetáculo *Cacilda!* (1991), também dirigido por Zé Celso, José da Costa aponta para uma “dramaturgia visual” delineada a partir da intensa utilização do vídeo nesta peça:

o registro em vídeo das cenas representadas pelos atores e a projeção imediata e simultânea das imagens captadas constituem uma espécie de dramaturgia visual paralela à verbal, com ela intimamente imbricada, e realizada durante mesmo a exibição do espetáculo. Trata-se, nesse caso, de uma escrita que ressoa e duplica (em jogos de correspondência ou de contraponto) tanto a escrita vocal e corporal dos intérpretes em suas evoluções cênicas, quanto os discursos verbais enunciados pelos personagens. (Costa, 2003, p.236).

A construção da “coreografia” contrasta, no entanto, com a perspectiva fragmentada dos espectadores, inserindo-se como a composição de apenas um dos elementos que podem ser visualizados diante da multiplicidade de eventos simultâneos durante o espetáculo. A visualidade coloca-se, pois, de forma extremamente complexa, dada a configuração espacial do teatro que permite olhar a encenação a partir das mais variadas posições, sendo, inclusive, a escolha passível de mudança ao longo do espetáculo.

E para aqueles que se posicionam na arquibancada em frente às enormes janelas, há ainda a possibilidade, com o cair da noite, pelo reflexo no vidro, da auto-observação observante, i.e., da observação de segunda ordem, nos termos de Luhmann. A noção da observação de segunda ordem me parece pertinente, no caso, por caracterizar a atitude construtiva. É só a partir da observação do modo como observamos que nos tornamos conscientes da construtividade da realidade. Construtividade que – muito mais do que um processo controlado voluntariamente por nós – configura-se como algo parcialmente imposto. A atitude construtiva concebe a realidade como construção social fortemente condicionada por realidades empíricas circundantes. A perspectiva sistêmica ofertada pela teoria de Luhmann permite, pois, o enfoque do encontro entre duas superposições: uma entre a ação social do autor do livro *Os sertões* e a do encenador de *Os sertões*; e a outra entre a ação social do leitor e a do espectador. Precisamente este encontro dissincronicamente sincrônico se constitui como condição para a formação histórica de sentido e presença em *A luta*.

E agora evoco a confusão eloqüente apontada por Jesús Martin-Barbero para caracterizar a relação homônima mantida no castelhano (e também no português) entre duas acepções da palavra humor, aludindo simultaneamente à expressão de determinada veia cômica e aos líquidos corpóreos – “os secretos humores do corpo analisados pelos médicos” (Martin-Barbero, 2003, p.107). Este vocábulo irrompe em seu texto no contexto da retomada do estudo feito por Mikhail Bakhtin de Rabelais, em que a cultura popular da Idade Média é enfocada a partir de duas coordenadas centrais, uma espacial (a praça) e outra temporal (o carnaval). Esses dois eixos inscrevem-se de maneira fundamental no âmbito de ambas as partes de *A luta* – e, de forma ainda mais ampla, na própria experiência teatral performada pelo Oficina, calcada fortemente no encontro afetivo entre ator e espectador instaurando momentos de indiferenciação, em que não mais é

possível distinguir ambos os papéis. Conforme definiu Zé Celso: “A superação do grande complexo de ser esse ninguém chamado todo mundo pela possibilidade de ser todo mundo”. (Costa, 2003, p.171).

Convocados a pisar a pista do teatro e a se embrenhar por seu subterrâneo, os espectadores passam a compor, juntamente com os atores, uma pequena multidão que dança, corre, combate – *morre*. O acordo tácito de que os convites feitos pelos atores, sugando determinados espectadores à cena, não são na maioria das vezes direcionados de forma individualizada e específica, motiva todos os demais componentes do público a voluntariamente invadir a pista satisfazendo uma arrebatadora vontade de incorporação – também fazer parte do descontrole de todo aquele pequeno caos inesperadamente instaurado. É nestes termos que a rua se converte em praça:



A *praça* é o espaço não segmentado, aberto à cotidianidade e ao teatro, mas um teatro sem distinção de atores e espectadores. Caracteriza a praça sobretudo uma linguagem; ou melhor: a praça é uma linguagem, ‘um tipo particular de comunicação’, configurado a partir da ausência das construções que especializam as linguagens oficiais, seja a da Igreja, a da Corte, ou a dos tribunais. (Martín-Barbero, p.106).

Corpos que partilham o mesmo espaço físico expõem-se a uma homogeneidade térmica, que a despeito das distintas e individuais sensações de frio ou calor, concretiza a instauração de uma temperatura média pouco a pouco estabilizada. Uma grande quantidade de corpos concentrados tem, em geral, a capacidade de proporcionar sensações térmicas associadas a temperaturas mais elevadas. O toque de um corpo no outro, transferindo calores, indiferenciando suores, confundindo umidades. “O carnaval é aquele tempo em que a linguagem da praça alcança o paroxismo, ou seja, sua plenitude, a afirmação do corpo do povo, do corpo-povo e seu humor”. (p.107).

Assim, a temperatura d' *A luta* tende a ficar alta não apenas pelos recursos cênicos de que lança mão, tais como a própria iluminação, a carne queimada e as velas acesas – isto é, pela presença do fogo – mas principalmente por ser muito populosa. E a movimentação coletiva, quando se torna agitada, também favorece, de modo evidente, o aquecimento global do espaço teatral. Sob esse aspecto, o contato físico entre espectadores e atores além de esquentar seus corpos proporciona uma apreensão do espetáculo extremamente particular, já que essa tangibilidade põe em questão o próprio lugar do espectador. É claro que as possibilidades de esse questionamento ocorrer a um espectador, no momento preciso em que é agarrado por um ator, não são inexistentes, mas, diante de uma proximidade tão imprevisível, são muito maiores as chances de sua percepção prevalecer involuntariamente sobre sua razão. Patrice Pavis oferece, porém, uma abordagem não dicotômica desses dois níveis de apreensão, explicitando a simultaneidade em que um pode penetrar o outro:



Uma vez tocado não somente pela graça da arte teatral mas também pelo corpo do ator/atriz, o espectador modifica radicalmente sua abordagem do espetáculo, escapa o cálculo frio do olho geométrico, entra em um mundo de sensações que são, por vezes, também acompanhadas de reflexões abstratas (Pavis, 2003, p.184).

As lufadas de ar frio que repentinamente irrompem a cena a cada vez que as portas se abrem para a saída dos atores ou do cenário não constituem grande diferença em nível coletivo. Outono, a noite fria de São Paulo só se percebe no intervalo, quando as pessoas repetem, de forma muito mais distraída, a agregação vivenciada dentro do teatro. Amontoam-se lá fora, os estreitos espaços entre um corpo e outro percorridos pela fumaça quentinha do carro de pipoca.

Depois entram de novo.

Centradas nos acontecimentos das quatro expedições contra Canudos, *A luta I* (nas três primeiras) e *A luta II* (na última) se articulam a partir da complexa

movimentação de duas forças combativas: os soldados e os jagunços. A oposição entre os dois lados do embate é marcada espacialmente, pelo modo de distribuição dos atores ao longo do espetáculo. Enquanto os soldados ocupam predominantemente a pista-passarela-rua, adotando uma movimentação mais hollywoodianamente coreografada, os jagunços escalam as arquibancadas entremeando-se de forma mais criativa e imprevista entre os espectadores, deslocando-se em passos de capoeira – inclusive, quando estão de tocaia, à espreita, eles também convertidos em espectadores. Eles, que têm a seu favor o fato de conhecerem tão bem seu espaço e estarem tão aclimatados com a temperatura dos sertões. Híbridos.

Muito embora essa oposição fundamental identifique seus pares antagônicos com outras oposições – teatro à italiana x teatro de estádio, cultura da elite x cultura popular, países centrais, que patrocinam a guerra com seus canhões e com seus ideais republicanos x países periféricos, país periférico, que se apóia em uma criatividade ambivalente; isto é, estratégias militares, racionalmente estudadas x improvisação criativa sertaneja – essas duplas não são performadas em termos de acirrar dicotomias, à medida que o espetáculo inteiro se alimenta de elementos de todos esses componentes, as coreografias, ou melhor, corografias, são permanentemente rearticuladas intercambiando lugares: os soldados também passam a percorrer os bancos entre os espectadores e os jagunços também se instalam na pista para preparar suas estratégias. A oposição se dissolve. A dimensão humana e poética que acompanha a performance dos soldados, bem como a postura ativa e não vitimizada dos jagunços de alguma forma os une. Todos híbridos.

Essa espécie de dança bélica, que em alguns momentos se confunde com coreografias típicas de festas tradicionais de povoados sertanejos em que os soldados chegam antes de atacar Canudos, pode ser justaposta ou não à música, que se compõe de tiros, explosões, piano, chuva, artilharia, violino, silêncio, e dos sons do próprio teatro, incluindo os dos espectadores. Um dos fatores que escurecem a longa duração do espetáculo é sem dúvida o ritmo. Ou melhor, os ritmos. Ajudam os corpos a esquecer o cansaço estimulando a participação. A mistura de gêneros em que se cruzam maracatu, música oriental, clássica, eletrônica, rap, cordel, justapõe-se aos versos entoados pelo coro em sua corografia, inscrevendo, no espaço, simultaneamente melodia, ritmo, poesia e

teatro. Neste ponto, cabe a pergunta sobre em que medida o projeto de *Gesamtkunstwerk* preconizado por Wagner é revertido com a reunião performática desses meios e linguagens distintos.

O descentramento da direção de Zé Celso, de certa forma, vincula-se diretamente a essa questão, à medida que determinados ensaios muitas vezes são dirigidos por núcleos específicos, como por exemplo, o musical ou o de corpo, havendo uma criação coletiva dos atores a partir de improvisações e experimentações, em um regime participativo que discute questões sobre cenário, iluminação, e demais aspectos de encenação.

Segundo Renato Cohen, em seu livro *Performance como linguagem*, o gênero da performance se utiliza da interdisciplina como caminho para uma arte total, mas essa totalidade é vista apenas como possibilidade de coexistência de diversas linguagens artísticas, sem, no entanto, estarem subordinados ao todo do espetáculo:

Na concepção da ópera wagneriana esse processo de uso de várias linguagens é harmônico: a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total. Na *performance* (...) utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo, etc.) só que não se compoem de forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem. (Cohen, 2002, p.50).

Muito embora *A luta* não se identifique plenamente como uma performance, dada a sua inserção na moldura de *Os sertões*, o espetáculo incorpora determinados traços performáticos, se permitindo a certas aberturas em sua estrutura, capazes de reajustar essa moldura. Abriga o evento. Nesse sentido, a autonomia paradoxal alcançada por determinados momentos da encenação no mínimo perturba a tranquilidade harmônica sugerida por sua condição de última parte de um outro espetáculo mais amplo. A ambivalência dessa organização cênica, que ao mesmo tempo subordina e autonomiza, deve-se ao estabelecimento de uma relação muito particular com o caráter *eventual* da experiência teatral, o qual, em determinados momentos da encenação, é explorado radicalmente. A possibilidade da abertura prevista estruturalmente na encenação.

No ensaio aberto de *A luta II*, ocorrido em 25 de janeiro de 2006, dia do aniversário da cidade de São Paulo, o espetáculo terminou não em termos de uma descontinuidade a partir de que o público sairia da experiência teatral para retornar à vida cotidiana. As portas do teatro se abriram, Zé Celso e os atores saíram levantando um enorme plástico preto, parte do cenário, começando uma passeata que percorreria o quarteirão que cerca o Oficina, ao som de um *rap* composto pelo ator Haroldo Ferrari e pelo próprio Zé Celso, intitulado TREP – segundo eles, a combinação de Teatro, Ritmo e Poesia, síntese da experiência teatral desenvolvida pelo Teatro Oficina e, ao mesmo tempo, alusão à pronúncia de *trap*, termo em inglês para armadilha (Corrêa, 2006). Ao deparar-se sozinho no teatro, o público decide seguir a passeata, que, ao longo de seu percurso, contagia também moradores às janelas, transeuntes e motoristas, que foram imediatamente incorporados. Buzinas ao ritmo do TREP.

Lá fora, um taxista pergunta: “A peça já acabou?”

A passeata atinge seu ápice ao chegar do outro lado do muro que cerca o terreno lateral do teatro, contornando o ambicionado espaço vazio, onde Zé Celso e o Oficina querem concretizar seu projeto de construção do Teatro de Estádio, e onde também Silvio Santos pretende erguer um shopping center. Nesse momento, todos os integrantes da passeata encostam suas mãos no muro. No muro que espera ser demolido. A duração desse evento performático foi cerca de meia hora, a passeata voltando ao teatro e se desfazendo pouco a pouco. Final diluído.

O TRÉP do 25  
(de Haroldo Ferrari e Zé Celso)  
Tinha o repente



Tinha o  
RapRepente  
Mas de Repente do  
Rap  
Chegou o Trép! O  
Trép do Trép!  
Trép! Trép! O Trép  
do Trép!  
Trép! Trép!  
O Trép do Trép!  
O Trép do Trép!  
Trép! Trép!

O R do R do Ritmo  
O P do P da Poesia  
Entra agora o T



!Tessão do Teatro!  
 Conta quatro  
 Trép! Trép! O Trép do Trép!  
 Trép! Trép!  
 O Trép do Trép!  
 O Trép do Trép!  
 Trép! Trép!

Armadilha  
 Da Quadrilha  
 Da emboscada encantada  
 Da fogueira Santo Antonio namorada  
 de São João dionisio serelépe  
 de São Pedro guardião do Estadio do  
 Trép! Trép! O Trép do Trép!  
 Trép! Trép!  
 O Trép do Trép!  
 O Trép do Trép!  
 Trép! Trép!

25  
 junho feliz ano novo!  
 25  
 dezembro natal ano novo de novo?



O Trép do Trép!  
 Trép! Trép!  
 (Corrêa, 2005a)

25  
 abriu Portugal e  
 Moçambique  
 25  
 janeiro São Pã  
 trouxe o Pique  
 Trép! Trép! O Trép  
 do Trép!  
 Trép! Trép!  
 O Trép do Trép!  
 O Trép do Trép!  
 Trép! Trép!

Pão Pã  
 De São Pã Pã Pã  
 Trép! Trép! O Trép  
 do Trép!  
 Trép! Trép!  
 O Trép do Trép!

Uma última questão diz respeito ainda àquelas figuras que, em meio à dança da multidão, adquirem certa autonomia de inventivamente iniciarem outros passos, capazes de influenciar as direções do movimento global. Em relação às outras partes de *Os sertões*, que foram anteriormente encenadas, *A luta* particulariza-se pela ênfase sobre protagonizações. Enquanto em *A terra* e *O homem I e II* a dimensão de grupo – traduzindo a própria coletividade em que se pauta seu processo criativo – se expressava pela importância do coro, *A luta I* baseia-se na

contracenação entre coros e protagonistas, ou seja, nos coros como condição para o destaque individual de determinado personagem, como por exemplo, o Coronel Moreira César, ou o próprio Alferes Wanderley, soldado encontrado morto há três meses por Euclides da Cunha, com o corpo inalterado, devido à aridez. O que está em foco, n' *A luta*, então, é o poder de ações individuais.

É nesse contexto que se coloca novamente, e por fim, a pergunta sobre a duração dos cheiros d' *A luta*. Apenas para sugerir que suas possíveis respostas passariam inevitavelmente por uma história dos cheiros – não apenas em nível textual, ou seja, dos cheiros de uma Canudos pré-inundada, em que se misturariam pólvora, fogo, sangue e suor, mas em nível da atualidade física e material com que e em que é experimentada, i.e., dos cheiros do Teatro Oficina, os metais de suas arquibancadas e a terra em que se agarra a raiz de sua árvore; e os cheiros do próprio Bixiga, exalando a especulação imobiliária e o queijo derretido das lasanhas.

### 3.3. A luta

Convidado a abrir o evento *A paixão em Medéia*, ocorrido no dia 5 de dezembro de 2005, no Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro, Zé Celso falou de Medéia como força capaz de mobilizar possibilidades de reação. Dentre as várias versões do mito, ele privilegiou a de Sêneca, por conferir grande ênfase aos poderes mágicos de Medéia, à sua feitiçaria, ou seja, justamente à sua ação de resistência. Com efeito, a força política desta Medéia mais cerebral reside no fato de explicitar a opinião estoica de Sêneca relativamente ao Império de Nero, que, assim como Creonte, exercendo seu poder de forma tirana, tolhia a liberdade individual. A voz de Medéia era, pois, a voz de uma cidadã que, dentro da lógica do estoicismo, conhecia seus direitos e estava consciente de seus crimes passados. A justaposição desta racionalidade à possibilidade do feitiço e à orientação pela paixão fazia dela uma força particularmente poderosa, apesar de todo o sofrimento que lhe era imputado. Essa força se materializa na existência do Oficina na luta pelo seu espaço, e talvez seja precisamente ela que garanta aquela continuidade capaz de entrelaçar tantos teatros diferentes em um mesmo lugar. Sendo seus inimigos inicialmente mais nítidos, era mais fácil canalizar os esforços contra uma ditadura

paralela à de Nero ou Creonte, ou simplesmente à ameaça de um prédio cultural transformar-se em um símbolo do consumo. A luta que se impõe hoje carece de uma força maior, uma força capaz de lidar com o fato de ter resistido e com sua imediata consequência: a possibilidade de coexistência de um teatro e de um shopping.

“Antes de tudo é uma arquitetura específica, cercada por uma empresa de televisão, e onde se batalha dentro de certa qualidade estética, que está no cerco da ordem liberal, e mesmo nele conseguiu construir um repertório”. Assim Zé Celso, em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, em 1997, responde à seguinte pergunta: “O que é o Oficina hoje?” A palavra “cerco” empregada pelo encenador evocando as condições econômicas sob as quais o grupo trabalhava não deixa de aludir à dificuldade a partir de que se dava a sua empreitada, pelo menos cinco anos antes da estréia da primeira parte de *Os sertões* (Corrêa, 1997). Neste sentido, o contexto de cerco econômico em que se encontra o sertão e em que se inscreve a guerra de Canudos não funciona apenas como metáfora textual, já que as condições de produção são inseridas materialmente na poética do espetáculo, culminando no cerco geográfico do próprio Oficina devido ao encontro entre a utopia de construção do teatro de estádio, no terreno lateral onde hoje existe um estacionamento, e as pretensões do grupo Silvio Santos de transformar o mesmo lote em shopping center. Sob este aspecto, a palavra “cerco” paradoxalmente supõe a coexistência simultânea de um isolamento e de um entorno. E é precisamente no gesto de levar à cena, fisicamente, este entorno que se rompe o cerco e se desnudam as formas de inter-relação e interação entre arte e sociedade. A materialização de traços da complexa rede de relações políticas, econômicas, sociais e culturais da produção do espetáculo concretizará, na performance e na recepção, juntamente com os gestos ativos dos espectadores/atores, a própria inserção do sistema artístico no sistema social. Nessa perspectiva, o gesto teatral se materializa como ação, no sentido de circunscrever a própria esfera artística como subsistema do sistema social global.

O cerco que atualmente encurrala o Oficina entre ruínas traduz-se, então, pelo início do processo de construção do shopping a ser gerido pelo grupo Silvio Santos, proprietário da maior parte dos imóveis do Bixiga. O fato de ser tombado protege o Oficina da especulação imobiliária, mas não protege seu entorno. Muito embora a legislação que regula os processos de tombamento preveja que se

respeite uma distância de 300 metros do patrimônio tombado, a atual direção do CONDEPHAAT segue as diretrizes do “tombamento moderno”, isto é, ignora o entorno, não impedindo, assim, que o shopping seja erguido no terreno lateral, não apenas descaracterizando completamente a concepção teatral que o Oficina concretiza, mas sobretudo aniquilando o sonho de construção do teatro de estádio previsto no projeto original de Lina Bo Bardi.

As relações entre o poder econômico e a produção de arte colocam-se hoje de forma no entanto mais complexa do que à época da encenação de *O rei da vela*, em que o contexto explícito de opressão direcionava de modo radical as energias combativas contra um inimigo definido. Atualmente, muito embora seja possível caracterizar o grupo Silvio Santos como principal antagonista do Oficina, faz-se muito mais urgente entender como todos esses elementos se colocam em relação e de que maneira o poder se estabiliza e desestabiliza a partir de determinadas estratégias. O encontro entre Zé Celso e Silvio Santos no ano passado foi emblemático da modificação dos procedimentos estratégicos de luta. A negociação entre ambas as partes instaurou participativamente um lugar não dicotômico e ambivalente em que a arte se alia ao poder e simultaneamente desestabiliza-o. O empresário concordou que se mantivesse a idéia do teatro de estádio, apesar de não ter aberto mão do shopping. Ficou decidido, portanto, que o terreno lateral abrigaria tanto o projeto do teatro de estádio quanto o do shopping center. A idéia desse trans-shopping, como o chamou Zé Celso (Corrêa, 2006), rendeu uma homenagem do Oficina a Silvio Santos, pessoa física, materializada na dedicatória da primeira parte de *A luta*, impressa logo em seguida às fotografias de Oswald de Andrade e do próprio Silvio Santos no programa da peça, e transcrita abaixo:

Ao empresário acima de tudo artista, animador, ator Silvio Santos: Nesses 25 anos tivemos a sorte de contracenar com um dos mais poderosos atores do capitalismo vídeo financeiro – nosso antagonista que me inspirou em todos os trabalhos que fiz desde que ele, Silvio, quis comprar o Oficina. Se não fosse essa luta com este homem na Selva das Cidades eu não passaria talvez de um artista alienado numa caixa preta. Não teria sido levado a ter meu trabalho tão ancorado no meu tempo e ao mesmo tempo tão praticamente implicado na transmutação em viagem desencoradora deste tempo. Justamente há um ano atrás, olhos nos

olhos, encontramos-nos no Teatro Oficina e mudamos a história da luta no mundo entre o poder da presença e a presença do poder. Vimos que somos irmãos no poder humano do artista. Juntos abrimos uma brecha no simbolismo dogmático implacável do shopping na sociedade de espetáculos. No mundo dominado pelos fundamentalismos, abrimos nossas portas ao poder da intervenção humana da cultura e estamos na iminência de dar ao mundo um exemplo democrático e de construção de um outro mundo, além dos massacres e das guerras. (Corrêa, 2005b, s/p).

Neste sentido, o poder econômico constituído por Sílvio Santos, assim como o patrocínio da Petrobrás, sofre uma espécie de agenciamento a favor da produção do espetáculo sem cooptá-lo no sentido de uma visão acrítica. A fenda aberta por Zé Celso entre a pessoa física e a pessoa jurídica de Sílvio Santos permite assumir a paradoxal função constitutiva do empresário em sua própria produção artística, e um olhar para Sílvio Santos que ao mesmo tempo reconhece qualidades artísticas e humanas. Esse reconhecimento tornado público ao ser impresso no programa do espetáculo configura-se como um gesto político, à medida que a justaposição das imagens de Oswald de Andrade e de Sílvio Santos, de forma simultânea crítica a lógica neoliberal, enaltecendo um de seus principais agentes, e funciona como estratégia para atrair o empresário no sentido de estimular a continuidade prática do que foi acordado verbalmente por ambos. Diante, porém, do silêncio de Sílvio Santos – desde sua visita ao Oficina, em que pediu um *lay out* do teatro de estádio, ele nunca mais se comunicou com Zé Celso ou com qualquer representante do Oficina (Corrêa, 2006) – o encenador mudou suas estratégias optando agora por uma rearrumação discursiva que enfatiza explicitamente seu descontentamento com relação as atitudes do grupo Sílvio Santos. Segundo Zé Celso, Oscar Niemeyer se dispôs a fazer um esboço do teatro de estádio, mas, no entanto, os arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki foram chamados pelo grupo Sílvio Santos para a elaboração do projeto, o que só aceitaram mediante a concordância do encenador em também participar. Foi decidido então que primeiramente seria convocada uma assembléia contando com a presença de arquitetos, jornalistas, intelectuais e artistas, no sentido de discutir o projeto e o próprio conceito de teatro de estádio. Os dois arquitetos, entretanto, já compareceram ao encontro na condição de contratados do grupo Sílvio Santos. Zé

Celso declarou que apesar de contrariado, redigiu ainda assim um programa com a concepção do teatro de estádio, o qual foi entregue ao grupo financeiro (Corrêa, 2006). Em uma assembléia posterior, os arquitetos apresentaram uma maquete eletrônica do shopping que, nas palavras do encenador, “abraçava apertadamente um clone de ‘teatro de estádio.’” (Corrêa, 2005a). A maquete era um projeto de estádio de apenas 1000 lugares – “um auditório improvisado” – e, em verdade, apropriava-se da idéia do programa redigido por Zé Celso, “mas sem levar em conta o mais importante que o mesmo continha.” (Corrêa, 2005a).

Nesse contexto, insere-se a encenação de *A luta II*. Enquanto a primeira parte do espetáculo situava-se dentro de uma moldura de otimismo a partir do encontro entre Silvio Santos e Zé Celso, em que o empresário mostrou-se extremamente receptivo às idéias do encenador; a última parte de *Os Sertões* encontra uma situação de acirramento do conflito diante dos últimos acontecimentos. O reajustamento das estratégias de combate configura-se, assim, na direção não mais da ênfase sobre as qualidades da pessoa física do empresário, mas sobre a crítica de sua pessoa jurídica, em tom de denúncia. Zé Celso aponta para a construção da idéia, disseminada no senso comum, de que Sílvio Santos esteja realmente construindo o teatro de estádio, quando em verdade seu projeto enfatiza exclusivamente o shopping center:

A mídia guarda a impressão positiva de apaziguamento desta visita do ano passado e reluta em abrir publicamente o conflito, pois a parte envolvida é não somente um grande anunciante mas uma das corporações financeiramente mais fortes do país, líder da representação de um conceito fundamentalista, metafísico, de propriedade privada acima dos limites sociais e legais e que até hoje não realizou nada fora do Business. (Corrêa, 2005a).

Em sua comunicação “Aqui e agora – José Celso Martinez Corrêa, um intelectual em performance”, apresentada no IX Congresso da ABRALIC, em Porto Alegre, Maria Helena Werneck enfatizou a reivindicação de Zé Celso de “uma posição simultaneamente bélica e pacifista do ato criador”. (Werneck, 2004, p.460). Essa abordagem da postura performática do encenador não deixa de se associar à sua resistência, delineada de forma muito particular a partir da possibilidade de

constantes reajustamentos de que o gesto artístico lança mão em suas relações com o mercado e com a indústria cultural, em função de determinados interesses estratégicos.

Nesse âmbito, situa-se a discussão da futura gestão do teatro de estádio. Enquanto Zé Celso defende que exatamente por se configurar como um projeto público (não estatal), como um evento cultural ligado à transformação da cidade, o teatro de estádio deve ser gerido por um conselho formado por pessoas vinculadas à área de cultura – “sábios de samba, de sexualidade, de internet, de teatro” (Corrêa, 2006); a perspectiva do grupo financeiro, orientada a partir da centralidade do shopping, direciona-se no sentido da auto-reivindicação da gestão, segundo o argumento de que nem o Estado, nem o próprio Oficina teriam dinheiro para gerir o teatro (Corrêa, 2006). Nesse último enfoque, a gestão alia-se a priori à situação econômica, desvinculando-se da problematização da capacidade técnica e cultural dos gestores.

Em seu artigo “Mercado de arte/ Brasil 2000”, Sérgio Miceli discute como a orientação conservadora dos grandes patrocinadores exerce função ativa no sistema artístico, colocando-se como um dos principais problemas de liberdade de expressão e produção cultural do Brasil: “os diversos agentes técnicos e protagonistas institucionais já se tornaram hoje tão ou mais importantes para a dinâmica da vida artística do que os próprios criadores”. (Miceli, 2002, p.97). Isso significa apontar para uma interferência na esfera da arte capaz de perturbar a sua autonomia, traduzindo novos vínculos entre as instituições culturais e as estratégias de investimento e valorização da dimensão comercial e financeira.

Analisando exatamente essas novas mediações no contexto da América Latina, em que modernidade e pós-modernidade se permeiam de formas ainda mais contraditórias, Néstor García Canclini afirma o caráter frágil da independência da arte diante das forças do mercado e da indústria cultural: “A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais.” (Canclini, 1998, p.56). Essas forças, no entanto, são apontadas pelo autor também como possibilidade de democratização a partir da diluição da dicotomia entre arte culta e arte popular. Nesse sentido inscreve-se a presença de Silvio Santos no projeto de *Os sertões* – o esforço de

neutralização das interferências de seu poder econômico nas próprias condições de produção do espetáculo catalisa sua penetração estética na encenação.

Foi então diante da frustração provocada pelo encontro da apresentação de um esboço de teatro com 1000 lugares e da expectativa de um verdadeiro estádio para 7000 pessoas que o encenador resolveu propor ao próprio irmão e a sua sobrinha, ambos arquitetos, a elaboração de um projeto arquitetônico utópico. Baseado na geografia da montanha de Cocorobó, localizada na região de Canudos, descrita por Euclides da Cunha em *Os sertões* como portadora de “volutas impossíveis, curvas inimagináveis” (Corrêa, 2006), o novo projeto do teatro de estádio então elaborado é absolutamente curvilíneo. E nas suas curvas sua maior sedução – teatro grego rebolante e curvilíneo: “o amphiteatro que desejo, em formas rebolantes como uma orelha, um ouvido da cidade no bexiga, em curvas de nível como os montes que cercam canudos, com muros redondos esburacados (...) furado como um coliseu, rompendo bromélias sertanejas em sua superfície crua”. (Corrêa, 2005b). As ondulações parecem dissolver a rigidez oposta à atitude incorporativa que rege não apenas a própria concepção de teatro de estádio, mas também a noção de universidade.

O projeto de construção de uma “Universidade Popular de Cultura Brazyleira de Mestiçagem Orgiástica Bárbara Tecnicada de Inclusão” materializa o novo saber/sabor exigido pela nova concepção de teatro de estádio, em que a própria história do teatro brasileiro é recontada, suas origens não mais remontando ao Padre Anchieta, mas à devoração ritual, em roda, do bispo Sardinha. Nesse contexto, as bases teóricas dessa universidade comprometida com a construção de um teatro ligado à transformação cultural e social calcam-se em teses de Oswald de Andrade, como “Da arcádia à inconfidência” e o próprio “Manifesto antropofágico”; enquanto que seus fundamentos práticos vinculam-se diretamente ao Projeto Bixigão, realizado com 40 crianças da comunidade do Bixiga, que recebem assistência médica e dentária, são alfabetizadas através de *Os sertões* e participam da encenação. O projeto que no início contava apenas com o apoio financeiro do jogador Raí posteriormente também passou a receber auxílio da Petrobrás. Além disso, no que se refere à tecnologia, Zé Celso pretende propor a Silvio Santos um projeto de interatividade na universidade, a partir da concessão de bolsas às crianças, viabilizando um trabalho digital ligado “a uma cultura que não seja a do século XIX, binária”. Segundo o encenador, a universidade reunirá



educação, saúde e cultura, “a partir do estudo de tudo o que está excluído”. (Corrêa, 2006).

Diante da possibilidade de esse projeto ser subordinado ao shopping center, a performance de Zé Celso, buscando enfatizar exatamente o oposto, isto é, uma lógica que não seja simplesmente a mercantil, propõe um shopping a serviço do teatro de estádio e da universidade popular – a arte operando agenciamentos com o mercado no sentido de estimular a produção cultural e legitimar o seu espaço. A gravação das peças em DVD, com o patrocínio da Petrobrás, concretizou um primeiro passo nessa direção, a partir da transformação dos espetáculos em um novo produto audiovisual – já que o DVD não é simplesmente a filmagem das peças – expressando a possibilidade de “um teatro reproduzível através da revolução digital.” (Corrêa, 2006).

Nesse contexto, a ênfase conferida por Canclini na teatralidade que traz à luz determinadas ações sociais estratégicas relaciona-se estreitamente ao feitiço de Medéia: “Talvez o maior interesse para a política de levar em conta a problemática simbólica não resida na eficácia pontual de certos bens ou mensagens, mas no fato de que os aspectos teatrais e rituais do social tornem evidente o que há de oblíquo, simulado e distinto em qualquer interação”. (Canclini, 1998, p.350).

“Eu sou Medéia”, declarou Zé Celso.

## **ABERTURAS**



A origem do mundo

Gostaria de inscrever agora uma espécie de fechamento apontando para uma abertura. Um fechamento-abertura seria uma marca um tanto quanto instável de final, já que implica começos. A fragilidade dos inícios e fins deve-se certamente ao seu caráter fronteiro: por serem mais simples do que os próprios elementos a que se referem, isto é, do que os próprios elementos que começam ou terminam, começos e finais são mais facilmente identificáveis – visíveis. O fechamento-abertura é um tipo de finalização que, apesar de consciente de seu caráter redutor devido à sua própria localização derradeira – ou seja, devido ao desaparecimento físico que concretiza –, recusa-se a se cristalizar nessa posição. Inquieto.

O fechamento-abertura interessa-se, por exemplo, em evocar a presença de mais de 100 pessoas, mobilizadas em um projeto simultaneamente estético e político a partir de um esforço de resistência contra a especulação imobiliária e, de modo mais específico, contra a descaracterização de sua proposta artística concretizada na estrutura física de um teatro. A favor da extrapolação desse teatro em outro e também em uma universidade, convergindo sua concepção estética com a formulação e construção de um novo saber. Saboroso.

Mas que estratégia seria essa, pois, capaz de legitimar *Os Sertões* como metáfora reivindicativa não apenas de uma estética teatral, mas, sobretudo, de um espaço inserido na cartografia da cidade de São Paulo, implicando a sua transformação, a partir da mobilização dos próprios membros da comunidade em que se situa? Uma possível resposta certamente vincula-se a um olhar sobre a maneira como se constrói e os trânsitos que supõe entre a esfera artística e a social. Isso significa apontar para uma situação comunicativa situada, que se define segundo determinados critérios e valores específicos de certo contexto histórico, cultural e social. Em outras palavras: um enfoque sobre a própria encenação concebida como ação comunicativa.

Mais especificamente, o fechamento-abertura quer enfatizar, por exemplo, essa força que, em meio à frustração diante da estagnação e do desvio de um acordo aparentemente satisfatório, mobiliza ainda a elaboração de um projeto utópico capaz de atrair e seduzir. A força que se recusa ao rótulo de messiânica em nome da afirmação da própria atitude ativa – em nome da afirmação de si mesma e do combate a que se propõe em suas formas sedutoras.

E fazer emergir a porosidade esgarçada da esfera artística que não mais consegue manter por muito tempo seu isolamento da esfera social. As forças extraculturais a

penetram perturbando sua autonomia, criando possibilidades de agenciamentos para garantir sua sobrevivência. A questão que se impõe é de que forma esses agenciamentos são mais ou menos produtivos na relação estabelecida entre arte e mercado. Sob esse aspecto, como o fato de ter um antagonista como Silvio Santos foi determinante na própria produção estética do Oficina, no sentido de motivar sua luta para tornar-se independente dessa mesma determinação? A estratégia foi, pois, cindir o empresário em duas pessoas diferentes, uma física e outra jurídica, de modo a direcionar os justos elogios e os ataques de forma politicamente mais produtiva.

Se situados no contexto cultural, social, político e econômico da América Latina, e de modo ainda mais preciso, do Brasil, de que forma ainda esses agenciamentos se utilizam de formas criativas de lidar com o descompasso histórico entre modernismo estético e modernização tecnológica? Essa criatividade remete-se, sobretudo, a abertura de caminhos alternativos, não oficiais, que permitem a atuação de agentes específicos perfurando um sistema aparentemente imperfurável. Deslocando e transformando.

Afinal, Silvio Santos, ele também seduzido.

(essa sedução particular pressupõe estar vulnerável e aberto à entrada. Deixar o corpo ser percorrido pelos sons quentes, os cheiros visíveis e os gostos deslizando do teatro: Silvio Santos entrou sozinho no Oficina).

A visualidade do texto de Euclides da Cunha, cenicamente aproveitada a partir da exploração sensorial de suas descrições, emerge em *A luta* enfatizando sua força combativa e sua convocação à resistência. Os espectadores convertidos também em agentes reivindicando o espaço. Presas de seus próprios corpos.

A questão que se impõe, nesse momento, então, refere-se aos gostos d' *A luta*. Aqueles que na dança oscilante entre sentido e presença emergem do nada, e justamente porque em contraste com este nada, tornam-se ainda mais brilhantes. Os gostos d' *A luta* são importantes, porque precisamente neles reside sua liberdade: por mais politicamente comprometida que seja sua encenação, os espaços que se abrem com seus efeitos de presença experienciados possibilita paradoxalmente o seu isolamento, a partir da criação efêmera e transitória de fronteiras ao redor de si. Ilha.

E, por fim, o fechamento-abertura pergunta: o que ocorre depois da luta?

## **OUTRAS OBSERVAÇÕES**

Agradeço a Massê Llordén por ter plasmado tão poeticamente em suas imagens  
cheiros, gostos e sensações de *A luta*.





Porosidades



Reentrância



Percursos do olhar I



Percursos do olhar II



A invasão

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



O sábio invólucro

ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald. **Estética e política**. São Paulo: Editora Globo, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, Philippe et alii. Mesa redonda: A história – uma paixão nova. In: \_\_\_\_\_. **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1984, p.9-40.

ARTAUD, Antonin. La faim n'attend pas. In: Vol. VIII – **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1980, p.11-15.

ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.

ARTAUD, Antonin. Pour en finir avec le jugement de Dieu. In: Vol. XIII – **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1974, p.70-104.

ARTAUD, Antonin. Le théâtre de la cruauté. In: Vol. XIII – **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1974, p.107-118.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BERGER, Peter L. e Thomas Luckmann. **A construção social da realidade**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.

BEUYS, Joseph. Questions to Joseph Beuys. Interview by Jörg Schellmann and Bernd Klüser. In: Jörg Schellmann (ed.). **Joseph Beuys: The multiples**. Cambridge, Mass. Minneapolis and München/New York: Busch Reisinger Museum, Walker Art Center, and Edition Schellmann, 1977, p.19.



BIRNINGER, Johannes. Postmodernism and Theatrical Performance. In: Hans Bertens e Douwe Fokkema. **International Postmodernism**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 129-140.

BIRNINGER, Johannes. **Theatre, Theory and Postmodernism**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

BO BARDI, Lina e Edson Elito. **Teatro Oficina**. Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/ Editorial Blau, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1988.

BÜRGER, Peter. **Theory of the Avant-Garde**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BURKE, Peter. **A escrita da história. Novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

CALINESCU, Matei. **Five faces of Modernity**. Durham: Duke University Press, 1987.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CHKLÓVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: Dionísio de Oliveira Toledo (org.). **Teoria da literatura – formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976, p.39-56.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida a Mariana Maia. São Paulo, 25.1.2006.

CORRÊA, José Celso Martinez. Teatro Oficina. Disponível em <http://www.teatroficina.com.br>, acesso em 07 de novembro de 2005. (2005a).

CORRÊA, José Celso Martinez. Dedicatória. In: **Os sertões – A luta. Primeira parte**. Programa-libreto do espetáculo, que estreou em 30.4.2005. (2005b).

CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches. **Folha de São Paulo – Folha on line**, 11.12. 2003.

CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida a Nelson de Sá e Otávio Frias Filho. **Folha de São Paulo – Folha on line**, 31.8. 1997.

CORRÊA, José Celso Martinez. Encenando *Os sertões*. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. **Revista Sala Preta**, n.2, São Paulo, 2002, p. 139-157.

COSTA, José da. **Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, 2003.

CULLER, Jonathan. Meaning and Iterability. In: \_\_\_\_\_. **On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism**. Ithaca, New York: Cornell UP, 1989, p.110-133.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Acts of literature**. New York: Routledge, 1992.

DERRIDA, Jacques. Signature événement contexte. **Marges de la philosophie**. Paris: Minuit, 1972, p.367-393.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, osigno e o jogo no discurso das ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.227-248.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ECKERT, Clarissa B. N. e Eva Machado B. Samios (orgs.). **Niklas Luhmann: A nova teoria dos sistemas**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

FIEDLER, Leslie A. Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism. In: M. Pütz e P. Freese (eds.). **Postmodernism in American Literature**. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984, p.151-166.

GASSNER, John. **Mestres do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1980, v.1.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2001.

GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**. Paris: Éditions de Minuit, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Epiphany/Presentation/Deixis: Futures for the Humanities and Arts. In: \_\_\_\_\_. **Production of presence: what meaning cannot convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004, p.91-132.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação. Rio de Janeiro, **Palavra**, 7, 2001, p.10-19.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Breve romance epistemológico. In: Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer (orgs.). **Novas epistemologias. Desafios para a universidade do futuro**. Rio de Janeiro: Nau, 1999, p.61-77.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. É apenas um jogo: História da mídia, esporte e público. In: \_\_\_\_\_. **Corpo e forma. Ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 115-136.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. After learning from history. In: \_\_\_\_\_. **In 1926. Living at the edge of time**. London: Harvard University Press, 1997, p.411-436.

GUMBRECHT, Hans Ulrich e K.Ludwig Pfeiffer (eds.). **Materialities of Communication**. Stanford University Press, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: Luiz Costa Lima (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.173-196.

HELENA, Lucia. **Totens e tabus da modernidade brasileira. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Universidade Federal Fluminense, CEUFF,1985.

HUBERT, Marie-Claude. **Les grandes théorie du théâtre**. Paris: Armand Colin, 1998.

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

HUYSEN, Andreas. **After the Great Divide**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996, v.I.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1999, v.II.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: Heidrun Krieger Olinto. **Histórias de literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996, p.47-100.

JONES, Edward e Harold B. Gerard. Dyadic interaction: a conceptual framework. In: \_\_\_\_\_. **Foundations of Social Psychology**. New York: John Willey & Sons, 1967, p.505-536.

KAFKA, Franz. **Um Artista da Fome**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Le GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: \_\_\_\_ e Pierre Nora (orgs.). **História. Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: Heidrun Krieger Olinto. **Histórias de literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996, 241-272.

LUHMANN, Niklas. **Social Systems**. Stanford: Stanford University Press, 1995.

MAIA, Luciano. **Estética do artifício: Stanislavski e a poética da sinceridade fingida**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2003.

METZLER, Marta. **Tripla encruzilhada. A história do Teatro da Natureza no Rio de Janeiro do início do século**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2001.

MICELI, Sérgio. Mercado de arte. Brasil 2005. In: Lúcia Helena Vilela e Reinaldo Marques (orgs.). **Valores. Arte – Mercado – Política**. Belo Horizonte: Ed.UFMG/ABRALIC, 2002, p.79-106.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NORA, Pierre. O acontecimento e o historiador do presente. In: \_\_\_\_ et alii. **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 45-55.

OLINTO, Heidrun Krieger. Letras na página/Palavras no mundo. Novos acentos sobre estudos de literatura. Rio de Janeiro, **Palavra**, 1, 1993, p.7-40.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: Edusp, 1993.

PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: Heidrun Krieger Olinto. **Histórias de literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996, p.101-132.

SCHMIDT, Siegfried J. Do texto ao sistema literário. Esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista. In: Heidrun Krieger Olinto. **Ciência da literatura empírica. Uma alternativa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989, p.53-70.

SCHMIDT, Siegfried J. A teoria dos jogos de atuação comunicativa como fundamentação de uma teoria de texto. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e teoria de texto**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1973, p.43-93.

SCHULTE-SASSE, Jochen. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde. In: Peter Bürger. **Theory of the Avant-Garde**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. vii-xivii.

SÊNECA, *Medéia*. Coleção **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.250-251, v.5.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

TZARA, Tristan. Manifeste Dada 1918. In: Tome I – **Oeuvres Complètes**. Paris: Flammarion, 1975, p. 360-365.

TZARA, Tristan. Pour faire un poème dadaïste. In: René Lacôte. **Tristan Tzara**. Paris: Éditions Pierre Seghers, 1952, p.75.

WERNECK, Maria Helena. Aqui e agora – José Celso Martinez Corrêa, um intelectual em performance. In: **Travessias. Caderno de resumos** do IX Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004, p.460.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

ZUMTHOR, Paul. Body and Performance. In: Hans Ulrich Gumbrecht e K.Ludwig Pfeiffer (eds.). **Materialities of Communication**. Stanford University Press, 1994, p.217-226.

## FOTOGRAFIAS

LLORDÉN, Massê. [Sentido!]; [A indiferenciação primeira]; [As graças]; [Humores I]; [Humores II]; [Entornos I]; [Entornos II]; [Curvas]; [A origem do mundo]; [Percursos do olhar I]; [Percursos do olhar II]; [Reentrância]; [Porosidades]; [O sábio invólucro]. 2006.



## ÍNDICE DE IMAGENS

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| Sentido!                   | 12  |
| A indiferenciação primeira | 18  |
| As graças                  | 54  |
| Curvas                     | 86  |
| Humores I                  | 107 |
| Humores II                 | 108 |
| Contornos I                | 111 |
| Contornos II               | 112 |
| A origem do mundo          | 122 |
| Porosidades                | 128 |
| Reentrância                | 119 |
| Percursos do olhar I       | 130 |
| Percursos do olhar II      | 131 |
| A invasão                  | 132 |
| O sábio invólucro          | 134 |

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)