

VINICIUS TORRES MACHADO

A matéria cênica e o tempo de sua percepção:

uma proposta de agenciamento teórico

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de
Pesquisa Texto e Cena, da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação
do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

SÃO PAULO

2014

**A matéria cênica e o tempo de sua percepção:
uma proposta de agenciamento teórico**

Data:

Banca Examinadora

ÍNDICE

Resumo	pg.7
Dedicatória	pg.8
Agradecimentos	pg.9
Introdução	pg.10
I - O corpo e as palavras	pg.10
II - As ideias do corpo	pg.21

CAPÍTULOS

PARTE I - OS ELEMENTOS DA CENA E SUAS AFECÇÕES	pg.33
--	-------

CAPÍTULO 1- A MATÉRIA DA CENA: DESPRENDER DO PENSAMENTO COMO SUPORTE DA CONSTRUÇÃO CÊNICA	pg.34
--	-------

1.1 Uma ideia de matéria: a valorização do conceito de desempenho	pg.35
---	-------

a) O problema	pg.35
---------------	-------

b) A valorização da matéria cênica	pg.37
------------------------------------	-------

c) Cena e representação	pg.43
-------------------------	-------

1.2. A força da forma: a matéria que rompe o regime discursivo	pg.50
--	-------

a) A presença real da matéria	pg.50
-------------------------------	-------

b) Teatro como mensagem e teatro de aparição	pg.52
--	-------

c) Relação entre imagem e conceito	pg.54
------------------------------------	-------

d) A força da forma	pg.58
---------------------	-------

CAPÍTULO 2- ESCULPIR O TRANSITÓRIO: O ATOR E O DEVIR DA CENA	pg.61
---	-------

2.1Do caráter à figura: o corpo em destaque nas fissuras da representação	pg.62
--	-------

a) O Problema	pg.62
---------------	-------

b) Representação e caráter_____	pg.65
c) Desconstruir o caráter_____	pg.68
d) A figura_____	pg.73
e) O ator e a figura_____	pg.77
2.2. Formar o informe: o desafio de atuar a transformação_____	pg.80
a) O corpo como suporte da sensação_____	pg.80
b) Criar a transformação_____	pg.82
c) A busca pelo momento atual_____	pg.84
d) A imitação do que não existep_____	pg.87
e) O segredo do ator é tudo revelar_____	pg.90

CAPÍTULO 3- LIBERAR A SENSAÇÃO: A MATÉRIA CÊNICA DESPERTA AFECTOS_____pg.94

3.1 A sensação como o ser da cena_____	pg.95
a) O problema_____	pg.95
b) A atmosfera da cena_____	pg.96
c) Duas maneiras de provocar a sensação_____	pg.100
3.2 Afecções criadas entre as matérias da cena_____	pg.103
a) Perceptos e afectos_____	pg.103
b) B - <i>Afectos e afecções</i> _____	pg.107
c) C -Qualidades afetivas_____	pg.110
d) d- Temporalidades afetivas_____	pg.114

PARTE II- A COMPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS DA CENA E SUA RELAÇÃO COM O TEMPO DA PERCEPÇÃO_____pg.117

CAPÍTULO 4 –ORGANIZAR OS MEIOS: A ESTRUTURAÇÃO DA

CENA_____pg.118

4.1 O agenciamento de meios na cena des-hierarquizada_____pg.119

a) O problema_____pg.119

b) O tempo e a unidade do espetáculo_____pg.122

c) Estruturar o tempo_____pg.126

4.2 Um tempo pulsado_____pg.132

a) A força que desestrutura a forma_____pg.132

b) Um território expressivo formado por meios e ritmos_____pg.138

c) Pulsar o tempo_____pg.141

CAPÍTULO 5 – DESORGANIZAR O ORGANISMO: A REALIDADE DO
EVENTO TEATRAL_____pg.145

5.1 A ordenação da cena por propriedades intensivas_____pg.146

a) O problema_____pg.146

b) Mudança na relação espaço-tempo_____pg.148

c) C- Não mais organismo, mas jogo de intensidades_____pg.152

d) D- As intensidades na produção da forma_____pg.154

5.2 Romper estruturas fixas: o plano de composição e o movimento
imperceptível_____pg.158

a) Corpo sem órgãos em lugar de organismo_____pg.158

b) Limites entre arte e vida_____pg.160

c) Estruturas de intensidades_____pg.163

d) O tempo experienciado_____pg.164

Capítulo 6 - A qualidade única da matéria e o tempo em suspensão__pg.168

6.1. A diferença e a repetição: distância crítica da cena com o real	pg.169
a) O problema	pg.169
b) Uma diferença sobre o real	pg.170
c) Apreensão da matéria na duração ou memória	pg.172
d) O jogo de variação e repetição para destacar um valor único	pg.174
6.2 Um vácuo de tempo: o sujeito que sintetiza, mas não tudo	pg.175
a) A matéria que relativiza o tempo	pg.175
b) A relação entre o tempo pulsado e o não pulsado	pg.179
c) Um tempo suspenso	pg.180
CONCLUSÃO	pg.183
BIBLIOGRAFIA	pg.188

Resumo

Esta tese analisa o teatro que tem por característica o jogo com o tempo real da matéria cênica não fabulada. Procura-se apresentar a materialidade da cena como fator de afecção por si, pensada tanto historicamente quanto na cena contemporânea e contrastada no tempo da percepção. O trabalho divide-se em duas partes: na primeira, analiso os elementos da matéria cênica em seu devir e as relações de afecção que eles estabelecem entre si; na segunda, analiso de que maneira os elementos constitutivos da cena podem ser compostos no tempo, privilegiando uma relação intensiva entre as partes de um espetáculo. Por fim, abordo como o jogo com a matéria cênica não fabulada pode conduzir o espectador à sensação de um tempo em suspensão.

Palavras-chave: intensidade, matéria, tempo, percepção

Abstract

This thesis analyses a form of theatre which plays with the actualized time of non fictional theatre elements. It seeks to present the materiality of the theatre as an affection factor by itself, designed both historically and in the contemporary theatrical landscape, and contrasted by the time of its perception. The work is divided into two parts: in the first one, I analyse the elements of theatre in its becomings and the relations of affection they establish among themselves; in the second, I analyse how these elements can be set up in time, favouring an intensive relationship between them in a performing context. Finally, I discuss how playing with non fictional theatre elements could lead the viewer to the feeling of suspended time.

Key-words: intensity, matter, time, perception

Aos mestres com carinho: Fernando Moreira Machado, Luiz Fernando Ramos e Silvia Fernandes. Sou imensamente grato.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe Lourdes Torres Machado, por dar força ao meu sangue, ao meu irmão Gustavo Torres Machado e à minha irmã Adriana Lima, por me ajudarem a ser risível.

Agradeço à minha companheira Giulia Cardozo Fontes, por dar calma ao meu coração e por estar ao meu lado durante toda a escrita da tese, participando ativamente na sua realização.

Agradeço à Arthur Belloni pelas sábias palavras no exame de qualificação.

Agradeço à professora Christel Stalpaert e à Universidade de Gent por terem me acolhido para a realização de parte do doutoramento na Bélgica.

Agradeço à amiga e parceira Adriana La Selva que me recebeu em Gent como a um irmão.

Agradeço à Marina Tranjan pelo apoio na sua revisão delicada, que só uma amiga de tantos anos poderia fazer.

Agradeço a todos os amigos e parceiros de teatro que me ajudam a vislumbrar o invisível. Não conseguirei citar todos aqui, por isso, agradeço em especial à Humberto Sueyoshi e Kátia Sueyoshi, que me receberam em sua casa para que eu pudesse escrever a reta final desta tese.

Devo agradecer em especial ao feliz encontro que a vida me proporcionou ao ser apresentado à Maria Flora Gonçalves, aluna, amiga e professora que, com seu olhar cirúrgico e um amor pelas palavras iluminou as idéias aqui desenvolvidas.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante todo o período de realização deste doutorado. Sem este apoio esta tese não poderia ter sido escrita.

Introdução

I - O corpo e as palavras

“A arte (...) é o reflexo da consciência sobre si mesma, e o espaço vazio onde a consciência dá seu perigoso salto de autotranscendência”

(SONTAG, 1986, p.28)

Gostaria de apresentar o princípio prático que orientou essa pesquisa. O fato é interessante, pois está ligado ao meu corpo. Por ter lidado muito cedo com o perigo da morte, eu trago arraigadas comigo as questões do tempo, a valorização do momento presente e a transitoriedade da matéria. Obviamente esses são recortes muito amplos para se começar a pensar o teatro, mas me pareceu necessário, antes de mais nada, reconhecer a matéria de que sou feito e minha passagem no tempo. Quando me dei conta, de modo muito palpável, de minha própria efemeridade, coincidentemente fiz minha passagem da condição de ator para a de diretor - talvez esta já fosse uma negação do corpo e sua fragilidade.

Naquele momento eu já sabia um pouco o que era ser poeta como ator, expressar em meu corpo o que eu vivia. Pouco, muito pouco, mas, mesmo assim, já não estava satisfeito com as possibilidades que reconhecia de arranjo da matéria teatral. O fato é que eu não queria organizá-las somente pelo viés da *commedia dell'arte*, meu primeiro objeto de estudo. Sentia que a *commedia dell'arte* era uma forma para adaptar minha vontade, mas era sempre uma forma externa¹. A passagem que eu sonhava fazer era abordar a *afecção* sensível da matéria diretamente. Eu queria falar da dor que sentia, mas isso era impossível e eu precisava mediá-la através de uma metáfora que expressasse a experiência pela qual eu passava. Paradoxalmente, naquele momento, frente ao computador, escrevendo a dramaturgia de um espetáculo sobre a dor, eu mediava o que vivia na ideia, pois a presença do corpo era insustentável².

¹Por esse motivo, eu já havia iniciado uma pesquisa própria com máscaras, através de uma adaptação curta do texto “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, e, em seguida, do texto “A Metamorfose”, de Franz Kafka (Anexo I). Porém, no lugar de uma vibração própria, estava em cena um esmero de detalhes colocados frente ao espectador por um diretor novo, muito cuidadoso e perfeccionista.

²Além disso, o medo de um tipo de câncer em que apenas 7% dos casos sobrevivem só era vencido com

Trabalhar a máscara de modo a realçar a metáfora era algo que eu havia aprendido no meu tempo de estudos sobre a *commedia dell'arte*, e aquele espetáculo que eu concebia diante do computador era elaborado com a pura qualidade representativa de algo que é colocado no lugar de alguma outra coisa. Isso traduzia perfeitamente a necessidade de fugir de mim mesmo, de minha própria dor, para a criação.

Além disso, naquele momento de minha vida, eu também fugia do corpo para investigar as memórias, procurando um lugar tranqüilo como refúgio. Pensar no futuro me causava pânico, então estabeleci um longo percurso dentro de mim mesmo e revisei todo o meu passado. Percorria a rua da casa da minha infância, tentava lembrar de um pequeno canto da sala, de como era o jardim, os amigos etc. Nesse percurso, pude rever minha história, meu caminho na arte, e, como as palavras teóricas que irão se seguir nesta tese têm por base um lugar afetivo ligado a quem a escreveu, julguei interessante compartilhar um pouco desse caminho nesta introdução.

Para traçar a origem desse conhecimento em vida que é a arte, devo dizer que comecei ainda criança, ao tocar piano, a tentar expressar-me. Essa foi minha primeira paixão, meu primeiro estudo concentrado no que era compor uma obra de arte, como mais tarde foi a dramaturgia da cena. Mas, naquele momento, apenas tinha a ideia de que as notas eram colocadas em sequência. E como era difícil fazer soar essa sequência... Obviamente, por nunca ter sido genial, era ainda incapaz de dar alguma voz ao meu espírito criando uma sequência própria de notas. Mas, tentado a ser poeta, lembro-me que, quando tinha um acesso de raiva ou tristeza, sentava-me em frente ao piano e tentava fazer algum som, ou mesmo ruído, que me traduzisse, mesmo quando era necessário bater com as mãos fechadas sobre o teclado para produzir uma vibração própria. Estava aprendendo a criar *affectos* e não o sabia. Essa paixão pela música, pela organização das notas e suas vibrações, veio a ser uma

um propósito criativo solar. Lembro-me de um grande amigo para quem, em todas as suas visitas ao hospital, eu aproveitava para falar sobre como estava indo a peça. Passados alguns anos, ele me contou que não entendia nada do que eu dizia, mas me deixava elucubrar porque via que, desse modo, eu continuava cheio de vontade. Esse amigo é Eduardo Albergaria e “À Sombra das Nuvens” foi a peça que criei com a Cia Troada.

marca na minha tentativa de compor a cena. Foi esse momento de infância que me despertou a paixão pela composição e que me faz escrever aqui sobre o processo que é procurar uma organização para as notas dramáticas na tessitura de ações de um espetáculo tendo em vista a passagem no tempo. Assim como esse tempo de infância, que já passou, esse momento em que escrevo também não existirá mais além do registro no papel que o atualiza.

Um pouco mais velho, quando mudamos de casa, o piano teve de ser vendido e o que me sobrou foi a paixão pela arte. Sozinho numa nova cidade, essa paixão se realizava em uma relação recém descoberta com o cinema. Incapaz de emitir julgamentos pelo todo do material que observava, e querendo conhecer uma parte dessa arte, apaixonei-me pelo ofício do ator. Na mesma época, comecei a assistir a “filmes de arte”, que meus tios gostavam de ver na casa da minha avó. Quando era o momento da novela da vó, eles se reuniam no quarto do fundo para ver filmes, além de ouvir, discutir e tocar músicas. Desse modo, meu ouvido foi sendo treinado a separar as estruturas musicais e, principalmente, eu me ligava à família através de diferentes linguagens artísticas pelo gosto musical. Pouco tempo depois, na adolescência, momento em que aflorou a paixão por estar só, no mesmo quarto da casa de minha avó - lá onde eu aprendera a ouvir os sons -, agora eu escapava para o mundo das fábulas de Dostoievski, Tolstói, Thomas Mann etc. Era um aficionado por romances grossos, de muitas páginas, que me faziam reter os amigos-personagens por muito tempo. Naquele quarto, em que as notas pairavam em outra época, agora se mesclavam as imagens de caracteres insólitos. Sem o saber, em um mesmo espaço, reinavam juntos *afecções*-imagens e *afecções*-sonoras pela primeira vez.

Já longe da minha avó, na casa dos meus pais, em um momento especificamente turbulento de confusão familiar, o professor de teatro da comunidade foi um dia até a escola pública da qual eu era aluno, e que raramente oferecia algo de bom, dizer que o centro comunitário estava oferecendo cursos gratuitos de arte. Lembro do choque que me causou ver que aquele professor usava boina- algo tão simples, porém a primeira coisa que contei à minha mãe e minha prima. A boina era o signo da diferença que o

teatro poderia me ajudar a conhecer, era o signo da possibilidade de saber que “tenho par nisto tudo que é mundo”. Minha prima também se interessou em fazer as aulas e fomos juntos para a inscrição. Ao chegar lá, não era permitido o ingresso de alunos com menos de quinze anos. Foi quando o charme de minha prima me abriu a primeira porta. Com seu pedido convincente ao professor de boina, foi-me permitido frequentar as aulas de teatro no galpão comunitário. Agradeço muita a ela, que me acompanhou ainda algum por tempo no teatro, antes de desistir totalmente. Sem minha prima as coisas teriam sido muito mais difíceis...

Assim como para boa parte dos estudantes, meu primeiro exercício teatral foi o da sementinha que se transforma em árvore. Porém, eu não conseguia fazer minha sementinha sem ver como eram boas as sementinhas dos outros. Todos os participantes pareciam-me extremamente talentosos e, intimidado, eu ocupava o fundo do palco ou as beiradas. Preocupava-me mais em observar como se fazia do que em fazer o meu exercício. Talvez por pura insegurança, portanto, já começava ali a observar e tentar conceber meus primeiros estudos do que era o teatro, minha teoria do “teatro sementinha”. Era o início de uma pesquisa contido em forma de “semente” na pergunta: como posso fazer do meu próprio modo? O fato de, pouco tempo depois, nenhum daqueles garotos de quinze anos, que eu julgava atores promissores, ter continuado a fazer teatro, tornou claro que boa parte do talento tratava-se, na verdade, de persistência.

Passado mais um tanto de tempo, eu já estava fazendo teatro no centro cultural da minha cidade. Um grande salto naquele momento: o teatro não era mais no bairro, ou na periferia de minha vida; era no centro e tinha me tomado por inteiro. Eu fui aceito por um grupo de artistas mais velhos para poder trabalhar com eles em um espetáculo infantil. Confiante, sentia que as coisas estavam andando. Procurava esquecer que quem me aceitou nesse grupo também estava interessado na minha prima - até agora meu mérito não tinha sido outro além de uma incrível persistência e uma prima linda. Nesse grupo, estavam montando um infantil em que eu fui convidado para tocar teclado. Porém, eu nunca toquei teclado naquela peça. Passava as tardes

desentortando pregos usados para fazer o cenário de baixo custo que cabia no orçamento. E era uma delícia. Tenho para mim que foi aí que descobri o prazer do trabalho coletivo no teatro. Foi nessa época que entendi o valor das festas juninas que eu organizara na rua quando criança, e comecei a vislumbrar que o teatro era mais uma festa sendo organizada - na peça-festa junina de alguns anos antes o que tínhamos era também uma pequena fábula e uma série de acontecimentos interessantes. Mas se eu já vislumbrava a necessidade de acontecimentos cênicos para o teatro, de valor contagiante como os de uma festa, a verdade é que tudo era apenas uma miragem ainda longínqua. A minha preocupação maior era, na realidade, dar conta da minha parte no todo - o que significava, naquele momento, fazer uma voz diferente para a máscara que eu vestia. Eu era o “Vento” e, com quinze anos, tinha uma dificuldade terrível em engrossar a voz tanto quanto me pediam. Mas o espetáculo logo acabou, em sua primeira apresentação dentro do festival de teatro da cidade. O mesmo em que conheci Luís Alberto de Abreu. Com ele, passei a ter aulas interessantíssimas sobre dramaturgia em todas as tardes de domingo. Foi ali que, ainda muito jovem, nasceu minha paixão pela composição de uma peça teatral - novamente ninguém podia saber a minha idade, mas eu já tinha amigos o suficiente no teatro para não precisar mais da minha prima.

Lembro-me, porém, da ansiedade que me causava naqueles dias não ter mais uma peça nem um grupo em que eu pudesse me exercitar criativamente. Quando falavam que alguém queria me chamar para montar um espetáculo, agitadíssimo eu procurava o futuro diretor, mas muitos projetos jamais aconteceram. Fui, então, trabalhar com um diretor que chegara a São José dos Campos, minha cidade, como uma promessa. Trabalhei duramente pelo espetáculo idealizado por esse diretor, pedindo dinheiro na rua, fazendo máscaras para arrecadar verba etc. Mas esse espetáculo também nunca nasceu. Eu estava muito desapontado, quando um rapaz, ator de teatro de rua, me chamou e pediu para ler um texto medieval. Eu li o texto curto naquele mesmo instante, sentado na calçada e, por essa disponibilidade, eu entrei para o espetáculo. A peça foi montada em um mês. Tudo estava ali e era ensaiado de modo muito simples. Um conjunto de marcas, posições corporais e falas. Mas nessa simplicidade de trabalho, eu aprendi a composição básica dos

elementos teatrais. Como um quebra-cabeça, eu observava pela primeira vez as peças que compunham a cena. Viajamos para vários festivais, e eu aprendi com esse grande artista a fazer teatro sem medo³.

Também nesse período foi importante aprender que fazer teatro não era a mesma coisa que pensar teatro. Embora o pensamento ajudasse como um farol, fazer teatro era se colocar na labuta, com o risco de ser apontado e criticado. Isso era especialmente importante para mim, um aficionado por teoria de teatro, talvez até por medo do erro. Nessa época, eu já tinha lido “O Riso”, de Henri Bergson (2004), buscando fazer comédia melhor -pois, paradoxalmente, eu levava a comédia muito a sério. Mas o teatro estava me ensinando que não adiantava tentar aplicar um conhecimento teórico à força dentro da criação. A prática tem seus princípios e ela evolui com o que lhe é possível evoluir. A minha compreensão teórica podia ser maior, mas a capacidade de realizar seria sempre dada pelo acúmulo de experiências. A minha verdadeira pesquisa teatral era aquela que nascia do corpo, com os erros e acertos da prática e com o reconhecimento dos significados dessas experiências através dos novos conceitos que ia aprendendo na teoria.

Fiz, portanto, minha primeira formação teatral em espetáculos de rua, que apresentávamos em praças, em feiras, competindo com o pastor, com o capoeirista... Apresentávamos também trabalhos sem nenhum ensaio, com o único objetivo de ser o mais ridículo e risível possível. Minhas pernas tortas me envergonhavam tanto quando vestia a calça *fuseau* do figurino improvisado, que eu pintava ao máximo todo o rosto para que ninguém pudesse me reconhecer. Mas ali, levando a cena a cru para o público das feiras, na única prerrogativa de trazer acontecimentos interessantes para esse público, eu aprendi a valorizar a materialidade da cena (inclusive minhas pernas tortas) e o momento presente. Esses trabalhos de rua também eram feitos com máscaras, objeto que acompanhou meu teatro desde o início, durante quase quinze anos. Naquele momento, eu fazia a máscara do patrão, e só mais tarde fui entender que representava a genealogia do *Pantalone*. Gosto de pensar que fiz em meu

³ Obrigado, palhaço Mané, Marcio Douglas Rodrigues. Obrigado Glauce Carvalho, que também foi parte importante nesse momento.

corpo toda a trajetória do teatro popular ao mesmo tempo em que carregava em mim o sentido da pesquisa. Como sabia que meu talento não era inato, como me parecia o dos meninos que eu vira no meu primeiro curso de teatro, eu continuei a dedicar-me à leitura. Já sabia que a passagem da teoria para a prática não era simples, mas a teoria me ajudava a colocar em conceitos os aprendizados que fazia na minha, recém-criada, vida artística.

Li com afinco todo o Stanislavski disponível, procurava desesperadamente sua ajuda para o processo que estava vivendo. Mas, naquele momento, Stanislavski não podia me ajudar no meu espetáculo de rua com texto medieval. Nessa mesma época, lembro-me de ler Meyerhold e ficar fascinado por um livro de que até hoje eu conheço as páginas de coração. Ele ensinava a fazer o teatro estilizado que eu desejava, um teatro de composição fora dos modelos realistas. Ele falava da expressividade do corpo e da extrema teatralidade. Em minhas composições desse período, tentei direcionar meu teatro para o encontro com as proposições de Meyerhold. Depois, apaixonei-me pelas propostas estéticas de Eugênio Barba, que me ensinaram diversos mistérios do corpo. Entretanto, devodizer que minha paixão pelo desenho do corpo no espaço, pelo reconhecimento da expressividade de um corpo, teve um momento muito preciso. Na primeira apresentação do meu espetáculo de rua, a crítica que me fizeram era a de que me faltava trabalho corporal. Chamaram-me inclusive de Horácio, em uma referência pouco lisonjeira ao personagem da “Turma da Mônica” que anda com as mãos coladas ao corpo. Concentrei todas as minhas energias teatrais em entender meu corpo, até o momento em que descobri que não era necessário entender nada. Com o tempo passei a ter apreço por corpos tortos, que possuem as linhas dos nervos tesas e que vibram as notas mais lindas ao pequeno toque. Saber tocar as vibrações no corpo de um ator foi o que me levou, mais adiante, a tornar-me diretor e a pensar novas proposições para a cena sempre a partir do agente e de suas ações.

Nessa mesma época de teatro de rua, aprendi a fazer malabares, perna-de-pau, tocar sanfona, cuspir fogo etc., o que me rendia algum dinheiro nas festas da cidade. Com esse dinheiro, vinha apaixonado para São Paulo visitar

as bibliotecas da USP, Lasar Segall, Centro Cultural São Paulo, Mario de Andrade etc. Foi assim que conheci o texto “O Corno Imaginário”, de Molière, que adaptei para o meu grupo para podermos montar. Agora eu era, além de ator, também assistente de direção, e cada vez mais aficionado pela pesquisa, que estava finalmente me rendendo frutos mais sólidos.

Nos meus aniversários, pedia de presente para vir a São Paulo, capital, assistir a algum espetáculo de teatro. Meu pai me trazia com gosto, mas, como só tinha dinheiro para um ingresso, ficava na porta esperando o espetáculo acabar para me levar de volta. Até hoje esse ato me emociona. Foi também meu pai quem resolveu fazer minha inscrição para prestar o vestibular em Artes Cênicas na USP. Eu não queria virar um artista intelectual sem capacidade de realização, e algumas experiências fracassadas com diretores acadêmicos, que sabiam falar de teatro, mas não sabiam fazer teatro, tinham me deixado assustado. Foi só quando vi a Praça do Relógio, já na segunda fase do vestibular, com a magnificência de tudo que era a USP e tudo que a faculdade poderia me oferecer, é que resolvi ir lá estudar.

Na prova, eu me senti muito à vontade e consegui falar do que eu era para uma professora muito carinhosa que me ouviu atentamente⁴. Quando passei no vestibular, eu era o caçula da turma, com dezessete anos, e obviamente estava muito assustado. Cheguei no primeiro dia de aula sem ainda saber aonde poderia ficar em São Paulo. Com um grupo de alunos, instalei-me na moradia estudantil da USP em um quarto com trinta beliches. Havia também alguns colchões espalhados pelo chão. Eram mais de sessenta pessoas reunidas em um quarto grande, mas eu estava muito feliz. Na aula de apresentação dos professores, sentei ao lado de um senhor, também ele professor, que sem me conhecer me tocou a pele. Fiquei assustadíssimo com aquilo. Mal sabia eu que esse seria meu primeiro grande mestre, Janô, que me ensinou a beleza do corpo e a criar momentos dramáticos a partir de suas intensidades. Seu toque sempre foi no sentido de liberar couraças para esculpir lições no corpo.

4 Obrigado, Prof. Maria Lúcia Puppo.

Como me acanhei muito diante de alunos mais velhos, que eu julgava também mais inteligentes, e com a minha natural insegurança de menino do interior, dediquei-me nos três anos seguintes unicamente à prática, às aulas de jogos e improvisos, e escondi todas as minhas leituras e qualquer potencial intelectual. Nas aulas de jogos eu me realizava na possibilidade de dar vazão ao que tinha aprendido no teatro de rua, e nos *laboratórios* do Janô fazia propostas que eu julgava ousadas. Porém, um dia, conversando com meu pai e contando que eu já tinha ficado nu em algumas aulas, ele me disse que não adiantava mais fazer esse tipo de coisa que eu já sabia fazer, e me perguntou se eu teria coragem de beijar um homem. Foi meu pai quem me ensinou a buscar a radicalidade, que me ensinou que o ator não pode ter zonas proibidas. A cada ato eu me libertava mais e possibilitava fluir minhas energias. As aulas provocavam vibrações intensas no meu corpo e foi atrás dessas formas novas de vibrar que eu direcionei o resto de minha pesquisa.

Foi somente no terceiro ano de faculdade que eu voltei a estudar teoria, graças ao elogio do professor Luiz Fernando Ramos na apresentação de um seminário sobre Aristóteles. Naquele momento, eu já pensava ser maduro o suficiente para conseguir unir minha prática e minhas elucubrações estéticas, que ainda eram tímidas, porém genuínas. Nesse mesmo período, eu trabalhava com o grupo Barracão Teatro, de Campinas. Se com o Janô eu havia aprendido a escutar o corpo, foi com Tiche Vianna e Esio Magalhães que eu aprendi a colocá-lo em ação. Era a prática da teoria que eu já possuía. Tudo o que eu tinha lido do Eugênio Barba estava ali, em exercícios, prontos para serem apreendidos fisicamente. Comecei a entender o que era ação, reação, jogo, escuta, além da decupagem precisa de elementos da cena dramática que a máscara possibilitava. A pesquisa era forte e rigorosa, com um gosto por fazer a máscara também respirar verdade. Toda a minha base prática de pesquisa com a máscara vem do Barracão Teatro. Trabalhei um bom tempo com esses artistas, de modo que, mais tarde, minha pesquisa de mestrado teve início como um projeto de decodificação dos componentes que pertenciam ao trabalho da máscara de *commedia dell'arte* a partir da visão do Barracão Teatro.

Como disse o início, na trajetória de pesquisa que é o meu fazer artístico, o xadrez com o imponderável começou a ser jogado muito cedo e, naturalmente, delimitou algumas buscas e qualidades estéticas. Eu estava terminando a graduação em Artes Cênicas, havia passado um ano de dores alucinantes, percorrendo diariamente todos os centros médicos públicos de São Paulo – e, quando digo diariamente, não é um eufemismo. Estava já há nove meses sem conseguir dormir, e as dores me empurravam para todos os hospitais. Como eu ia todos os dias, dizia que não estava bem e não tinha melhorado nada, já passara a ser tratado como louco pelos médicos, a ponto de eu mesmo pensar por momentos que o estava. Afinal, não era possível um ano inteiro de dores e nenhum resultado. Foi quando fiquei sabendo que estava com câncer em uma musculatura que envolvia o ciático – por isso tanta dor. Foi um alívio poder tomar morfina e não sentir mais dor. Como já estava há muito tempo sofrendo, não sofri com a notícia da doença: foi na verdade um alívio saber que não era algo da minha cabeça, senti realmente, naquele momento, que tudo iria se encaminhar para o melhor. O que eu não sabia, então, é que uma mudança tão radical em minha vida certamente alteraria meu projeto teatral. E, se escrevo aqui de modo tão solto o início de uma tese, é porque essa época marcou minha vida e imprimiu em mim a necessidade de fazer de todas as ações um gesto de amor. Esse gesto de amor são estas palavras da minha experiência teatral compartilhada. É esta minha tese de doutorado. É, enfim, tudo que eu faço com o sentido do fim beirando as palavras.

Quando soube da doença, resolvi que não podia parar, deveria manter minha mente em criação. Foi assim que escrevi um texto teatral chamado “À Sombra das Nuvens”, em todos os momentos em que podia sentar (uma vez que o tumor era dentro da bacia, o que só me permitia ficar deitado). Lembrome da impressão que me causou na época a leitura de Beckett, quando Molloy já não pode mais andar, e depois “Malone Morre”(2004), e, por fim, “O Inominável”(2009). Eu escrevi uma peça sobre o que estava acontecendo comigo, minhas conversas recém iniciadas com o imponderável. Naquele momento, a morte me assombrava todos os dias, durante mais de um ano de quimioterapia. Eu já sabia que o trabalho com estados, vibrações ou

intensidades físicas permitiam uma dança de corporeidades. Eu havia aprendido a dar voz a essas intensidades, deslocando-as em forma de ações. Mas ainda não sabia organizar essas ações. Como disse, eu não queria organizá-las somente pelo viés da ação dramática com a qual eu trabalhava na *commedia dell'arte*. Sentia que a *commedia dell'arte* era uma forma externa para a qual eu teria que adaptar meus conteúdos. Iniciei uma pesquisa própria com máscaras (as adaptações de “Esperando Godot” e “A Metamorfose”). Em ambos os trabalhos eu fui dramaturgo e diretor, porém não o poeta que eu gostaria. Faltava na obra aquela sensação que eu tinha quando batia nos teclados do piano para fazer um som que me traduzisse. No lugar da vibração própria, estava em cena um esmero de detalhes colocados frente ao espectador por um diretor novo, muito cuidadoso e perfeccionista no trato com a forma. No entanto, sentia que era como tocar piano com todas as notas, uma em seguida da outra, mas não conseguir encontrar a música entre elas. A passagem que eu desejava fazer para encontrar essa poesia era ser poeta ao falar da minha dor, escrevendo uma nova peça. Porém, naquele momento de luta, era impossível fazê-lo com imagens de coisas sofríveis. Eu precisava ver a vida alegre para continuar vivendo. O conteúdo tinha de estar ali, mas expressado através de uma forma cheia de vida, um descompasso entre forma e conteúdo que só reconheci algum tempo depois.

Ali, preso à cadeira, frente ao meu computador, a maneira encontrada para falar da dor foi através da metáfora. Escrevi, assim, uma peça alegre, com recursos próximos aos da *commedia dell'arte*, para ser apresentada em parques, enquanto crianças comiam algodão-doce. Era esse o meu projeto mais sincero para falar da vida. Naquele momento, foi o teatro, sem dúvida alguma, o que me manteve vivo. Eu me distanciava das imagens terríveis que me assombravam através do discurso; mediava o que vivia na ideia, uma vez que a presença do corpo era pura dor. Uma noite tive um sonho, que era feito uma fotografia, sobre a vida e sobre a morte. Quando acordei, virei para o lado na cama do hospital e escrevi o fim de “À Sombra das Nuvens”: *Arlechina* descobria ser uma personagem e tirava a máscara. Naquele momento, eu gostaria de estar “À Sombra das Raparigas em Flor”, livro de Proust que eu lera antes de saber da doença. Porém, com 21 anos, eu estava à *sombra das*

nuvens, contemplando o infinito do céu. Essa foi minha última peça de *commedia dell'arte*. Foi também minha última peça que fez do teatro um veículo para as ideias - depois eu voltaria para o corpo e toda a sua graça. Percebia que, assim como *Arlechina* no final do texto, após vários anos de pesquisa, eu também estava retirando a máscara do meu teatro, embora eu ainda não o soubesse. Aquele momento era, para mim, apenas uma metáfora do que eu vivia. Seria necessário ainda voltar para o corpo e enfrentar a dor de ser uma matéria que se desfaz no tempo.

É assim que começa esta pesquisa sobre o teatro, sobre o que se desfaz no tempo e, ao explorar uma nova percepção, faz saltar o sublime de um tempo suspenso, de um tempo indeterminado. No fundo, esse teatro que analiso é a valorização do corpo, e, mais precisamente, do meu corpo.

II- As ideias do corpo

A questão que orientou o encaminhamento desta pesquisa nasceu do meu fazer artístico. Na prática de diretor e dramaturgo de meus próprios trabalhos, tenho procurado redimensionar a necessidade da existência de um plano fabular como intermediário da relação entre palco e plateia. Esse caminho atual de criação se deve ao entendimento de que, quando o espectador assiste a um espetáculo, a cena necessariamente deve criar em sua imaginação outro mundo ao qual remete. Mesmo quando não se trata de um universo ficcional fechado, a cena se abre, portanto, para traços de ficção. Porém, dependendo do acento que se dá para esses universos criados, o desdobramento da cena em fábula passa a mediar a relação palco-plateia – sendo que, no ponto limite dessa perspectiva, a cena pode tornar-se apenas um suporte para a imaginação do espectador. Obviamente, isso não é um problema em si, e cada artista poderá guiar-se pelo seu caminho criativo. Mas meu interesse na criação passou a ser a pesquisa de alternativas para que os elementos que compõem a materialidade da cena (ator, luz, cenário, som etc.) não sejam suportes para nada além deles mesmos. O objetivo é, então, descobrir como criar a possibilidade do espectador se sentir *afetado*⁵ por um

⁵Utilizo aqui a palavra *afetado* no sentido da variação de sensações a partir da alteração de percepção

espetáculo sem nenhuma referência externa à própria relação palco-plateia. Para tanto, os elementos do espetáculo precisam ser tomados em sua literalidade, permitindo, assim, que a cena constitua uma afetividade própria.

Essa é uma proposição de criação já muito estudada no campo das artes plásticas, a partir do momento em que a pintura se desvencilha da necessidade de figuração e assume liberdades poéticas que pareçam pertencer somente ao campo da música (que não trabalha necessariamente com a *referencialidade*). Algumas formas do teatro contemporâneo que se firmam independente da fábula, e propõem a construção da cena a partir da literalidade da matéria teatral, têm também se dedicado à construção de diferentes espacialidades com grande investimento na qualidade plástica da cena. Os estudos de teatro também têm se preocupado em criar ferramentas para analisar as manifestações artísticas de diferentes linhagens da cena contemporânea feitas de diversas singularidades. Suscita daí questões importantes e novos conceitos capazes de lidar com essas questões - como a ideia de “pós-dramático”, de Hans-Thies Lehman (2007), e de “teatro performativo”, de Josette Féral (2008).

Sem generalizar as práticas e teorias contemporâneas, um problema interessante que se instaura a partir daí, e que necessita ser melhor estudado, é o de saber: *quais as possibilidades que os elementos de cena possuem, quando exercidos em sua literalidade, de se concatenarem no recorte de tempo que um espetáculo propõe?* Ao seguir essa corrente da cena contemporânea, que não tem mais a fábula como primeira instância da composição, guiado pelo meu fazer artístico assim como pela apreciação de outras obras, pude constatar que a ausência de enredo possibilita outras organizações temporais da cena. Passa a ser necessário, então, estabelecer novas maneiras de encadear os elementos que compõem a matéria teatral a partir do recorte de *tempo real* que o espetáculo estabelece. Foi a partir dessa reflexão que a questão geradora da tese foi ganhando forma: *como fazer o encadeamento das ações e cenas no tempo quando não se tem mais a história como fio condutor?*

A relação palco-plateia mediada por uma história remete ao tempo da história e não ao *tempo real*, e meu interesse visava a relação direta com o espectador no tempo presente. Na busca por um modo de compor dentro dessa perspectiva, encontrei as primeiras formulações do que poderia ser este projeto nos estudos de Michael Kirby centrados no livro “A Formalist Theatre” (1987). Esse artista e teórico norte-americano propõe uma análise das relações entre os elementos reais da cena em suas possibilidades formais de construção, ajudando a elucidar, portanto, o encadeamento das ações no tempo real de seu desempenho. Kirby foi fundamental para que eu começasse a ver a cena como um conjunto de partes interligadas sem a fábula para intermediá-las. Emprestei, então, esse modelo de análise para observar o trabalho de diversos artistas e procurei realizar experiências no meu próprio fazer artístico. Nos espetáculos a que assisti durante esse período, eu observava como um gesto respondia a uma cor sem necessária relação lógica. Nesse percurso de análise, percebi que as estruturas criadas nunca se realizavam somente em uma operação aritmética de divisão cronológica do tempo. Eram sempre uma base para fazer com que o evento teatral também pudesse estabelecer a passagem entre momentos de intensidades diferentes. *As divisões cronológicas do tempo só eram interessantes quando possibilitavam um jogo também com variações de intensidades entre os momentos e elementos da cena.*

O jogo de intensidades não é algo tão distante de nossa percepção e está presente em diversos processos da vida cotidiana. Por exemplo, podemos dizer que a intensidade do azul entra em relação com a intensidade do vermelho para criar uma outra cor, que terá seu matiz específico de acordo com o jogo de intensidades da luz. Em física, a intensidade de uma fonte ou onda mede a variação do fluxo de energia no tempo: basicamente, quanto maior a intensidade do fenômeno, maior é o fluxo de energia pelo espaço. Respeitando esse mesmo jogo intensivo, um ator responde a outro ator ou elemento de cena a partir da intensidade recebida, e não somente da marca coreograficamente ajustada. Essas variações de intensidades parecem ser justamente aquilo que faz com que a fruição do espectador possa estar conectada com o *tempo presente* da cena. Como o espectador é lançado de

uma intensidade a outra, ele não apreende somente a forma acabada, mas o processo constante de mudança e transformação: o jogo de sua percepção deixa de ser a relação entre eventos fixados a partir de uma memória cronológica, para se estabelecer como sucessivos presentes que a peça pretende lhe oferecer.

A partir dessas ideias, julguei necessário encontrar novas ferramentas teóricas que possibilitassem a análise das formas da cena dispostas no tempo, assim como do andamento de intensidades que perpassam essas formas. Essa perspectiva de pesquisa necessitava ver, portanto, a estrutura constituída por *movimentos entre as partes*, já que o movimento sempre se faz dessa contínua variação de cada momento e da própria variação de sua intensidade. Como consequência, as formas de um espetáculo deixam de ser perfeitamente idênticas ao que já foram, do mesmo modo que o pianista mais técnico jamais tocará duas vezes igual uma mesma música. Foi nessa linha de análise, que quer captar a variação no momento da enunciação, que Derrida, Deleuze, Guattari, Lyotard e Bergson ajudaram a pensar não somente a estrutura temporal do espetáculo, em uma visão cronológica, mas também as forças que perpassam essa organização. A filosofia desses autores não pensa a estrutura como algo estático, mas como um jogo variável de elementos não totalmente fixados - uma das razões pelas quais são considerados filósofos “pós-estruturalistas”. Os autores escolhidos para esta tese parecem estar mais interessados em analisar os movimentos entre as estruturas e as variações das intensidades que agem sobre as formas do que as formas fixas e as relações estabelecidas a partir delas.

Na leitura que deu corpo a esta tese, Derrida foi o primeiro a colocar em cheque um certo “estruturalismo melancólico”, que poderia ser traduzido pela imagem de uma cidade esvaziada da força dos habitantes que a animam. Derrida discute a dicotomia entre força e forma ao afirmar que a força de criação não pode ser vista como um processo anterior ao desejo para o qual é dado forma. O momento de criar a forma já é um processo do desejo, e não uma segunda instância da criação. Isso fica claro nas técnicas, cada vez mais presentes na cena contemporânea, que pretendem a construção direta da cena

a partir da exploração de seus elementos, como a técnica do *View Points*, criada por Anne Bogart (2005), por exemplo. Nesse sentido, é importante ressaltar que Derrida (2009) também afirma a força do enunciado a partir das leituras que faz da obra de Artaud. Foram particularmente interessantes para esta pesquisa seus ensaios “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” e “A palavra soprada”, em que Derrida (2009) afirma a necessidade de se compreender melhor a *força da forma* no momento real da apresentação teatral.

A valoração do momento de enunciação e a ideia de intensidades deslocadas ganham força a partir dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Na parceria de trabalho que esses dois pensadores estabeleceram em livros importantes como “Mil Platôs” (1995) e “O que é filosofia?” (1997), podemos dizer que os autores afirmam a necessidade de compreender a constante variação como única repetição possível, uma vez que a própria repetição nunca é igual. Dessa mesma forma, Deleuze e Guattari elaboram sua filosofia a partir de uma constelação de conceitos que criam e recriam, mantendo sempre aberta a possibilidade para que eles possam ser transformados. Assim, se os conceitos criados estão sempre pedindo novas formulações, isso nos permite afirmar que a filosofia de Deleuze e Guattari não só fala de um plano intensivo, que movimenta a organização, como é ela própria intensiva. Essa foi a leitura mais árdua para a constituição desta tese, pois envolveu entrar em contato com um universo cujo tratamento expressa na prática exatamente o pensamento que esses autores propõem. É como se os conceitos estivessem sempre esperando por leitores capazes de desdobrá-los para desenvolver uma forma própria de pensamento.

A maneira dos autores conceberem o plano de intensidades reafirma a *diferença* em contraposição a uma repetição estável, o que acaba por colocar em questão o modelo hierárquico e centralizado que desenvolve o pensamento em função da verticalidade. Logo na primeira parte de “Mil Platôs”, os autores contestam o modelo hierarquizado de pensamento, que aprofunda um centro verticalmente, confrontando-o com um outro modelo que se estabelece horizontalmente e aceita as diferenças descentralizadas. No teatro, esse

pensamento que horizontaliza a relação entre seus elementos torna-se referência no momento em que o texto ou a estrutura a que se refere a cena deixam de ser prioritários.

Seguindo a linha desses teóricos franceses, algumas das ideias de Jean-François Lyotard tornaram-se fundamentais tanto para o início como para a finalização deste projeto. Primeiramente, Lyotard aprofunda a ideia de que *força* e *forma* não precisam ser dissociadas. As referências a obras artísticas modernas e contemporâneas são abundantes em seu trabalho, mas o autor escreve diretamente sobre teatro no ensaio “O dente, a palma” (2011), em que aborda a possibilidade de um modelo de teatro energético que, no meu entender, também aconteceria a partir das variações de intensidades, e sem a necessidade de significação. Foi a leitura desse texto que desencadeou todo o início desta pesquisa quando da finalização da dissertação de mestrado. As ideias de Lyotard abrem e fecham o entendimento desta tese porque o autor foi quem melhor ofereceu, em seu livro *O Inumano* (1989), uma reflexão sobre o tempo *experenciado* na arte. Particularmente no ensaio “Deus e a Marioneta”, entre outros dedicados à sensação do sublime na vanguarda teatral, Lyotard estabelece ferramentas teóricas para compreender o mecanismo da apreensão da matéria cênica pelo sujeito, além da maneira pela qual essa matéria artisticamente trabalhada pode conduzir o fruidor a limiares de percepção. A obra artisticamente trabalhada pode colocar em cheque a capacidade do sujeito fruidor de processá-la, o que no limite poderia fazer com que sua necessidade de relacionar passado, presente e futuro se desmanchasse para dar espaço à apreensão, mesmo que momentânea, de um presente absoluto, único, contínuo. Lyotard ajudou a compreender o ponto-limite na variação de intensidades que possibilitaria ao espectador a sensação de um presente absoluto.

É importante dizer que esse estudo da percepção em Lyotard segue as ideias de apreensão da matéria em um tempo que corresponde ao conceito de duração proposto por Henri Bergson. De fato, seria impossível falar do tempo sem se remeter ao filósofo que mais se dedicou a seu estudo, no início do século XX, inclusive com o intuito de se contrapor às proposições científicas

realizadas concomitantemente por Albert Einstein. Minha apreensão do conceito bergsoniano de duração deu-se também pela leitura que Deleuze fez de sua obra. Em seu livro “Bergsonismo” (1999), Deleuze apresenta entendimentos fecundos das ideias de duração de Bergson, o que me permitiu aprofundar alguns pensamentos sobre a maneira pela qual a matéria cênica é percebida pelo espectador.

A partir desses autores, comecei a vislumbrar a hipótese de que o *momento presente de desempenho do espetáculo surge e se destaca por causa do jogo de intensidades traçado no desenvolvimento de suas cenas; ao lançar o espectador de um momento de intensidade a outro, reafirma-se o momento presente da fruição teatral*. Essa intuição se confirmou ao assistir a “The Four Seasons Restaurant” da companhia italiana Societas Raffaello Sanzio⁶, com direção de Romeo Castellucci. O espetáculo tem por base a obra do artista plástico norte-americano Mark Rothko. Nesse trabalho, pude observar como a direção opta por uma radicalidade na variação de intensidades entre as cenas. Não entre diversos blocos, mas entre poucos que são levados até o limite de sua alta ou baixa intensidade. No que se refere a essa baixa intensidade, em algumas cenas a retirada da tradicional dramaticidade chega a irritar o espectador, justamente pela repetição e o esgarçar deliberado do tempo da fruição. Durante a apresentação que presenciei, o espetáculo foi conduzido de modo a ocupar praticamente dois terços de sua duração em função da retirada da força dramática dos acontecimentos. Se desde o início não existe a preocupação em consolidar uma “boa” interpretação das atrizes, deixando de lado toda a necessidade da tradicional construção ilusionista no teatro, essa operação torna-se cada vez mais clara quando, no desenvolvimento do espetáculo, as vozes são retiradas da emissão viva das atrizes e passam a ser emitidas por caixas dispostas na boca de cena. Essa dissociação, feita de maneira muito sutil e quase imperceptível para o espectador, somada a um uso extremado do tempo a

⁶O espetáculo “The Four SeasonsRestaurant” estreou no Festival de Avignon de 2012, e integra uma trilogia da Societas Raffaello Sanzio, da qual também fazem parte os espetáculos “The veil of the black pastor” (2011) e “On the concept of face in the Son of God” (2010).

partir da ideia de repetição, pode frustrar toda a expectativa do público de ser arrebatado pelo acontecimento teatral. Muitos são tomados pelo torpor ou simplesmente desistem e saem do teatro.

Mas, para aqueles que persistem no jogo de fruição proposto, essa primeira percepção parece afinar os sentidos do espectador, para, por fim, levá-lo a alcançar limiares sutis de percepção. Somente então, a partir dos minutos finais, o que se vê é esse jogo de repetição e movimentos mínimos ser suplantado por uma grande variação de elementos. A cena é levada a um aumento de intensidade tamanho que o espectador pode sentir aquilo que poucas vezes experimenta em um espetáculo: uma sensação de suspensão do tempo, que se mostra exatamente de acordo com as ideias teóricas levantadas por Lyotard sobre o sublime. Trata-se da percepção de uma matéria que não consegue ser instantaneamente processada pelo espectador. Lembro-me que, enquanto assistia ao espetáculo, tive de me esforçar para tentar chamar à tona a razão e procurar entender o que estava acontecendo. Quando dei por mim, estava literalmente de queixo caído, com a mesma sensação que temos quando admiramos a potência de algo grandioso como as forças da natureza (uma montanha, uma tempestade etc.). Nesses raros momentos, *o objeto de nossa percepção parece ter um tamanho maior do que a nossa capacidade de processá-lo, e somos colocados frente a um presente que se mantém incessantemente único. Podemos dizer que o espetáculo “The Four Seasons Restaurant” consolidou a descoberta de que a variação de intensidades na disposição das cenas pode conduzir à sensação de suspensão da temporalidade cronológica para, assim, firmar a unicidade do presente.*

Recolhendo todo esse material de pesquisa teórico e prático, voltei para a escrita da tese a fim de desenvolver a ideia de que a variação de intensidades dos elementos dispostos no tempo de um espetáculo pode abrir um hiato na percepção do espectador no que se refere à sua duração e à experiência e vivência desse recorte temporal. Parece-me que uma das características importantes do teatro contemporâneo ao lidar com o acontecimento real não mediado pela fábula é a criação de uma sucessão de presentes no devir da cena. A partir desse e de outros espetáculos, tive a

percepção de que a sensação do sublime não necessita estar relacionada com os signos, ou com referências a uma vida idealizada; ela pode surgir da variação de intensidades (o fraco, o lento, o leve etc.) que vemos em espetáculos capazes de explorá-las até o limite. Dessa maneira, a matéria cênica, disposta de certo modo, pode se manter incessantemente presente. No caso de “The Four Seasons Restaurant”, como eu não tinha acesso à língua do espetáculo, que é falado em italiano, pude ver claramente que a sensação de sublime não foi fruto de nenhum significado fábular criado, não foi fruto da relação com um tempo outro dado pela ficção, mas foi fruto da relação com um tempo presente não colocado em uma relação cronológica com passado e futuro. Ser espectador desse trabalho, nessas circunstâncias, possibilitou uma impressão muito mais forte em relação ao poder de afetar da matéria não fábular.

Percebi que para dispor a matéria teatral no tempo não basta apenas uma ordenação estrutural e cronológica, pois a cena trabalha também com variações de intensidades que modificam estruturas anteriormente criadas. Essas variações, ao lançarem o espectador de uma cena à outra, criam a possibilidade de se *exercitar a percepção do momento presente como um absoluto*. Nesse momento, então, o espectador abandona a necessidade de atualizar passado e futuro, para ter, por fim, a sensação de uma suspensão do tempo. Esse outro tempo da cena que o plano ficcional sempre sugeriu, quando abandonada a fábula, passa a ser visto como o tempo presente do evento teatral. Ele carrega em si a sensação de outro tempo, não por que esteja fora do tempo real, mas porque é outra percepção de tempo. *Ou seja, o próprio tempo real da fruição é colocado momentaneamente fora da necessidade de se relacionar com o passado, presente e futuro*. O jogo de variações de intensidades da cena atualiza sempre a percepção do espectador.

Para elucidar a trajetória que o leitor deverá percorrer, apresento a maneira pela qual o argumento geral da tese desenvolve essas ideias na organização dos capítulos. A primeira parte aborda a percepção direta e afetiva, por parte do espectador, dos elementos que compõem a matéria cênica; a segunda parte trata das possibilidades de organização dessas

matérias e sensações em uma perspectiva temporal.

O primeiro capítulo ressalta que a cena é matéria real; ela não necessariamente representa outro tempo e outro lugar que remetam a um plano fábular. A cena teatral analisada parece procurar a valorização do momento real do desempenho, sem que a ideia de força de um trabalho esteja contida necessariamente em um conteúdo ao qual a cena remeta.

O segundo capítulo observa, a partir da análise do trabalho do ator, as possibilidades de fissuras na necessidade da representação. Na criação de um caráter ficcional, o ator pode ser considerado o elemento da cena que constitui a organização da representação. Se o ator não se transforma em uma personagem, abre-se para ele o desafio de atuar a transformação constante no devir real da cena. A partir da afirmação da presença em tempo real, o ator faz a transição da cena em devir. O devir é a valorização da presença real da matéria cênica no tempo, em contraposição ao tempo da memória, característico para o espectador como a maneira de processar a representação tradicional de uma personagem.

O terceiro capítulo se inicia com a análise da capacidade que os outros elementos que compõem a cena têm de afetar diretamente a sensibilidade do espectador. A proposição principal é a de que, apesar de falarmos da materialidade da cena, isso não significa a negação de sua capacidade afetiva. Afetos são produzidos pela cena não exclusivamente através de fábulas ou do trabalho sensível do ator. Ao contrário, a valorização da matéria cênica (iluminação, objetos, cores, formas etc.) sempre possibilitou, na história do teatro, a criação de camadas de sensações indutoras de uma atmosfera potente no espetáculo. Analiso também que, como o fruidor da obra é levado, na passagem de um elemento a outro, por variações afetivas e não apenas formais, o entendimento das temporalidades da cena não se estabelece somente pela concatenação cronológica dos momentos, mas também pelas temporalidades afetivas geradas pelos elementos escolhidos.

O quarto capítulo inicia a segunda parte do trabalho. Tendo em vista a apresentação, nos capítulos anteriores, dos elementos que compõem a cena e

a possibilidade de afetar o espectador a partir da relação entre esses materiais, nesse capítulo começo a apontar a maneira pela qual é possível estabelecer a *organização temporal da cena* levando em consideração justamente esses materiais e as relações entre eles. O capítulo aponta a diferenciação entre um plano que se estabelece como uma organização no tempo, como um território temporal a ser construído (dado, por exemplo, por um texto, uma estrutura coreográfica etc.), e um plano da experiência real imediata de tempo, em que o espectador tem de lidar com variações constantes de intensidades entre uma cena e outra.

Essa diferenciação entre dois planos de temporalidade conduz o argumento da tese para o quinto capítulo, que analisa o plano em que a cena se consolida na realidade da apresentação, e não somente na organização dos elementos sobre uma estrutura temporal cronológica. O tempo experienciado no espetáculo teatral leva em consideração os afectos, ritmos e velocidades criados por diferentes intensidades que valorizam o instante atual do desempenho. A forma estável de um tempo pulsado (que pode ser medido) é percorrida por variações realizadas no plano de intensidades que perpassa a realidade do evento. A experiência em tempo real resulta da experimentação direta dos elementos da cena. É essa experiência que conduz o espectador para a possibilidade de outra sensação do tempo, que não precisa mais ser medido cronologicamente e pode, no limite, se afirmar como um presente único. Essa é a ideia que o sexto e último capítulo da tese aprofunda.

O sexto capítulo trata da sensação de um tempo que escapa da contínua relação cronológica entre passado, presente e futuro, e afirma o devir da cena conectando palco e plateia com o evento real em uma sucessão de presentes. Primeiramente, aborda-se o teatro através de uma diferença essencial em relação ao real, criada a partir do recorte da duração contínua do tempo interno do espectador, relativizando-o. O espetáculo acaba por exigir do espectador a capacidade de afinar seus limiares de percepção para fruir a transformação das formas. Afinal, se o teatro que realça o desempenho da cena em tempo real procura abarcar os limiares de transformação da matéria, e não somente a forma concluída, ao espectador também é exigido lidar com

seus limiares de percepção para poder captar essas transformações. Como o espectador é lançado por variações contínuas, a matéria teatral - subitamente grande demais ou pequena demais para ser percebida com clareza - possibilita a esse espectador desativar, mesmo que momentaneamente, a capacidade de a tudo processar dentro do tempo interno de sua subjetividade.

Assim, um dos novos jogos perceptivos do teatro contemporâneo pode ser visto não somente como a desestruturação da forma teatral convencional - o rompimento com o dramático, a ilusão e a fábula -, mas também como a busca de uma composição cênica que, ao variar de intensidades, coloca o espectador frente ao momento em que a forma corre o risco de se tornar indeterminável, indiscernível, imperceptível. O espectador pode alcançar uma sensação de sublime pelo prazer de fruir a cena ultrapassando o limite de sua percepção.

Por fim, é necessário dizer que a tese não pretende afirmar nenhum tipo de teatro em detrimento de outro. Sei muito bem que as matérias da cena nunca deixarão de ter um plano representativo que lhes confere significações e também construções afetivas. O projeto desta tese é simplesmente explorar ao limite a proposição da matéria teatral presente, e sua percepção temporal. Trata-se de um exercício de pensamento sobre determinados aspectos da cena atual em relação à temporalidade, e não tem qualquer objetivo normativo. Também não procuro estabelecer os elementos aqui analisados como única tendência do teatro contemporâneo. Contudo, é evidente que as referências feitas a algumas montagens, e os teóricos escolhidos, assim o foram tendo em vista uma preferência artística e conceitual na abordagem do tema. O fato é que a abrangência inicial que a tese pretendia, ao tratar da matéria e do tempo de sua percepção, possuía tantas perspectivas de análise, fundadas desde a antiguidade, que seria impossível não deixar de lado diversos autores. Assim, o objeto da tese foi se afinando conforme se afinava também o quadro teórico de referências e os espetáculos escolhidos para compor o argumento.

Parte I - Os elementos da cena e suas afecções.

Capítulo 1- A matéria da cena: desprender do pensamento como suporte da construção cênica

“O mais elevado problema teatral, o problema de um movimento que viesse atingir diretamente a alma e que fosse o movimento da alma” (DELEUZE, 2000, p. 18).

Este capítulo pretende abordar a relação entre os elementos que compõem o evento teatral e o plano fábular. Primeiramente apresento, em uma breve visão da história do teatro, o percurso através do qual, em algumas linhagens de trabalho, a matéria cênica deixa de existir apenas em função de um texto ou de um mundo ficcional ao qual ela se remete. Em alguns casos analisados, conforme a matéria cênica se afirma na presença da cena, ela passa a ganhar autonomia e força poética independentemente da fábula. Analiso também como a cena que tem por base a relação com o texto ou com a fábula pode dar lugar à representação de alguma coisa que não está presente, um elemento exterior ao qual se refere e que pode funcionar como reserva de significados de um espetáculo. Para isso, abordo a relação entre representação e *referencialidade* como qualidades do espetáculo que distanciam o espectador da presença imediata do fenômeno teatral para o campo discursivo das ideias. Como contraposição, apresento o *modelo figurado* presente na filosofia de Lyotard, que pretende valorizar a matéria artística que se mantém sensível para fazer com que o espectador, ao invés de circundar os elementos teatrais apenas com suas ideias, possa fazê-lo o mais longamente possível através de seus sentidos. Para finalizar, considero redutora a possível diferenciação entre uma arte formalista e uma arte racionalista, sob a perspectiva de que não existe a percepção de um fenômeno sem que o espectador possa se apoiar sobre sua capacidade cognitiva. Nem por isso a capacidade cognitiva deverá guiar toda a criação ou a experiência cênica. Considerando a arte como território de experiência da liberdade, afirmo que o teatro não precisa ser somente veículo de conteúdos, mas necessita também ser capaz de fortalecer no espectador a sua possibilidade de criar novas conexões e, conseqüentemente, conteúdos próprios.

1.1 Uma ideia de matéria: a valorização do conceito de desempenho

a. O problema

Começarei estabelecendo um ponto em comum na nossa experiência cotidiana como espectadores de teatro. Se eu decido ir ao teatro e procuro, em um guia de programação, saber mais “sobre o que é” tal espetáculo, uma parte do teatro contemporâneo terá dificuldade em estabelecer esse conteúdo claramente. Quando pretendo saber “sobre o que é” o espetáculo que me interessa, estou trabalhando com a perspectiva de que sua estrutura foi concebida sobre uma ideia, uma concepção de mundo que precisa ser compartilhada e que estaria contida sob todos os elementos da cena. A cena seria uma forma aprazível para o transporte do conteúdo que eu espero receber. Mas a história do teatro sofreu uma transformação no século XX quando algumas práticas da cena teatral se afirmaram não mais subordinadas ao texto. Essa tendência cresceu durante todo esse século em algumas linhas de pesquisa do teatro, rompendo com uma tradição milenar de valorização da ideia por sobre a matéria teatral, da fábula por sobre a cena e, pode-se dizer, nos termos aristotélicos, do *mythos* por sobre o *ópsis*. Ao valorizar o *mythos* como fonte da poesia cênica, Aristóteles diz em “A Poética” que: “A parte cênica embora emocionante é a menos artística e a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores” (ARISTÓTELES, 1996, p. 45)

Nos primórdios da vocação literária do teatro, observa-se como Aristóteles reconhece o jogo da encenação, mas o coloca em segundo plano para dar conta do seu modelo teleológico de filosofia, no qual vê na tragédia o intuito de catarse das emoções (e sua consequente defesa dos interesses da polis através da culpabilidade do indivíduo por sua ação). Aristóteles parece oferecer, assim, uma resposta ao desmerecimento de Platão para com a mimese teatral. Para isso, entretanto, favorece o sentido da fábula ao colocar os elementos materiais da cena, inclusive o ator, em segundo plano. Porém, embora afirme que a cena seja menos afeita à poesia, Aristóteles é o primeiro a chamar a atenção para a existência dos dois elementos.

“A imitação sendo feita por atores torna necessariamente o aspecto cênico parte primeira da tragédia. Em seguida vem o canto e a fala, pois são estes os elementos com que os personagens efetuam a imitação” (ARISTÓTELES, 1996, pg. 43)

Mas, se a relação entre matéria cênica e conteúdo foi colocada em questão desde os primórdios da teoria teatral, parece que, na arte contemporânea, ela atinge o *status* de problemática a partir do momento em que alguns encenadores do início do séc. XX começam a desenvolver uma nova escrita cênica. No desenvolvimento dessa escrita, em certos modelos do teatro contemporâneo, observamos as diversas formas de se trabalhar com a *performatividade* da matéria teatral, independentemente da sua função simbólica, através da incorporação dos elementos da *Performance Art*, que explodiu na década de oitenta e trouxe toda a *problemática da possível presença da cena não fabulada*⁷. Quando o teatro passou a abarcar esses elementos, uma nova elaboração de conceitos se tornou necessária. Assim, Josette Féral (2008) se empenhou em analisar como a *performatividade* é necessariamente um dos elementos da *teatralidade*, e como todo espetáculo estabelece um jogo entre *performatividade* e *teatralidade*. A partir do fato de que a *performatividade* se destaca em certas tendências do teatro contemporâneo, a autora oferece o conceito de “teatro performativo” para analisar essas tendências. O plano novo e multiforme de escritas cênicas que surge a partir da década de 70, leva Hans-Thies Lehmann (2007) a cunhar o conceito de teatro “pós-dramático” para tentar analisá-lo. Sobre a questão que interessa neste momento, Silvia Fernandes (2009, p.132) aponta uma corrente contemporânea em que o que passa a determinar a construção da cena é o princípio da literalidade (isto é, tomar os elementos na sua percepção real e imediata), responsável por colocar em jogo ou em confronto a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. A história do

⁷ A *Performance, Art Performance ou Performance Artística* é uma modalidade de manifestação artística livre, aberta e multidisciplinar que pode combinar em sua composição diversas linguagens. É característica da segunda metade do século XX, mas suas origens estão ligadas aos movimentos de vanguarda (dadaísmo, futurismo, Bauhaus etc.) do início do século passado e tem como grandes expoentes artistas de diferentes campos como o músico John Cage, o coreógrafo Merce Cunningham, o artista plástico Joseph Beuys e a multiartista Marina Abramovic.

teatro moderno mostra como, guardada suas especificidades, um conjunto de encenadores de Gordon Craig a Robert Wilson, se dedicaram a criar um texto cênico que tivesse importância semelhante ao lugar que o drama usualmente tem na produção teatral. Quando o drama perde o lugar de referência na disposição dos elementos de cena, é gerada, como consequência, a emancipação de uma ordem hierárquica por parte desses elementos, assim como a renúncia de uma unidade orgânica da obra teatral.

Contudo, do ponto de vista do teatro popular (as diversas formas do teatro de variedades, da *commedia dell'arte* ou do circo), pode parecer estranha essa valorização da materialidade dos elementos, ou mesmo a ausência de uma unidade orgânica. Para os artistas que sempre viveram da empatia criada pelo espetáculo, a pergunta que fica é a de saber quando a palavra foi colocada acima da matéria. Nietzsche foi um dos primeiros a apontar o predomínio da ideia por sobre a força da matéria, responsabilizando Eurípedes, em “A Origem da Tragédia” (2011), pelo início dessa “doença” ocidental. Nietzsche parece perceber o corpo também porque o anterior momento da razão pura do Classicismo e do Iluminismo já havia perdido sua hegemonia. Portanto, para entender esse momento de valorização da palavra é interessante voltar no período histórico classicista, que marcou a suprema afirmação do lugar da fábula na história do teatro.

b. A valorização da matéria cênica

Na análise que se segue, não pretendo abarcar toda a evolução histórica da cena, mas tomar alguns momentos e artistas exemplares para colocar em relação a matéria cênica e o lugar do texto (e da fábula) em algumas formas teatrais. Como ponto de partida, posso dizer que a valorização da palavra no teatro classicista do século XVII ainda tomava o verbo como idealização divina, considerando, portanto, a palavra mais pura do que a matéria real presente. O autor é como um Deus supremo que faz mover o pequeno mundo do teatro, ainda como reminiscência do modelo do Teatro Mundo medieval. A partir daí, fica claro que a releitura classicista de “A Poética”, de Aristóteles, foi no sentido de valorizar a palavra, “pois a fábula deve ser constituída de tal maneira que as pessoas que a ouvirem mesmo sem nada ver, aterrorizar-se-ão e sentirão

iedade”.(ARISTÓTELES, 1996, p. 52)

Como consequência ao regramento classicista, o “teatro culto” dos séculos seguintes procurará achar brechas nas ideias de Aristóteles e, com movimentos muito sutis, construir também um plano próprio de teatralidade. As manifestações populares pouco se integraram ao teatro culto e, após o Renascimento, devido à escassa documentação, a história do teatro foi feita apenas por textos dramáticos⁸. Mas houve um momento da prática teatral no final do Classicismo em que um autor do porte e com as características de Voltaire - um filósofo que faz da palavra um veículo para a ideia -, retira a plateia do palco, o que oferece uma realidade exclusiva para a cena. A partir daí, no séc. XVIII, o palco clássico oferecerá uma nova maneira de conceber a cena, que passa a ser visível e não mais apenas audível⁹.

O desenvolvimento é gradual e passa primeiramente pela valorização do ator em algumas formas de teatro do séc. XVIII, denominadas por Peter Szondi (2005) como *drama burguês*. No realismo de efeito do drama burguês, busca-se retratar a vida com maior verismo. Com isso, o ator deixa de ser apenas portador da palavra, uma vez que ele pode revelar alguns aspectos da cena contidos no texto. Nesse momento, o corpo do ator é, portanto, o primeiro elemento da matéria cênica a se destacar, levando a reflexão sobre a arte teatral a estabelecer parâmetros para a atuação que não se prendiam somente à qualidade oratória. É nesse contexto que surge a primeira reflexão teórica sobre o ator em *O Paradoxo do Comediante*, de Jacques Diderot(2006). Quando o corpo do ator se destaca, quando o espectador é convocado a ver o que faz esse corpo, destaca-se também a cena que vem antes do texto; as rubricas começam a oferecer um projeto de cena, uma experiência a ser realizada.

⁸Quando Boileau nos diz que não reconhece o autor de “O Misanthropo” no saco ridículo no qual Scapin se esconde, ele não está apenas dizendo que Molière frequenta dois gêneros, mas principalmente que o gênero que expressa ideias mais elevadas deve ser valorizado, e que a ideia expressa tem maior valor artístico do que o saco em que Scapin se esconde.

⁹ “Pela palavra (ou melhor, pela unidade da palavra com o conceito) e pela ascendência teológica desse ‘verbo que dá a medida de nossa impotência’ e do nosso medo, é a própria cena que se encontra ameaçada ao longo da tradição ocidental.” (DERRIDA, 2009, p. 155)

Já no Romantismo, surge a ideia de “cor local”, que pedia dos cenários não mais apenas uma abstração classicista, como no drama absoluto do século XVII, mas também um tom, uma imagem que remetesse ao lugar retratado (sem nenhuma necessidade de verismo). A materialidade da cena se destaca nos cenários extravagantes dos românticos, cujo período Bernard Dort (1977) denomina como o reino do cenógrafo, pois esse poderia inclusive encomendar um texto para exibir a cena que havia vislumbrado¹⁰.

Mas, sem dúvida, um dos principais pontos de mudança ocorre com a valorização da cena a partir dos espetáculos da Cia do Duque de Saxe Meiningen, que influenciaram sobremaneira André Antoine e Constantin Stanislavski. Entretanto, não se pode dizer que na Cia dos Meiningen¹¹ houvesse, de fato, uma independência da cena em relação ao texto. A cena, mesmo que melhor trabalhada, ainda não oferecia um ponto de vista sobre a obra dramática. Na Cia dos Meiningen existia um trabalho sobre a cena, ligado principalmente a textos clássicos, como nunca antes havia sido visto, porém ela ainda era apenas um desdobramento do texto. É verdade que os *elementos de composição plástica tornavam-se extremamente importantes*, pois o trabalho dos Meiningen não se contentava somente com a veracidade, mas também com a autenticidade¹². Havia ainda o *deslocamento do olhar*, através do qual não se colocava o centro da ação sempre no lugar de melhor visualização sobre o palco. Muitas vezes, os acontecimentos principais eram

10 É nessa época que se multiplicam as grandes atrações cênicas, o que corresponde à ascensão social da burguesia ao querer ver seu luxo representado sobre o palco. Além disto, cada vez mais, a ideia de uma moldura clássica que funcionasse para todas as peças vai sendo substituída pela ideia de molduras particulares.

11 Levado ao trono do modesto ducado de Saxe Weimer em 1866, George II Von Meiningen (1826-1914) passa a desenvolver um teatro modelar junto de seu assistente e principal colaborador Ludwig Chronegk. O Duque de Saxe Meiningen deixa de lado a ópera e se concentra no drama. Tem por repertório o teatro clássico (principalmente Shakespeare e Schiller) com o diferencial de uma maior precisão de estilo e cenário. Com o dinheiro que possuía, o duque conseguia pagar ensaios mais longos, o que garantia a precisão de todos os atores e, inclusive, de figurantes, em uma pintura teatral em que cada detalhe era minuciosamente trabalhado.

12 O trabalho da Cia é o cume dos esforços do realismo histórico que o antecedeu. Ela retoma algumas técnicas e procedimentos, mas consegue uma eficácia jamais alcançada - uma autenticidade que se revela também na escolha dos materiais, na fabricação de móveis e acessórios. Os tecidos, por exemplo, eram trazidos da França, assim como as armas utilizadas, que eram reais e fabricadas pelos armeiros de Paris.

colocadas ao fundo, o que treinava o espectador a observar a cena inteira como um lugar de construção poética. Embora não fosse necessariamente um ponto de vista sobre a obra, esse procedimento oferecia um novo ponto de vista sobre a cena. O cenário ainda era visto como o lugar da ação, onde se utilizavam diversos elementos para alcançar uma máxima coesão entre ator e palco.

Posteriormente, no teatro proposto por André Antoine, *o cenário passa a ser não somente um lugar, mas também um meio que determina a evolução da cena, condicionando fatos e personagens*— o que representa uma passagem para a cena dos preceitos naturalistas de Zola. Esse ponto de vista cênico se relaciona diretamente a um ponto de vista sobre a obra. Antoine faz de seu projeto naturalista não apenas a exposição de elementos da realidade, mas também um lugar de investigação cênica, no sentido de que um copo caído no início do espetáculo pode significar muita coisa para a relação que o espectador irá desenvolver com o restante da encenação. Esse teatro naturalista não representa uma cópia da vida, não propõe ao espectador somente um lugar de *voyeur*, mas, sim, uma atitude de indagação sobre a vida, uma indagação sobre o que é sua verdade. Se, naquele momento, o projeto naturalista procurava um caminho de conhecimento, próximo à ciência, Antoine exigia a mesma postura do espectador. Quando o artista se colocava em posição de investigador, o espectador também passava a ser testemunha ativa, crítica e partícipe do processo como inquiridor (SARRAZAC, 2004).

Esse caminho de trabalho da cena coincide com o momento em que o texto dramático passa a ganhar cada vez mais características épicas (SZOND, 2001). Como o ponto de vista sobre a obra só poderia ser oferecido na cena pelo cenário (assim como em um romance, esse olhar é oferecido pela figura do narrador), a necessidade de relacionar cenário e ação fez com que aparecesse a figura do encenador, que criou um hiato entre o drama e a plateia. O encenador toma o lugar do narrador no romance e abre para qualidades épicas a cena e o gênero dramático (WILLIANS, 1975). Do ponto de vista da atuação, os textos naturalistas começaram a apresentar uma diferença entre o que o personagem faz e o que ele fala, levando a um desenvolvimento

da interpretação através da importância de ações que passam a ser comentários de comportamentos - uma divergência entre fala e ação que cria fissuras no drama puro. Já nos textos simbolistas, há a abertura para o trabalho com o silêncio, o vazio, que destaca a presença da matéria cênica. Do ponto de vista poético, o teatro simbolista é mais bem sucedido exatamente nos momentos em que o texto sozinho não consegue dar conta dos objetivos do Simbolismo. É nas ausências do verso que se destaca a materialidade da cena. No teatro simbolista nenhum objeto é decorativo; ele está em cena necessariamente para exteriorizar uma visão ou sublinhar um efeito, desempenhando um papel importante na subcorrente de acontecimentos imprevisíveis¹³. A interação entre luz e sons enfatizava as correspondências entre o físico e o espiritual, a fim de que a hora do dia, o bater de um relógio, a sugestão de vento, as variações de cor inundando o palco, por exemplo, constituíssem uma linguagem para cada diferente espectador¹⁴. A revolução das técnicas teatrais é aí também de suma importância, com o desenvolvimento de novos procedimentos de iluminação e sonoridade.

Observa-se que, tanto no abarrotamento da cena naturalista (que destacava a matéria da cena mesmo quando propunha que ela fosse transparente em função do drama) como na cena simbolista (inclusive com as experiências de cheiros e sons para destacar os aspectos sensoriais), a matéria teatral já havia firmado sua presença com uma poética que relativizava o texto.

Mas foi com Gordon Craig e Adolph Appia¹⁵ que a cena espetacular

13 Lugné Poe e Maclair criaram o Théâtre de L'Oeuvre, que foi para o teatro simbolista o que o Théâtre Libre foi para o movimento naturalista. Eles tiveram a visão de encenar peças estrangeiras que tinham afinidade com o Simbolismo, enquanto peças simbolistas não surgiam na França - como as peças da segunda fase de Ibsen, Strindberg, Tolstói, e mesmo Shakespeare. Assim, prepararam o terreno para o teatro simbolista ao acostumar suas plateias a um teatro santuário, um lugar para a meditação.

14 Em "A Intrusa", de Maeterlinck (1980), a morte é retratada indiretamente a partir de recursos técnicos (uma vela que se apaga, o som de foice etc) que abrem espaço para que os elementos da cena sejam destacados (BALAKIAN,1985).

15 Embora possuam grandes diferenças, podemos correlacionar os dois artistas. É o próprio Appia quem escreve para Craig antes da abertura da exposição teatral de Amsterdã, no início do século XX: "Nosso parentesco é muito evidente para nos separar, e as nossas diferenças não são mais que curiosas para o público".

passou a se destacar minorando a obrigação de ilustrar um texto e se tornando poesia feita através de seus próprios meios. Adolph Appia percebe a possibilidade de valorizar a cena quando aborda a contradição presente no drama wagneriano entre o telão pintado ao fundo (a representação de um outro lugar) e a presença real dos atores. Appia percebe como o telão pintado diminui a presença expressiva do ator. A partir daí, começa a criar espaços cênicos que possibilitam a afirmação da presença do ator. Ao tomar consciência da falsidade do universo de telas pintadas (a partir da ópera de Wagner) e do lugar em que o drama se encaixa, Appia passa a criticar diversas práticas arquitetônicas do teatro de seu tempo. Para ele, se o teatro moderno procura nos dar a ilusão de realidade, essa pesquisa é em si mesma condenável, pois não é artística. Certo grau de composição é indispensável, ou nossa necessidade de ilusão se desfaz e a aparência grosseira de realidade é que se torna para nós o objeto da arte. Nesse mesmo momento, o diretor inglês Gordon Craig levanta considerações sobre os aspectos da matéria cênica, questionando o que torna específica a arte do teatro. Tanto através de esboços e desenhos a que temos acesso, quanto no plano das ideias, nós podemos aproximar relativamente Appia e Craig.

Ocorreu também, no início do século XX, uma tendência que foi denominada anti-teatralista por negar um projeto mimético ou tudo aquilo que podia ser considerado mentiroso dentro das vanguardas europeias. Essa nova tendência nasce com a apresentação de “Ubu Rei”, de Alfred Jarry - não somente a apresentação em si, mas também o fato de o autor ter aparecido antes em cena, bebericando uma bebida alcoólica, para “explicar” o espetáculo. De acordo com Roselee Goldberg (2006), esse é o início histórico da *performance*, que se desenvolve posteriormente pelos saraus futuristas, cabarés dadaístas, eventos surrealistas etc. Pode-se dizer que esse movimento, que parece ter acontecido nas bordas do teatro, evidencia o descrédito em relação ao teatro como lugar de debates de ideias. Nas vanguardas do início do século XX, isso fica mais claro com a eclosão da primeira grande guerra em 1914. Especificamente no Dadaísmo, o que os artistas se perguntam é: como pode uma cultura que produziu tantas ideias humanistas ainda carregar em si a possibilidade da total desumanização? A

arte procura responder a essa questão ao introduzir na criação um pensamento anterior à formação da lógica. Esse modo de criar aborda diretamente a matéria e sua sensação, e se define em uma palavra que não tem sentido, ou tem tantos que seu sentido se anula, como *dadá*, Dadaísmo. O rompimento do dada com o sentido, os experimentos com colagens, o trabalho sobre a ideia de *ready made*, de Duchamp, os saraus e cabarés, foram experiências realizadas fora do palco convencional, mas importantes para a valorização da matéria teatral. Essa renovação operou-se, inclusive, nas investigações feitas pelos surrealistas de locais não teatrais passíveis de receberem teatralidades.

Nessa sumária apresentação histórica da valorização da materialidade da cena, poderíamos também citar toda a vanguarda russa, das *performances* futuristas de Maiakovski ao jogo com a teatralidade que Meyerhold opera dentro do próprio teatro. O fato é que, a partir do início do século XX, o rio caudaloso da história da linguagem teatral, para o qual se traçava uma simplificação no que diz respeito à importância da matéria cênica, abre-se para o mar vasto do teatro moderno, em que as propostas de valorização do desempenho dos elementos de cena e sua presença são muito variadas. Conforme a materialidade da cena começa a se destacar da necessidade de ilustrar um texto, ou desenvolver uma ação, diversas proposições são feitas para explorar as qualidades específicas do teatro. O que será interessante abordar agora é de que modo a matéria, ao se destacar do texto, coloca também o problema da representação como algo intrínseco ao evento teatral.

c. Cena e representação

A partir dos escritos de Antonin Artaud, pode-se refletir não apenas sobre a independência da cena em relação ao texto, mas também sobre todo o problema que se coloca para a matéria teatral ao fazer a mimese de algo que não está presente¹⁶. Claro que esse problema da representação é

¹⁶ “Se hoje no mundo inteiro – e tantas manifestações o testemunham de maneira ostensiva– toda a audácia teatral declara, com razão ou não, mas com uma insistência cada vez maior, a sua fidelidade em relação a Artaud, a questão do teatro da crueldade (da sua inexistência presente e da sua inelutável necessidade) tem valor reconhecidamente histórico. Histórico não porque se deixa inscrever naquilo que se denomina história do teatro, não porque faça época no devir das formas teatrais ou ocupe um lugar de sucessão nos modelos da representação teatral. *Histórico em um sentido absoluto e radical*,

antigo e remonta a Platão, mas o interessante em Artaud é que ele não o viu somente como uma questão filosófica a ser abordada, mas como uma questão que envolvia todo o seu corpo, sua existência não separada de seu pensamento ¹⁷. Talvez esse tenha sido o seu grande legado para a história do pensamento ocidental, que influenciou o pensamento pós-estruturalista francês de autores como Derrida, Guattari, Lyotard e Deleuze, trabalhados nesta pesquisa.

Artaud, originariamente poeta, e na tentativa constante de encontrar a palavra que também fosse sua carne (a palavra mais próxima do seu ser), não podia entender como a arte teatral de seu tempo não afirmava a potência do corpo, que é a sua matéria, e se distanciava do mundo sensível para a linguagem articulada:

Digo que esta linguagem concreta destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo os sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 2006, p. 36)

Quando afirma esses pensamentos que escapam da linguagem articulada, Derrida (2009) diz que Artaud se nega a fazer da cena a utilização da palavra soprada por outro, a estrutura teatral antiga que sopra a voz de um autor, e que tem a fixidez de seu enunciado mais importante do que o momento de enunciação. O teatro da crueldade procura trazer a cena para a vida, recusando a representação da palavra em favor da representação originária. Derrida define de uma maneira interessante essa representação:

Em Artaud, a cena não mais representará, pois não virá a acrescentar-se como uma ilustração sensível a um texto já

pois essa questão anuncia o limite da representação”(DERRIDA, 2009, p. 152).

¹⁷ Artaud sofreu de dores durante a maior parte de sua vida, desde a nevralgia que marcou sua primeira internação, ainda na adolescência, até o câncer de ânus que o vitimou.

escrito, pensado ou vivido fora dela e que não faria mais do que repetir, cuja trama não constituiria. Já não virá repetir um presente re-presentar um presente que estaria em outro lugar e antes dela, cuja plenitude seria mais velha do que ela, (...) não mais será representação se representação significa superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos. Nem mesmo nos oferecerá a apresentação de um presente, se presente significa o que se ergue diante de mim. A representação cruel deve investir-me. E a não representação é, portanto representação originária, se representação significa também o desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço. Espaçamento, isto é, produção de um espaço que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender, em primeiro lugar supondo-o a ele próprio e fazendo assim apelo a um tempo que já não é o da dita linearidade fônica, apelo a uma nova noção do espaço e a uma ideia particular do tempo. (DERRIDA, 2009, pg. 157)

Para Derrida, o que incomoda Artaud é a palavra que conceitua e oferece pouco lugar para a permanência do sensível. Portanto, mesmo quando Artaud procura uma *representação originária*, como diz Derrida, *feita a partir de si mesma*, ela não se confunde somente com uma dramaturgia da cena. Não é o mesmo que a prática contemporânea de improvisos ou *workshops*, em que se recolhe material para a organização posterior de uma fábula articulada. Para captar essa matéria do mundo, Artaud também não relaciona a insubordinação à palavra apenas a um teatro sem texto, pois sabemos como a mímica pode ser extremamente verbal. Não se trata de construir uma cena muda, mas uma cena cuja força ainda não foi minorada na palavra que a conceitua. De maneira semelhante, quando da existência da palavra falada, será buscada “a palavra anterior à palavra, tendo em vista aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido” (DERRIDA, 2009, p. 161).

Artaud chama atenção para o fato de que são produzidas no corpo, na vida, expressões cujo sentido deve ser entendido para além das determinações metafísicas e das limitações do ser que separam a alma do corpo, a palavra do gesto, etc. A questão que Artaud coloca é como encontrar esse gesto que representa a si mesmo e que é em si uma ideia teatral. Nesse gesto original, mais do que em seu conteúdo a ser lido, é a própria *experiência* da leitura que pode ser valorizada, a densidade da matéria que escapa ao roubo da palavra.

Porém, para tentar compreender esse projeto é necessário primeiro abordar o seu oposto, ou seja, a maneira pela qual a matéria pode ser aprisionada pela linguagem, a maneira pela qual a matéria pode se apagar em uma representação que minora sua força. Essa é uma questão complexa e essencialmente teatral, pois o teatro tem na sua arte um jogo com a matéria presente do mundo (o próprio homem está em cena), mas também usa essa presença para falar de alguma outra coisa que não está ali. Só se compreendermos como a matéria cênica conduz à representação é que poderemos entender o projeto de Artaud de destruir a história da metafísica dualista (a dualidade da alma e do corpo, da palavra e da existência, do texto e do corpo etc.). Pois Artaud “chicoteando a sua carne (...) quis proibir que a sua palavra lhe fosse soprada para longe do corpo” (DERRIDA, 2009, p. 116), a fim de encontrar outra metafísica, não a representação de uma idéia, mas uma metafísica da matéria presente.

Para entendermos a questão da representação podemos partir de um exemplo simples e observar como uma cena pode ser o trampolim para a imaginação do espectador. Vamos formar a imagem mental (representativa) de um ator que coloca um copo sobre sua mão. No contexto da cena iremos compreender (através da palavra ou de imagens) que esse copo representa uma torre, ou um prédio, e logo em seguida o ator deixa esse copo cair representando toda a queda de um império. Dessa cena diremos que é representativa por apresentar o que não está ali (a torre) a partir de algo que está presente (o copo). É claro que podemos valorizar esse exemplo de representação, pois, como fabulação, rompe com toda a necessidade de verismo realista que abarrota o palco e oferece pouco espaço para a imagem poética. O copo substitui uma torre cênica e os diversos efeitos para produzir uma explosão que, mesmo assim, não conseguiria nos convencer completamente. No exemplo do copo, o código da representação é escancarado e o aceitamos mais facilmente do que no exemplo em que se pretende confundir o código da representação com o código do real. Pode-se dizer que parece haver uma escala de representação na medida em que se usa de um signo para significar alguma outra coisa. Esse exemplo do copo embora seja interessante para analisar o modelo representacional, também o é

na medida em que destaca a matéria ao criar uma contradição entre o significado e o significante¹⁸. Da mesma forma, o pintor René Magritte afirma em um de seus quadros que a reprodução do cachimbo não é um cachimbo, e, ao evidenciar a distância entre a representação e o representado, mostra que se trata de um quadro, um agenciamento de cores, formas e demais elementos para construir uma sensação.

A representação possui uma dualidade que Arthur Danto (2010) tenta explicar a partir da utilização do verbo inglês *appearance*, uma vez que esse carrega tanto o sentido de “aparência”, quanto o sentido de “aparecer”, de se tornar presente. Quando a cena nos diz que o copo é a torre, o copo ganha a aparência de torre e, ao mesmo tempo, aparece a imagem da torre encarnada no copo. Essa qualidade representativa está implícita na máscara que recobre o ator dramático. Quando esse diz: “eu sou outro” (Dioniso ou Hamlet), ele está a serviço de uma fábula e, com essa, a serviço da criação de uma representação em que ao tempo cênico e aos elementos da materialidade se sobrepõe o tempo da imaginação do espectador. Assim, a representação acontece metade na cena e metade na imaginação da platéia. É verdade também que em alguns processos de criação, já em sua origem a representação é convocada pela imaginação. Para Aristóteles:

Quando o poeta está ordenando as ações e compondo as falas dos personagens, deve agir, o mais possível, como se os estivesse vendo diante dos olhos, como se estivesse assistindo a tudo quanto se passa e se passará no drama. (ARISTÓTELES, 1996. Pg. 57).

Pode-se observar o quanto essa ideia é oposta à proposta que Derrida verifica em Artaud, de uma representação originária. Portanto, se é fato que o ator e toda a matéria da cena nunca deixaram de lado sua capacidade de

¹⁸Sumariamente, pode-se dizer que o signo linguístico é formado por significante e significado. O significante é a parte física, aparente, do signo. Já o significado é o conteúdo expresso.

invocar forças, de ser matéria presente, também se deve reconhecer que, simultaneamente à imagem percebida, outra imagem mental é sempre criada. Isso põe em questão o quanto a imagem mental provoca uma distância do corpo na medida em que media a presença real através da ideia. Obviamente, quando valorizamos o corpo, estamos indo ao encontro de uma filosofia vitalista. Essa, ao priorizar a vida e sua constante transformação, entende a própria *performance* como um devir não mais subordinado à representação e à reflexão; não mais subordinado a uma concepção de ser estável, localizada na ideia e da qual a cena deriva. O devir real do teatro, associado com a sua efemeridade, parece ser o principal problema de aceitação da matéria cênica não fixada na representação, ou seja, não fixada em algo durável ao longo do tempo, como um sentido, um significado, ou um texto. Galizia(1984) parece estar certo ao dizer que devemos ser radicais e aceitar a inutilidade do teatro para a posteridade, que ele só tem valor para o presente.

Seria interessante pesquisar como o teatro firma a sua existência na ideia que carrega, ou melhor, na ideia que oferece ao espectador para que carregue consigo. A ideia parece ser algo mais durável do que o afecto que não pode ser retransmitido. Nunca diremos “a peça me causou isto” de maneira que cause determinado sentimento no outro, mas poderemos dizer “a peça falava sobre isto” de maneira que o outro entenda a mensagem. A peça como mensagem é como a nota derradeira que o náufrago escreve e coloca na garrafa para se salvar, ou a carta final no desespero da extinção do corpo. Nesse sentido, o teatro que procura valorizar a matéria cênica real só o faz porque aprendeu a lidar com a sua efemeridade. É sobre isso que fala Galizia ao enunciar que o teatro precisa aceitar totalmente a sua condição de dispensável para a posteridade.

O teatro moderno é o que abdica radicalmente da ambição de ser, tornar-se eterno; aceita, integralmente, sua condição de fenômeno efêmero, único, irrepitível; (...) o que tem a coragem de investir, despudoradamente, na sua qualidade de descartável, de relativamente inútil para a posteridade (exceto nas circunstâncias em que for considerado como o passado documentado, estudado, pesquisado; valioso

somente como referência histórica, impossibilitado de recuperar-se em si mesmo, passível apenas de fixação no mundo da memória), portanto inexistente como si próprio no futuro; circunstancialmente em guerra com o passado; e fundamental para a transformação do presente(GALIZIA, 1984)

Mas, apesar de algumas propostas terem rompido parcialmente com o texto nas experiências de vanguarda, e na década de 60 com as experiências de Richard Foreman, Robert Wilson etc, observa-se que o teatro ainda toma a comunicação por base, mesmo ao apresentar a “carne do mundo”. É um teatro que faz com que, algumas vezes, a linguagem física seja estudada como linguagem das palavras, reconhecendo toda a cena através do signo (em um projeto que tenta “ler” a encenação, uma vez que esse “texto” cênico é visto como linguagem)¹⁹.

Como consequência, a cena também pode passar a operar através de um viés literário em que a forma é novamente a apresentação de um conteúdo ou seja, um teatro de valor referencial (KIRBY, 1987). Se a representação pode ser uma qualidade intrínseca do objeto, a *referencialidade* é dada por um conjunto de fatores externos aos quais a cena faz alusão. Como no nosso exemplo, em que a queda de uma torre poderia fazer referência à queda de um império, subordinando a cena a algo exterior a ela (a tragédia de 11 de setembro, por exemplo). A cena passa a ter dependência de algo que não está ali presente. Nesse processo, ela pode se tornar secundária, e, mesmo ao tratar um conteúdo da vida real, material, ela pode ser, afinal, idealista, pois necessita também de uma ideia de real com a qual trabalhar. Pode-se, inclusive, chegar a um momento em que a *referencialidade* ganhe mais força do que a matéria apresentada.

Nesse momento, o jogo de percepção fica entre a imagem do objeto e

19 Essa visão semiótica contempla um teatro que procura, inclusive, instaurar padrões de leitura que fazem tão parte de nossos códigos que já nem os percebemos. Muitas das técnicas teatrais vêm a afirmar padrões de leitura já conhecidos, como, por exemplo, na simples pergunta “qual é o foco da cena?”, frequente na abordagem de improvisações em cursos de formação básica para o ator. Esse é um padrão de leitura que remete ao romance, ao conto, enfim, a um padrão literário, pois dá um sentido para a leitura, como fazemos em um livro, ao percorrer da esquerda para a direita, de cima para baixo etc.

seus significados, e se perde a qualidade afetiva do teatro enquanto matéria. No máximo dessa perspectiva, o teatro torna-se apenas transmissão de um conteúdo, sem vida ou sentido em si mesmo. Por vezes, não será a partir da materialidade dos elementos que a cena passará a sugerir imagens para o desenvolvimento de histórias; será da fábula e do conjunto de ações lógicas que a materialidade da cena derivará. Podemos verificar isso na prática de trabalho artístico: para dar conta de uma representação, muitas vezes algumas cenas deixam de ter valor em si para serem tomadas como cenas de passagem, ou cenas de esclarecimento dos signos, importantes menos como *afecção* sensível do que como sustentação de um plano imagético criado. Assim, com o modelo de teatro literário, o significado da peça pode ser retido, mas a experiência de ser afetado pelas variações da matéria é colocada em segundo plano, sobrepujada pelo significado expresso pelas ações.

1.2. A força da forma: a matéria que rompe o regime discursivo

a. A presença real da matéria

O modo de se trabalhar o teatro em que o jogo com o sensível cede lugar a um jogo intelectual com o conteúdo, baseia-se na concepção do teatro como espaço de reunião social e discussão de temas. É a ideia de tragédia que nasce na *polis* como um teatro que fala das relações humanas e suas questões morais mais profundas, como a culpabilidade pelo crime de parricídio em Édipo, por exemplo. Toda a peça de tese só pode se desenvolver graças a esse modelo e não haveria a genialidade de Henrik Ibsen²⁰ ou Bertold Brecht em seu modelo dialético, por exemplo, se não houvesse a ideia de um teatro como discussão de temas, e um contexto histórico com o qual esses autores dialogassem.

Porém, esse padrão de leitura, que tem alta *referencialidade*, não parece contemplar totalmente alguns aspectos do teatro contemporâneo.

²⁰ O século XIX foi considerado o século da ciência e da técnica. E Ibsen era um mestre da técnica, da exposição lenta e segura, das complicações inesperadas, dos apogeu emocionantes, das soluções engenhosas. Para que a humanidade pudesse alcançar o progresso (outra palavra chave) era preciso encarar corajosamente os obstáculos, os problemas. Ibsen dedicou a sua vida para tentar solucionar os problemas vitais de sua época.

Desde que houve certa independência dos elementos teatrais de sua necessidade de organização em função do texto, é através de um trabalho de simultaneidades e confrontação de materiais que a teatralidade procura atravessar e restaurar totalmente a existência da cena. Umberto Eco (2003) colocou em campo semiótico a importância de uma obra aberta e sem um referente fixo. Esta perspectiva quando transposta para o teatro já indica como o evento teatral em tempo real pode se tornar uma experiência em si, que propõe ao espectador questionar o sentido da matéria cênica disposta a partir de um significante que se mantém aberto para diversos significados.

A arte do século XX aprofunda a pesquisa do que vem a ser a presença real e, ao fazê-lo, toca questões inerentes à teatralidade. As mídias da aparência, que vivem da crença moderna em uma nova tecnologia, fazem surgir uma vontade de retorno para a realidade pessoal e corporal através do próprio corpo como tema e, também, de uma relação palpável com o vídeo, a tela etc.

Cineastas como Peter Greenaway abandonam o mundo dos sucedâneos, tal como surgiu no celulóide, na fita de vídeo e diante do monitor, e organizam exposições em que eles envolvem corporalmente o observador. Justamente o velho e bom teatro, que outrora reservara para si a aparência, tornou-se hoje o refúgio da realidade perdida, pois é muito mais real do que podem ser todas as mídias analógicas e digitais. (BELTING, 2006, p. 20)

O teatro procura habitar o lugar do corpo, no sentido da presença real e imediata, e as outras artes parecem ganhar em teatralidade na medida em que afirmam sua condição de evento real. Luiz Fernando Ramos (2012) aponta a aproximação das artes visuais e plásticas desse território presencial do teatro, que envolve também a temporalidade simultânea entre emissor e receptor. Pode-se dizer que a arte atual, ao valorizar a presença em tempo real, parece oferecer uma resposta diferente para a crítica de Platão sobre a

mimese²¹. A crítica moderna também não se preocupa mais em dar um sentido de operação catártica para a tragédia, como o fez Aristóteles. Em alguns ramos da arte contemporânea, não se procura mais fazer a mimese da *coisa* (que, para Platão, é mimese da *forma*); trabalha-se diretamente sobre a coisa. A própria proposta do *ready made*, da colagem, do uso do material bruto, já havia apontado em uma nova abertura para a arte do séc. XX.

Para Fernandes (2009, p. 132), no campo do teatro, o que se tem é a desativação da função simbólica de um objeto por meio da exposição literal do mesmo. Isso acaba por gerar situações de linguagem carregadas pela manifestação extremada da matéria teatral em que o sensível se torna significante. Dessa forma, o julgamento estético não é estabelecido através da capacidade para apresentar um conteúdo, pois a dimensão estética não precisa estar subordinada a um discurso sobre o mundo. A forma teatral, sua estética e o conjunto de elementos colocados em jogo na fruição não precisam ser entendidos como um desdobramento secundário de um objeto primário definido como uma mensagem. Para Galizia (1984), a mesma percepção que já deixou de questionar se o abstracionismo é arte deve ser expandida para o teatro.

b. Teatro como mensagem e teatro de aparição

A análise da força de um objeto artístico e a relação com sua forma e seu conteúdo pode ter como ponto de partida as questões levantadas por Lyotard e Derrida ao compararem a arte com metáforas religiosas. Lyotard, ao comentar um quadro de Barnett Newman, oferece uma reflexão interessante. Faz um paralelo com a imagem de um anjo que não anuncia nada, pois é o

²¹“Temos o hábito de supor uma certa forma, e uma só, para cada grupo de objetos múltiplos a que damos o mesmo nome(...) Há um sem número de camas e mesas (...) mas para esses dois móveis há apenas duas formas: uma de cama, outra de mesa.(...) É que a forma em si ninguém a modela.(...) E o marceneiro? (...) Não faz a forma ou o que é a cama, mas uma cama qualquer (...) Se não faz o que é, não faz o objeto real, mas um objeto que se assemelha a esse, sem ter a sua realidade, e se alguém dissesse que a obra do marceneiro ou de qualquer outro é real seria acertado dizer que isso seria falso(...) Agora, considera este ponto, qual desses dois objetivos se propõem à pintura no que se refere a cada objeto: representar o que é tal como é ou o que parece tal como parece? - Glauco: Da aparência-Sócrates: Sendo assim a imitação está longe da realidade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra.” (322, 323, 324 e 325)

próprio anúncio - em um modelo que “não pode ser: *Vê isto (além)*, mas *vê-me*, ou melhor: *escuta-me*” (LYOTARD, 1989, p. 88)²². O autor parece propor um modelo de apreensão artística que ocorre na sensibilidade direta com o objeto. De forma semelhante, no texto “O Dente, a palma”(2011), Lyotard analisa um possível teatro que procuraria fazer com que o processo de apreensão do sensível fosse potencializado em relação ao processo de racionalização de um significado.

Na prática do teatro que se observa no campo de pesquisa contemporânea, esse modelo corre o risco de negar o significado sem propor um novo jogo com o sensível da matéria apresentada. Isto é, trabalha-se sobre a matéria não significada, mas ainda sem estabelecer outros parâmetros de fruição (o jogo do ator, a musicalidade da cena etc.). Desse modo, o que se alcança pode ser apenas uma significação ausente, fazendo com que o significante ainda se apresente na forma de um enigma. Ao se pretender relativizar o significado, a força desse significado ausente toma conta do trabalho como uma constante interrogação e, conseqüentemente, como a racionalização de um conteúdo ausente. Nesse caso, haveria uma charada a ser resolvida; ainda um privilégio do significado (mesmo que ausente) por sobre o significante.

Seria o que Derrida aponta como modelo Teológico de teatro, em que o criador detém a chave do enigma e possui, assim, um poder que estabelece uma hierarquia de conhecimento.

O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância. O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o

²² “O espaço newmaniano já não é triádico, no sentido de que estaria apoiado sobre um destinador, um destinatário e um referente. A mensagem não “fala” de nada, não emana de ninguém. Não é Newman quem “fala”, quem faz ver, através da pintura. A mensagem (o quadro) é o próprio mensageiro, que diz: aqui estou, ou seja: pertença-te, ou sê minha”. (LYOTARD, 1989, p. 887)

conteúdo de seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias. (DERRIDA, 2009, p. 155)

Na primeira citação, Lyotard traz a imagem de um anjo que se apresenta enquanto aparição pura, sem remeter a nada além dele mesmo. No segundo exemplo, Derrida aponta um Deus que se oculta. Mas é possível ligar as duas imagens e torná-las simbióticas, pois como diríamos que o anjo é um anjo se não tivéssemos o conceito de Deus com o qual o primeiro se relaciona? Por um lado, a nossa fruição está acostumada a perceber um significado oculto e procura a todo custo firmar a presença desse significado; por outro, sabemos que o jogo da recepção necessita de um conceito para enquadrar a imagem percebida - do contrário, nada haveria para dizermos “é isso, eu vejo algo (um quadro, um anjo, um espetáculo etc.)”.

c. Relação entre imagem e conceito.

A relação entre a apreensão do objeto na imagem que dele o fazemos e sua conceituação no entendimento é um jogo fundamental para o prazer estético. Primeiramente, é necessário um conceito para poder apreender o objeto. Mas o prazer estético também está no fato da obra não se curvar a um conceito totalizador, e permanecer em um jogo constante entre a percepção do objeto na imagem mental criada e uma racionalização que não lhe consegue enquadrar em conceito. Para Kant, o sentimento do Belo é um prazer provocado por uma harmonia livre entre a função das imagens e a dos conceitos, diante de uma obra de arte ou da natureza.

Paul Guyer (2005) ao dialogar com a teoria kantiana diz que o entendimento não consegue enquadrar o objeto percebido, o que faz com que esse permaneça em constante jogo entre a imagem e o entendimento. Isso não porque o entendimento parou antes do conceito ser formulado, mas porque foi além dele. O fruidor reconhece o objeto artístico e lhe confere um conceito, mas o conceito não abarca a totalidade da proposição. Essa sensação pode levar ao seguinte pensamento: “Eu esperava ir ao teatro, mas aquilo era totalmente diferente do teatro que conhecia”. Ou mesmo uma reação inflamada: “Isso não é teatro!”. Nesses exemplos, o conceito de teatro parece

não dar conta do objeto apreendido pelos sentidos.

Vemos um quadro de Pablo Picasso, por exemplo, como “Guernica”, e dizemos “isso é um quadro”, mas ele vai além da ideia de quadro figurativo que tínhamos e, portanto, necessitamos criar um novo conceito, o Cubismo, para tentar abarcar essa nova sensibilidade captada. Mas o conceito ainda é pouco, perto do quadro, e não dá conta de todas as suas nuances. No entanto, talvez um quadro que pretendesse abarcar exatamente o conceito de Cubismo não apresentasse uma zona de jogo entre a sensibilidade e a conceituação. Já de antemão, ele estaria fechado no conceito cubista e o sujeito fruidor da obra perderia a liberdade do jogo entre entendimento e imaginação que caracteriza a sensação de Belo na estética kantiana. Pode-se dizer que a finalidade desse segundo quadro seria a de alcançar o conceito “Cubismo”. Mas Guyer (2005) mostra como Kant (2001) defende a finalidade sem fim como princípio da sensação do Belo, pois essa finalidade sem fim seria justamente o que permite a liberdade de fruição. Querer abarcar o conceito de Cubismo já é delimitar uma finalidade para a obra. Talvez esse seja um dos motivos pelo qual a arte procura o novo: para que cada obra possa se libertar do conceito que pretende lhe enquadrar.

No teatro, esse projeto de desprender a cena da subordinação a um significado, ao contrário do que se possa imaginar, é mais libertário do que irracionalista. Afinal, se a obra não pretende ser a transmissão de um conceito, o acordo entre a sensação e a razão é feito de modo diferente a cada fruidor, impossibilitando uma postura dogmática com relação ao gosto. Não achamos algo belo porque a ideia daquilo está correta, pois somos capazes de gostar da imagem de um pai devorando seu filho, como no caso do quadro de Goya, sem gostar do conceito moral que aquilo representa. Pode-se até dizer que é justamente essa nova moral, que não conseguimos conceituar, que nos interessa. A ideia do gosto estético não ser subordinado a nenhum *a priori* conceptual leva o fruidor a questionar por si um acordo de gosto.

Fica claro que não se nega aqui a racionalidade na formulação de um conceito. A intenção é a de uma arte que possa produzir um processo libertário de conhecimento. Para isso, privilegia-se a manutenção do sensível que não se

subordina rapidamente a um significado. A intenção é simplesmente dizer que, ao borrar o signo, inverte-se a compreensão de que a parte visível do símbolo é apenas uma tela de aparências, o ruído que encobre as vozes do discurso (LYOTARD, 1979, p. 32). A intenção é, por fim, valorizar essa tela, esse ruído, valorizar a potência objetiva da materialidade cênica, que reposiciona o discurso do objeto em favor da figura que não está significada - partindo do pressuposto de que a arte não quer somente ouvir essa voz “oculta”, responsável pelo entendimento.

É verdade que o símbolo dá o que pensar, mas antes se dá a “ver”. E o que surpreende não é que dê o que pensar - pois, afinal de contas, se existe a linguagem, todo objeto depende de um significar, de um espaço discursivo, e cai no tremis em que o pensamento se agita, selecionando-lhe todo; o enigma é que esteja por “ver”, que se mantenha incessantemente sensível, que exista um mundo que seja uma reserva de “visualizações”, ou um intramundo de “visões”, e que qualquer discurso se esgote antes de chegar ao seu fim. (LYOTARD, 1979, p. 32, tradução nossa).

Apesar de todas essas considerações, tal ideia, em uma concepção *conteudística* de análise da cena, poderá ser considerada alienante (principalmente no contexto teatral brasileiro, que se esforça por abarcar as demandas sociais que enfrentamos). Mas a idéia aqui desenvolvida procura ultrapassar uma dicotomia entre uma arte racionalista ou irracionalista, pois essa divisão não é mais suficiente para dar conta do teatro contemporâneo²³.

É preciso reconsiderar as oposições acirradas entre uma semiologia clássica do signo e uma energética pós-estruturalista que recusa o signo e parece invocar, um pouco rapidamente, os fluxos do desejo. Pavis (1996, p. 85) reconsidera esta dicotomia ao dizer que os sinais e as intensidades não se excluem uns aos outros, assim como a semiótica do gesto e a energética da pulsão corporal não se excluem mutuamente. Apesar de falar de uma prática

²³ Embora nosso meio teatral ainda se divida em teatro político (considerado *conteudístico* e racional) e teatro apolítico (considerado formalista e irracional), parece que tal divisão tem mais sentido como territorialização de produção (inclusive para demarcar quem se é dentro das políticas culturais de aprovação de projetos) do que uma divisão objetiva da realidade teatral tal qual a reconhecemos - pois ambos os lados se enfrentam em torno de uma pureza que nenhum deles possui.

significante à mercê do espectador, parece pouco provável uma criação que não leve em conta as leituras possíveis na organização da cena.

A orientação de pensamento que pretendo traçar não deveria ser excludente de nenhum projeto teatral, pois não se trata de uma negação do espaço discursivo nem de uma elegia da razão. Se existe linguagem, todo objeto depende de um significar. Da mesma forma, quando analiso como o texto dramático deixa de ser a reserva de conteúdo de um espetáculo, isso não quer dizer que ele deixou de existir, mas, sim, que ele ocupa um novo lugar dentro da hierarquia de elementos da cena. A narrativa fábular deixou de ser a responsável pela unidade do que é apresentado, e o texto passou a ser considerado como uma das matérias cênicas em que o que conta é também a sua forma.

Heiner Goebbels (1997), por exemplo, afirma que no seu trabalho procura chamar a atenção para a forma física que o texto aparece na página. Ao também procurar elementos musicais no texto, Goebbels pretende romper com a primazia da significação²⁴. O encenador alemão é um dos criadores contemporâneos que se dedica em construir uma cena teatral independente da necessidade de formular um discurso sobre o mundo. Para Goebbels, toda a hierarquização (como, por exemplo, da idéia do palco que investe sobre a platéia) é, em sua essência, totalitária, e a arte não é uma exceção em relação a isso. O totalitarismo no teatro, que não para no palco e salta em direção à plateia na tentativa de padronizá-la, deixa pouco espaço para a experiência individual. Quando o palco pretende oferecer um discurso sobre o mundo, a hierarquia na construção do significado tem no diretor ou no autor os responsáveis por estabelecer um conteúdo a ser decifrado. Nesse sentido, pode-se dizer que Goebbels, assim como outros contemporâneos, propõe

²⁴O texto é tomado como mais um elemento da polifonia da cena. David Roessner faz um estudo de como o uso da musicalidade em diversos encenadores alemães renegocia a interdependência dos meios de expressão envolvidos. Segundo Roessner (2008, p. 19-20), Christoph Marthaler e Heiner Goebbels, em particular, fazem uso da ideia de uma polifonia musical para a composição da cena, isto é, da independência e autonomia de cada voz que contribui para uma obra escrita para diversas vozes - em oposição a uma homofonia, em que todas as vozes estão subordinadas ritmicamente e um todo. No teatro de Marthaler, isso é particularmente evidente nos materiais musicais e textuais que ele coloca no trabalho, assim como na organização do seu conjunto coral. Os diferentes materiais são usados polifonicamente no sentido de manter sua autonomia e a importância individual, mas, ao mesmo tempo, formar um todo que soe em conjunto.

reconfigurar a organização social do teatro, através da relativização do conhecimento que viria do autor para o espectador, do palco para a plateia.

d. A força da forma.

Lyotard (2011) desenvolve as ideias acima apresentadas quando trata de um teatro energético que minimizaria sua dependência em relação a um significado. Para ele, se o artista de teatro trabalha prioritariamente sobre o signifiante diminuindo a potência do signo, impossibilita a relação de poder hierárquica e a dominação do escritor + encenador + coreógrafo sobre aquilo que se denominam signos e sobre aquilo que se denomina espectador (Lyotard). A ideia seria enfatizar a força de um trabalho não pelo conteúdo por ele expresso, mas pela forma da vida que se apresenta em si mesma. Lyotard oferece o mais elaborado lugar da *força como forma* dentro da estética pós-moderna e permite falar da liberdade da arte teatral para trabalhar com a materialidade da cena.

Lyotard (1979) desenvolve uma afirmação da pulsão, da energia, da economia libidinal, deixando claro que a questão não pode ser reduzida a uma simples dicotomia entre forma e força. O filósofo está consciente de que “o desejo de toda ciência, aqui compreendendo a linguística ou semiótica, tem por objeto a regulação dos deslocamentos, a lei: de onde a exclusão das intensidades libidinais em seu objeto e também em seu discurso” (LYOTARD, 1979, p. 131). Mas para se contrapor a esse regulamento da construção, a simples desconstrução, no entanto, não iria ajudar nem a obra nem a crítica a possuir mais intensidades do que a estruturação o faz. Nesse caso, seria apenas a negação da negação, ou seja, a negação de uma estruturação signifiante que já negou a força. A forma é obviamente uma necessidade para a construção de um espetáculo e nunca vai existir uma arte feita somente do puro deslocamento de energia. A arte estará sempre irremediavelmente situada em uma primeira percepção da forma, pois oferece um objeto que é dado a ver.

A partir dessa ideia, e para se contrapor ao campo do discursivo, Lyotard valoriza um *modelo figural* de composição. Para o filósofo francês, o *figural* é aquilo que é reprimido em função da linguagem e da metafísica realizada

quando o discurso brota em todo lugar. O *figural* é o visível em sua densidade como força sensível. É isso o que a energética realiza como expressão e afeto, como um contraste contra a racionalidade, a significação e todas as formas de organização centralizada.

Mas essa energética não pode se apresentar sem estar conectada a uma estrutura fundante. Podemos relacionar isso com a característica dessa filiação artística que se enfatiza em uma estranha linguagem dentro da linguagem: uma nova construção com os códigos linguísticos que não levam em conta apenas as suas significações, mas suas formas, sua *rítmica* etc. Se o artista toma a matéria com que pretende construir sua obra como força em si, a obra se torna uma *composição com forças*, ao invés de uma composição de forças, rompendo, assim, com a dicotomia previamente citada. O *figural* se coloca como um tipo de traço variante que desafia a leitura e que só pode ser entendido no termo de uma energética. Dentro da literatura, as primeiras experiências desse tipo remetem a James Joyce e Mallarmé. Isso fica claro quando se pensa no deslocamento da pontuação na prosa de Mallarmé, por exemplo. O *figural* aparece ali não somente na restauração da pura visibilidade dentro do domínio do legível, mas também no abandono do mundo da linguagem (como uma galáxia de significantes e significações) para que o leitor possa ter a experiência da força da forma naquilo que é de fato visto.

No campo teatral, para falar da força como forma, Lyotard (2011) aponta um teatro que possa produzir eventos que sejam descontínuos, com independência de sons, barulhos, palavras, movimentos corporais e arranjos de imagens. Esses princípios o autor referencia a Artaud, mas também à cena criada por Merce Cunighan, Cage e Rauschenberg em seus experimentos na década de 60. O que Lyotard aponta é que, quando uma sentença quebra regras, a energia está efetivamente rompendo um sistema formal e não pode ser apreendida por nenhum modo científico de descrição de um sistema.

A ordenação estruturante que tem por base a significação parece ser, portanto, uma maneira de acomodar a matéria cênica dentro de um conjunto de expectativas discursivas. Lyotard se mantém crítico toda vez que uma nova organização simbólica surge, pois não se trata de fazer surgir um novo

conjunto de signos²⁵. Não se trata de criar uma nova linguagem, nem mesmo a linguagem da desconstrução total. Pode-se dizer que o figural é a atividade dionisiaca que rompe a totalidade apolínea da “boa forma”, até porque a energia é indiferente à unidade do conjunto: “Dentro da luminosa organização do discursivo, o figural infiltra a mais temível desordem” (LYOTARD, 1979, p. 223).

²⁵ Lyotard (2011), apesar de reconhecer a não concatenação do discurso em Artaud, afirma que, mesmo assim, ele se mantém um europeu dando preferência à linguagem. Quando Artaud se refere à potência do teatro balinês, ele desconhecia os símbolos ali representados; a crítica de Lyotard baseia-se no fato de que, pouco depois, Artaud irá pensar em construir uma nova linguagem, feita justamente de hieróglifos.

Capítulo 2 - Esculpir o transitório: o ator e o devir da cena.

O segundo capítulo aponta as possibilidades de fissuras na necessidade da representação a partir da análise do trabalho do ator. Pela criação de um caráter ficcional, o ator pode ser considerado o elemento da cena que constitui a célula mínima de organização da representação. Saliento como na busca por novas formas de atuação o teatro contemporâneo tem também trabalhado com traços de representação que podem ser associados ao conceito de *figura*, usado por Maurice Blanchot (1987). Retirado das artes plásticas, o termo *figura* seria uma forma contemporânea de tratar a criação do ator valorizando mais a superfície da cena construída do que o universo representativo que a atuação pode delimitar. Quando Lyotard trabalha o conceito de *figural*, embora não tenha a intenção de falar da representação do ator, parece contrapor um campo do discurso ao campo da figura não significada. Dentro da perspectiva da atuação, a representação expressa pelo “caráter”, “tipo” ou “personagem” é redimensionada quando se trabalha com a criação de figuras. Como o ator não se transforma em um personagem, abre-se para ele o desafio de como atuar a transformação contínua, que é o devir real da cena. E, neste caso, o devir é a valorização da presença da matéria cênica em tempo real, em contraposição ao tempo da memória, característico para o espectador como a maneira de processar a representação de uma personagem. Quando não tem mais a necessidade de referir-se a um ser estável representado por uma personagem, o ator deixa de trabalhar somente dando prioridade para a forma fixada (um gesto, uma entonação, um personagem) para dedicar-se ao processo de transformação próprio do devir. Trabalhar com a matéria cênica que apresenta poucos traços de ficção possibilita ao ator oferecer à platéia a criação de um desenvolvimento temporal único e compartilhado. Ao não ser mediado por um plano fábular na sua relação com a platéia, o ator necessita conectar-se com o devir da cena para destacar o atual momento de apresentação. Neste momento em que o ator abarca o devir da cena, ele incorpora na sua criação o risco de não saber exatamente o que irá acontecer. O ator passa a ser secreto mesmo a custo de tudo revelar, porque partilha o segredo da vida, a relação misteriosa com o vir a ser, a passagem do presente para o futuro. O capítulo destaca como o ator mantém palco e platéia conectados no momento atual de

desempenho, oferecendo a sensação de passagem compartilhada do tempo.

2.1 Do caráter à figura: o corpo em destaque nas fissuras da representação.

a. O Problema.

No capítulo anterior foi abordado como a erupção do figural *testemunha que há algo no subsolo* que só é percebido quando se verifica um abalo sísmico na forma estabelecida. Pode-se pensar a partir daí que, em termos gerais, o surgimento do figural na cena contemporânea passa pela fissura aberta no modelo de interpretação no gênero dramático, base do realismo. Faz-se necessário, então, analisar esse modelo realista de interpretação para entender como algumas formas de trabalho do ator no teatro contemporâneo têm aberto lacunas no gênero dramático a fim de valorizar o momento presente da cena em tempo real.

Para iniciar a análise a partir da matéria da cena, pode-se pensar que o realismo nasce de uma relação entre corpos, entre o corpo do ator e outro corpo, ou mesmo outro objeto. No modelo dramático, a relação entre corpos é mediada pelos objetivos e trocas intersubjetivas entre os personagens que compõem a história. Mas toda fábula dramática, para virar teatro, é sempre atualizada em cena, desenvolvendo-se no tempo real como um jogo entre esses corpos. Ao se considerar todos os corpos em cena, anteriormente à construção de uma fábula, dir-se-ia um conjunto *acentrado*, ou seja, sem um centro de elementos que agem e reagem uns sobre os outros. Mas, se colocados em relação e determinado um centro, percebe-se um quase imperceptível hiato entre um movimento recebido e um movimento executado. Pode-se dizer que o movimento recebido é uma reação e o movimento executado é a ação propriamente dita. Nesse hiato entre ação e reação, para o ator absorver uma ação exterior e reagir no interior, depende sempre de como seu corpo foi afetado. A mimese realista, no gênero dramático, trabalha com a relação entre os corpos (nas reações sofridas e ações praticadas) a partir da *troca intersubjetiva* entre personagens envolvidos em uma determinada

situação. Isto é, a *subjetividade* é, nesse caso, o *hiato entre ação e reação*, e dela irá depender a qualidade da inter-relação entre dois corpos.

O gênero dramático é essencialmente um projeto humanista nascido no Renascimento. Surge quando o homem quer se ver retratado em cena como capaz de conduzir sua própria trajetória de vida, independentemente das forças exteriores que poderiam determinar sua ação (SZONDI, 2001). Trata-se de um projeto muito racional, em que é necessário que somente a relação intersubjetiva desenvolva a história, e tudo que aconteça em cena seja justificado pelo drama. Entretanto, quando se olha para a cena contemporânea e os corpos ali presentes, pode-se concluir que há diversas maneiras de um corpo responder à percepção que recebe e processa do exterior, sem que necessariamente isso tenha que passar por uma relação intersubjetiva.

A relação intersubjetiva está a serviço do projeto humanista do teatro dramático, o qual pretende questionar o comportamento humano a partir da análise de caracteres. O teatro realista no modelo naturalista normalmente trabalha com a ideia de um meio social e suas forças, que agem sobre o caráter e lhe lançam um desafio. O caráter, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação (modificando o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, ou com as outras personagens). Nesse processo, o personagem deve adquirir um novo modo de ser ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Nesse novo modo de ser, ele relaciona-se com o meio e daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. As qualidades que formam o caráter apresentado surgem na relação da ação com a situação, em função do objetivo. A ação é a resposta do agente ao meio e à situação criada, e o conjunto das ações, tendo em vista objetivos que visam alcançar, é o que oferece traços éticos que vão compondo uma certa configuração do caráter.

O espectador trabalha com a memória, coletando material fornecido em cena a partir das relações do caráter com o meio e com os outros caracteres. Pode-se dizer que ele constrói a ideia de um ser estável, uma unidade de homem representado para o qual tende todo o conjunto das ações. Trabalhar com a unidade representativa do homem é um projeto de cena que faz o espectador compreender mais a memória dos eventos e suas relações do que

o presente real da cena em seu movimento de devir. O projeto teatral que propõe trabalhar com a memória do espectador na leitura das ações para a constituição de um caráter representado não corresponde ao objeto desta tese, que é pensar a relação entre palco e plateia diretamente pela presença da matéria cênica em tempo real. Para pensar uma cena que trabalhe diretamente sobre a matéria espetacular é necessário estabelecer uma quebra nesse padrão²⁶. É necessário instalar uma fissura não apenas no gênero dramático, mas também na relação entre as ações e a constituição do caráter através do modelo de representação do homem que se firma a partir da ideia.

Pode-se desenvolver essa questão perguntando-se o que vem a ser uma ação na cena teatral. Normalmente, entende-se por ação um verbo realizado na cena, como andar, falar, sentar e inclusive pensar; tudo o que se faz tendo em vista um objetivo a ser alcançado. Dentro dessa perspectiva, a ação parece tudo englobar²⁷. Em “A Poética”, Aristóteles afirma que “Não poderia haver tragédia sem ação; mas, sem caracteres, sim” (ARISTÓTELES, 1996, p. 44). Pode-se compreender que um ator não entrará em cena sem agir, pois o próprio fato de entrar em cena já é em si uma ação. Mas a leitura sequencial das ações, tendo em vista o objetivo, é que revelará um caráter e, com esse, um sentido lógico para as ações. A “leitura” das ações nos permite projetar traços éticos para os caracteres (tendo em vista os objetivos para os quais tendem ou que evitam) e essa parece ser a primeira ordenação de sentido para as ações dramáticas. Portanto, *não é sobre as ações que se abrirá a lacuna na representação, mas sobre a construção do caráter*, pois esse é um dos pontos importantes em que um espetáculo processa a representação fabular²⁸.

²⁶O teatro épico já apontou a necessidade de quebrar o modelo dramático, mas por razões diferentes do que se pretende aqui. O modelo épico de composição, na linha que vem do trabalho de Bertold Brecht, mesmo quando quebra o padrão ação e reação e se distancia da fábula para comentar a história, ainda pretende a análise do caráter, sua relação com a situação e suas contradições. As relações dialéticas ainda são mediadas pela ideia, mesmo que distanciadas e firmando a presença real do palco.

²⁷Pois, como afirma Krishina a Arjuna, no Bhagavad Guita, mesmo não agir será também uma ação.

²⁸ “O mais importante é a maneira como se dispõem as ações, uma vez que a tragédia não é a imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes de acordo com as ações que

Não são as ações que precisam ser revistas, pois parece que não haverá cena teatral sem ações, mas, sim, a necessidade do teatro se tornar um lugar de debate de ideias a partir dos caracteres ²⁹. Assim, para pensar um modelo de composição que se direcione para o momento real do desempenho, será necessário retomar a questão da representação, agora sob a perspectiva do ator ³⁰. Esse movimento pode ser considerado paralelo à busca de uma nova teatralidade na cena contemporânea, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de outros recursos teatrais para a construção da teatralidade (FERNANDES, 2010, p.118).

b. Representação e caráter

A problemática da representação de um ser no teatro, a personagem, envolve questões sobre a figuração semelhantes às que foram abordadas no campo das artes plásticas e em outros campos artísticos. A necessidade ou não da figuração foi importante debate das artes no último século. No início do século XX, em diversas áreas, o projeto mimético da arte como espelho da realidade parecia ter alcançado seu apogeu e necessitar de renovação. No teatro, os autores que trabalharam com esse modelo figurativo (Ibsen, Strindberg, Tchekov etc.), pareciam já tudo ter feito na construção do caráter. Na representação do homem moderno na sociedade, o que sobrava para a segunda metade do século XX era apostar nas fissuras que poderiam ser criadas nesse modelo.

O fato é que a formação humanista do teatro sempre esteve relacionada à criação de uma personagem e, através dela, de um discurso sobre o homem. Sobre esse fato, Derrida afirma que o teatro sempre foi obrigado a fazer aquilo para o qual não estava destinado “Nunca foi dito que teatro seria a última palavra sobre o homem” (DERRIDA, 2009, p.151). Para o autor, o teatro não foi feito somente para descrever o homem e suas ações. Quando a representação do homem é tirada de cena, seu intuito deixa de ser traçar um

praticam”(ARISTÓTELES, 1996, p. 44)

²⁹Essa é uma questão do teatro moderno, uma vez que um dos principais pontos de ataque dos anti-teatralistas no início do séc. XX foi a ideia do ator que dá voz a outro na criação de uma personagem.

³⁰ Sobre esse tema, ver o trabalho de Arthur Belloni em “Um teatro sem caráter”(2006) e “Teatro menos teatro”(2011).

discurso sobre ele e, nas fissuras abertas, o que surge é a própria vida - da qual o homem é só uma parte. Derrida cita Artaud para construir sua ideia:

O teatro tem de se igualar à vida, não à vida individual, a esse aspecto da vida em que triunfam os caracteres, mas numa espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo. (ARTAUD apud DERRIDA, 2009, p. 152).

Para Derrida, o “teatro da crueldade” de Artaud não é a representação do homem, é a própria vida no que ela teria de irrepresentável. Pode-se pensar que a materialidade da cena, quando vista da perspectiva do ator, tem de levar em conta seu corpo, sua voz, suas possibilidades expressivas, sem associá-los somente à ideia de um caráter que será representado. É claro que o homem está presente na vida, mas a vida não é a vida do homem. A partir daí, todo o teatro da crueldade pode ser visto como uma valorização da vida. Artaud já havia afirmado: “Disse crueldade como poderia ter dito vida” (ARTAUD, 2006, p.137). Mas Artaud não pretende abarcar a vida simplesmente abrindo o jogo de cena para todo o acaso. Para ser pura vida, e não mais representação do homem, o esforço anti representacional não precisa ser operado fora do espetáculo, como nas experiências de *performance* da vanguarda futuristas e dadaístas, mas ocorrer dentro do próprio teatro.

Instaurar a vida no teatro não é ser contra toda a teatralidade e considerá-la como uma mentira. Não há nada menos ligado às propostas de Artaud do que um teatro somente baseado em uma violência física, como acontece em algumas propostas da *performance*. Um processo cuidadoso de desconstrução, com alguns enfraquecimentos (aparentes) dos meios cênicos, como a retirada da ordenação dramática, parece seguir, por vezes, mais rigorosamente o trajeto que Artaud propôs. Para Derrida:

Uma rigorosa e minuciosa e paciente e implacável destruição, uma acuidade econômica visando bem às peças principais de uma máquina ainda muito sólida impõem-se hoje

com mais segurança do que a mobilização geral das artes e dos artistas, do que a turbulência ou agitação improvisada sob o olhar malicioso e complacente da polícia. (DERRIDA, 2009, p. 167)

Esse processo de destruição meticulosa é o problema a ser tratado quando Lyotard coloca a necessidade de um abalo sísmico para que surja o modelo figural. Essa problemática aparece em várias camadas no teatro contemporâneo. Para efetuar tal desconstrução, que evidenciaria a presença da matéria cênica em tempo real sem a necessária coerência do sujeito e do tema, é preciso entender de que maneira a construção do caráter opera a representação. Por obra do caráter, o conjunto das ações se direciona para criar uma ideia de ser estável na imagem mental do espectador. Posso dizer que esse ser estável representado é criado a partir da somatória de traços éticos que o espectador observa em relação à finalidade que o agente em cena almeja com o conjunto das ações realizadas. A ação só poderá ser julgada tendo em vista o seu fim. Para ilustrar esta ideia, pode-se imaginar um exemplo simples. Se um agente pega a carteira que outro acabou de deixar cair, ele executa uma ação. Mas essa ação está livre de relação ética e só será julgada em relação ao seu objetivo. Esse agente pode devolver a carteira ao seu dono, pode pegar a carteira para ficar consigo, pode dar a carteira de presente para alguém que julga precisar etc. A unidade do caráter se estabelece quando o espectador vê o agente deliberar qual a melhor ação, tendo em vista o fim que procura alcançar. Para Aristóteles:

Caráter é aquilo que revela determinada deliberação, ou, em situações dúbias a escolha que se faz ou que se evita (...). Por este motivo falta caráter às falas das personagens quando estas não revelam a finalidade que se quer obter ou recusar (ARISTÓTELES, 1996, p. 45).

Portanto, a relação da ação com um objetivo é fundamental para a construção de um caráter. É necessário entender que, na constituição da *polis* grega, o caráter serve de modelo para uma culpabilidade que não está

somente ligada a razões míticas e divinas, mas também à responsabilidade de cada um por suas ações. Trata-se do início do teatro como instituição social. Mas, se só é possível ser definida a somatória de traços éticos de um caráter na leitura de suas ações em relação à sua finalidade, o que aconteceria com a formulação do agente que não possuísse um objetivo definido³¹?

c. Desconstruir o caráter

Como ponto de partida pode-se pensar que a desconstrução de um caráter relaciona-se com a falta de um objetivo definido. Ao pensar uma ação sem objetivo definido, parece que essa ação impossibilitaria a afirmação de um caráter e abriria um campo maior para a sensação, na mesma medida em que afastaria a sua resolução em um significado coerente. Pode-se pensar que a sensação se mantém em suspensão quando não é esclarecida em um significado que a defina. Alguns artistas, principalmente a partir do modernismo, interessam-se exatamente por essa sensação que não se submete à significação. No campo da literatura, pode-se remeter essa ideia a diversos autores, como Kafka, por exemplo. No universo kafkiano, a pergunta que fica em suspenso em suas obras, por exemplo, é a de saber “Por que K está sendo processado?”. Apesar de não romper totalmente com a figuração, há no expressionismo de Kafka uma tendência para a abstração. É Mario de Michelli (1991) quem chama a atenção para isso ao comparar a obra de Kafka com a seguinte afirmação de Kandinsky, seu contemporâneo e figura principal do expressionismo abstrato nas artes plásticas:

Um simplicíssimo movimento de homens, do qual não se conhece o fim prático, faz em si e por si o efeito de um movimento importante, misterioso, solene. Age como puro som, tão dramático e fascinante que se fica sem movimento, como que diante de uma visão, até que, de repente, se compreende a finalidade prática do movimento e o encanto desaparece. O senso prático destrói o senso abstrato. (KANDINSKY, apud MICHELI, 1991, p. 93).

³¹Para a *polis*, essa seria a ação de uma criança ou de um louco, vozes em que o discurso não nos interessa, pois não são responsáveis por suas ações. Mas, obviamente, o que é considerado loucura será sempre um ato político de delimitação das vozes aprovadas ou não por uma sociedade.

A afirmação de que o movimento age como puro som evidencia o fascínio do expressionismo abstrato pela música, uma vez que essa não passa pela cognição em termos de linguagem significada, ou seja, trata-se de sons que só podem ser explicados por serem sons. A música é em si, não devendo nada para outras áreas e sempre foi isso o que fascinou os outros campos artísticos, inclusive o teatro, na pesquisa de uma composição com sua própria materialidade. O próprio Kandinsky cria estruturas dramatúrgicas abstratas que não mais se preocupam em representar um caráter com objetivos definidos, como no caso de sua obra “O Som Amarelo”. Quando Kandinsky afirma que o movimento age como puro som, parece querer dizer que ao perdermos de vista o objetivo da ação de um caráter, pode-se centrar a visão sobre seu aspecto performativo, ou seja, sobre a superfície material da cena. O trabalho do ator não precisa estar relacionado à construção de um caráter, da mesma forma que o abstracionismo de Kandinsky ou de Paul Klee se libertou da necessidade de figuração ao se aproximar da música. Conseqüentemente, o espectador deixa de ler as ações e trabalhar com a memória lógica do evento para fruir o devir a cada momento da cena. A partir daí, a questão é saber qual é essa ação de que se desconhece o fim prático e que se faz puro som?

Para seguir esse caminho da desestruturação do fim prático da ação, que Kafka já havia começado, é interessante observar a obra do escritor irlandês Samuel Beckett. Esse foi o principal autor teatral a questionar a representação a partir da fábula. Diferentemente dos autores abarcados no conceito de teatro do absurdo, por Martin Esslin (1968), Beckett não procurou inverter a lógica do cotidiano; sua intervenção parece ter operado dentro do próprio universo representativo. Como diz Deleuze (1992), em seu ensaio “O esgotado”, Beckett busca delimitar um quadro restrito e aí fazer esgotar todas as possibilidades de representação do agente. O espectador, frustrado na sua expectativa de fabular um caráter, deve, então, lidar com a própria qualidade material da escrita. É esse projeto que o faz se aproximar do teatro logo após sua investida na trilogia de romances que tem por cume “O Inominável” (2009). Essa obra coloca em evidência o esgotamento do referencial desde o título, ao

tratar daquilo que não pode ser nomeado. O embate contra um referencial está presente já no primeiro questionamento da obra “onde agora, quando agora, quem agora?”. Como consequência, ao procurar o irrepresentável, Beckett, assim como Artaud em sua trajetória, distancia-se da literatura e se encaminha para o teatro. Pode-se dizer que, nesse movimento em direção ao teatro, tanto Beckett quanto Artaud, obviamente com ideias estéticas distintas, procuram trabalhar diretamente com a matéria do mundo.

A maneira com que Deleuze (1992) aborda Beckett auxilia no questionamento que aqui se desenvolve da construção representativa na elaboração de um caráter. Deleuze propõe analisar as imagens de Beckett como representações humanas que combinam “as variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo” (DELEUZE, 1992, p.6). Isso fica mais ou menos evidente em “Dias Felizes”, por exemplo, em que Deleuze apontará como Beckett faz a personagem Winnie se dedicar à combinatória de algumas ações para esgotar suas preferências. A dramaturgia assume um caráter circular que destaca a presença material da cena. Isso se observa no retorno constante de afirmações como “a hora da canção...”, em que Winnie parece delimitar e esgotar um quadro restrito de ações representativas.

Também em suas peças televisivas, Beckett trabalha o agente de uma maneira a renunciar a toda ordem de preferências. Em “Quadrat”, por exemplo, Beckett esgota todas as possibilidades sem determinar qual fim as personagens, que perambulam em relação a um ponto central, almejam com suas ações. São exploradas todas as maneiras de se chegar ao centro pelas quatro figuras, a fim de esgotar todas as combinações sem que se evidencie o objetivo daquela ação. Esse esgotamento da representação leva Beckett a desfazer relativamente a própria imagem no vídeo, uma vez que a segunda versão, em preto e branco, foi eleita como mais próxima do objetivo da obra pelo próprio autor³². Sem referencial externo, “Quadrat” pode ser visto como

³² Nessa mesma leitura, os vagabundos de Beckett não são representações de mendigos, mas representações despedaçadas que se proliferam por toda a obra de Beckett: troncos dentro de latões, metades enterradas, cabeças sem corpos ou ainda apenas uma boca etc..

um trabalho de videoarte, que mais parece pertencer à arte cinética do que à tradição figurativa da televisão. Pode-se pensar que, na obra de Beckett, o apagamento dos referenciais se observa sempre que o agente renuncia a uma ordem de preferências; sempre que as personagens, portanto, não delimitam objetivos claros.

Normalmente, a preferência é delimitada a partir da escolha de um possível dentre outros. Se vejo um agente em cena posso perceber que cada ação realizada abre um conjunto de possibilidades para novas ações coerentes com as anteriores³³. Quando o agente levanta um braço, esse movimento abre a possibilidade para ser lido pelo espectador como a ação de acenar, ou de ajeitar a camisa, ou de se alongar etc. O que se estabelece aí é um desenvolvimento lógico para a ação a partir das possibilidades que são verificadas através de um movimento. Os “possíveis” são as sequências de realizações que estão em potência a cada momento. Um agente que frustrate a elaboração de um caráter pode procurar escapar do conjunto de possíveis abertos por uma ação, frustrando também o universo representativo com que o espectador trabalhava na leitura da finalidade das ações observadas no palco. Portanto, não basta negar o objetivo da ação por um caráter, pois muitas dramaturgias modernas, que trabalham com a construção de personagens, já abandonaram um objetivo claro para as ações. Deve-se subtrair do espectador a possibilidade de encadear logicamente a cena tendo em vista uma sequência possível de ações realizadas por um caráter. Essa parece ser a maneira encontrada por Beckett para romper com a tradição da personagem literária. Beckett não estava interessado em apresentar uma análise do caráter ou contradições da personagem, mas, sim, de explorar os limites de sua possibilidade representativa.

A questão que surge a partir daí é que não se pode apreender o agente no teatro beckettiano a partir do conceito de personagem. Esse termo, desenvolvido a partir de romances do séc. XIX, e que aponta, ao contrário do

³³ O ato de se levantar da cama e ir banhar-se abre um conjunto de possibilidades que dificilmente incluiria colocar a roupa social para voltar a deitar.

caráter, para uma possível diferença entre o que se faz e o que se é (ou outra qualidade interna da qual as ações derivam), ainda estabelece uma lógica de unidade representativa para o agente que a obra beckettiana não parece pretender. Com a ideia de personagem, a literatura romântica procura dar conta dos movimentos subjetivos do homem representado. Da mesma forma, os dramas começam a se subjetivar no final do séc. XIX e início do século XX, como no caso de Tchékov, analisado por Peter Szond (2001).

A tendência de se trabalhar o homem valorizando a superfície do seu corpo, sem a necessidade de aprofundar a somatória de traços éticos, pode ser relacionada também à obra de Gordon Craig e Meyerhold, que guardadas as especificidades, foram expoentes de uma ideia de teatro que tenta oferecer maior teatralidade para o palco. Esse é um movimento compartilhado por diversos artistas no início do século XX. Uma de suas origens está no ensaio “O Teatro de Marionetes”, de Heirinch Von Kleist (1998). A ideia de marionete procura afastar a concepção humanista do teatro dramático clássico, calcada na troca intersubjetiva entre as personagens. O automatismo dos bonecos destaca a presença imediata dos corpos em cena sem a necessidade de síntese subjetiva. Embora seja claro que as estéticas de Craig, Meyerhold, e mesmo Brecht, têm muito pouco em comum, eles procuram romper com a subjetividade realista de seu tempo, muitas vezes aproximando o homem do objeto a partir da ideia de bonecos. Brecht pôde valorizar o não acadêmico dentro do teatro a partir do vislumbre das possibilidades cênicas que lhe despertou assistir à “Ópera de Pequim” (principalmente a atuação de Mei Lanfang). Brecht, no seu modelo de distanciamento, começa, inclusive, a trabalhar com algumas interpretações mais ligadas à superfície da cena (como no uso de pernas-de-pau para os soldados de “Um homem é um homem”, por exemplo). Já Gordon Craig se dedicou a uma extensa pesquisa sobre a máscara e algumas formas de teatro julgadas “menores” (como a própria marionete), divulgando essas pesquisas por toda Europa a partir da revista “The Mask”³⁴. Isso inclusive deu origem à tendência, denominada tradicionalismo teatral, de recuperar procedimentos do teatro dos séculos XVI e

³⁴“The Mask” foi a primeira revista internacional de teatro, da qual Craig era escritor e editor-chefe. Teve sua primeira publicação em 1908 e a última em 1929.

XVII (tendência na qual Meyerhold pode ser englobado em sua fase de estudos sobre a *comedia dell'arte* e o *século de ouro* espanhol). Também em diversos outros autores do mesmo período a questão passava por apreender o agente a partir de sua materialidade. Pode-se começar a compreender, então, a necessidade da utilização de uma nova nomenclatura e conceito para o agente, no lugar de “personagem” e “caráter”.

d. A figura

O conceito de *figura* é propício para muitos aspectos da cena que se desenvolve no século XX por carregar o sentido de superfície que se observa nas artes plásticas. Embora possa ser dito que algumas qualidades na cena já sugeriam uma nova nomenclatura para o agente antes mesmo de Beckett propor suas criações, o termo foi de fato invocado pela primeira vez, por Maurice Blanchot (1987, p. 287), para falar de uma personagem literária a propósito da trilogia de romances de Samuel Beckett. O autor tomou esse termo das artes plásticas porque não se podia dizer nada da intimidade e da interioridade das personagens beckettianas. Elas estão lá, elas existem visivelmente, mas o leitor não consegue fazer nada muito além de constatá-las.

No teatro contemporâneo, observa-se que muitas vezes o agente se aproxima mais do conceito de *figura* do que do de *personagem*. E isso não apenas no teatro que procura romper com a presença da fábula como mediadora do evento teatral. Mesmo quando da utilização de textos dramáticos, como quando Robert Wilson usa o texto criado por Susan Sontag, a partir da fábula de Ibsen, “A Dama do Mar”³⁵ para montar sua paisagem cênica, há uma tentativa de descaracterizar as personagens, fazendo delas apenas traços, superfícies que estabelecem poucas representações para o real

³⁶

A figura se coloca como uma força de aparição, uma atualização poética

³⁵ “A Dama do Mar”, com direção de Robert Wilson e elenco composto por artistas brasileiros, estreou em 25 de maio de 2013, no SESC Pinheiros, em São Paulo.

³⁶ Na montagem brasileira, Ligia Cortez relata como o encenador insistia no fato da figura ter uma memória de 500 anos, o que serve também como princípio para a interpretação da atriz descaracterizar uma unidade dada pela memória.

de um tema-imagem sensível que pretende poucas representações para além da cena. Nesse sentido, pode-se dizer que a *figura* conceitua o agente dentro da ideia de *figural*, analisado em Lyotard, embora o termo não seja empregado por esse autor para se referir à cena teatral. Na análise que Lyotard (1979) faz da *figurabilidade* na literatura, o olho deve estacionar ante o sensível da linha e do traço, em vez de captar muito rapidamente o significado da palavra a ponto de ouvir seu sentido mais do que ver seus caracteres. Do mesmo modo, o olhar sobre a figura na cena não deve compreendê-la como algo típico, ou seja, rapidamente reconhecível. A figura não só não representa uma pessoa particular da realidade, como também procura frustrar toda forma de composição que direcione o espectador para além da obra, como acontece com o *tipo*³⁷. O conceito de figura não pretende simplesmente uma maneira de apreender a exterioridade do agente, pois, dessa forma, esse conceito estaria muito próximo daquilo que conhecemos como sendo característico do *tipo*. Porém, diferentemente do chamado *tipo*, a figura não apresenta necessariamente elementos que se repitam na realidade, a figura não é uma referência direta a nada daquilo que seja *típico* no cotidiano. Ao contrário, ela procura estabelecer traços dissonantes que possam romper com qualquer identificação direta.

De maneira geral, as figuras têm seus princípios de coerência nelas mesmas, e não é nenhum problema que nós nos encontremos alheios diante da sua singularidade, sem um chão firme sobre o qual apoiar nosso horizonte de expectativas discursivas. Trata-se de um jogo que está muitas vezes próximo do grotesco, tanto na fusão de elementos como na procura pela desestabilização de qualquer referencial direto para o espectador.

As criações de Mathew Barney para sua obra “CreamasterCycle”³⁸ deixam evidente essa fusão de elementos e formas que aparece já no próprio título, uma vez que *creamaster* é o músculo responsável por determinar o sexo

³⁷O *tipo* se define pela fixidez de certos elementos como sua roupa, sua linguagem, sua maneira de andar etc.

³⁸“CreamasterCycle” é um projeto do artista norte-americano Mathew Barney formado por cinco filmes de longa-metragem, juntamente com esculturas, fotografias, desenhos e livros do artista, que foram feitos no período de oito anos (1994-2002)

masculino em certa fase do desenvolvimento do embrião. Barney está interessado naquele momento de indiscernibilidade em que o embrião ainda não definiu sua forma fixa. Suas criações refletem essa fusão de elementos contraditórios a todo momento, desestabilizando o referencial (como no caso de uma figura que possui um figurino que remete a um avental de açougueiro, porém com chapéu de enfermeira, e que possui ainda um lenço volumoso saindo da boca e manchado de sangue). Há também em Barney o jogo com características de sua cultura norte-americana, que são englobadas na obra, reprocessadas e apresentadas na superfície da imagem como aquilo que é típico, porém com elementos desestabilizadores que frustram a representação imediata³⁹. Esse jogo com a própria cultura, deslocada na representação, está presente em outros grandes artistas, como Tadeusz Kantor, Antunes Filho, Romeu Castelucci, Zé Celso Martinez Corrêa etc. Em Zé Celso, o uso do clichê da própria cultura é escancarado, como nas misturas de personagens clássicos com Sílvio Santos, seu principal adversário político nos últimos anos.

Sobre o uso do clichê nas figuras, Deleuze (2007), ao analisar as figuras dos quadros de Francis Bacon, chama a atenção para o fato de que o pintor inglês não ignora o clichê, colocando-o, ao contrário, dentro da obra. Deleuze aponta como Bacon a partir daí realiza o apagamento de alguns referenciais, borrando o quadro e deixando claro os aspectos materiais do quadro, isto é, que são tintas com traços de figuração. Pode-se ver muito bem esse processo no caso da sua representação do papa no quadro “Papa Inocêncio X”.

O uso do termo figura para designar o agente no teatro contemporâneo também parece estar relacionado com o apagamento, ou enfraquecimento, da narrativa. Já ficou claro que o caráter se firma na construção da narrativa, na leitura que o espectador faz de suas ações para lhe conferir uma somatória de traços éticos. Se não temos mais uma narrativa única, o desenvolvimento do caráter não pode acontecer de modo pleno no tempo. Daí a necessidade da figura, pois ela parece ultrapassar a fábula, assim como ultrapassa a necessidade de criar no espectador a ilusão subjetiva de um ser humano representado. A *figura*, portanto, firma-se na objetividade do

³⁹ O que poderia remeter à *Pop Art* (tendo em vista os quadros de Andy Warhol e Roy Lichtenstein)

fenômeno teatral, na presença imediata – a cena é, ela não representa-, no enquadramento instantâneo, sem a necessidade de dramatização. A escritura cênica se engaja em um processo de figuração que não é representativo (ilustrativo ou narrativo), mas performativo.

No entanto, quando se afirma um processo performativo de escrita cênica, o enfraquecimento da fábula não quer dizer que não exista mais ficção. As figuras continuam a convocar a ficção, mas não constroem um plano ficcional único e, sim, planos variados que se sobrepõem, se contradizem e se recompõem a todo o momento. Um espetáculo emblemático neste sentido seria “Frio 36 e meio”⁴⁰, criado por Arthur Belloni. Nesse espetáculo, observa-se uma miríade de figuras que não estabelecem nenhuma coerência dramática. “Frio 36 e meio” coloca em jogo figuras de universos diferentes e com diferentes linguagens teatrais. Em algumas formas de teatro contemporâneo, o jogo com cruzamento de universos ficcionais se estende também para o tratamento do tempo representado. São colocados em cena universos diferentes e cruzamento de tempos, em uma completa abolição dos preceitos que caracterizavam a ordenação dramática que possibilitava a construção do caráter.

A figura parece participar de uma dramaturgia do esboço, do início, da montagem, da elipse, em que a figura não constitui mais do que uma imagem deformada e esburacada, que remete parcial e pontualmente à realidade. No lugar de uma narrativa, trabalha-se com uma rede de imagens que se deterioram tão rápido como se instalam. Pode-se dizer que, nesse teatro, “o que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a louca energia captada, pronta a explodir, fazendo com que as imagens não durem nunca muito tempo”. (DELEUZE, 1992, p.11). O significado do que é estabelecido em cena se desvanece. Esse jogo de esvanecimento e apagamento, que foi citado em relação a Beckett e Bacon, pode tomar inúmeras formas e emergir para a própria visualidade do espetáculo. O jogo com figuras também fica mais claro quando se retira a necessidade do ator de realçar sua individualidade em cena.

⁴⁰A peça “Frio 36 e meio” estreou em maio de 2003 no Teatro Laboratório da ECA, na Universidade de São Paulo.

A apresentação das silhuetas dos atores, por exemplo, pretende trabalhar diretamente com as formas de sua composição, como acontece no teatro da Cia Noir, dirigida por Roberto Alvim, e que remete aos trabalhos de Gordon Craig e ao expressionismo alemão. São várias as maneiras de se trabalhar com figuras, mas, no geral, elas exigem uma nova qualidade para o jogo do ator.

e. O ator e a figura.

O modelo de desempenho que leva à figura requer uma nova maneira de trabalhar o ator. A necessidade de estabelecer uma coerência interna que não seja necessariamente psicológica, mas que trabalhe com a clareza de sentido, deve ser redimensionada. Coloca-se de lado a necessidade do desenvolvimento lógico da ação, em favor de uma performatividade do ator. Isto é, os atores precisam se apoiar no próprio corpo e no movimento, sem a intenção de mimetizar a realidade ou de se oferecer ao entendimento através de ações significativas. O ator não tem mais um modelo a ser representado, como no caso da construção de um caráter, mas o conjunto do seu corpo no espaço. Abre-se a possibilidade para a presença do ator não mais escondida atrás de uma personagem. Pode-se pensar em uma escala de teatralidade e *performatividade* em que a figura atuaria. Nessa escala, medir-se-ia o peso com que a *performatividade* ou a teatralidade aparecem no espetáculo, considerando que ambas podem estar integradas no processo espetacular, pois a teatralidade possui traços de *performatividade* (submersa ou aparente) e vice-versa.

Neste sentido, mesmo a ideia de *performance* vem se alterando desde a *Performance Art* da década de 80, e em alguns casos também incorpora traços de uma teatralidade fabulada. Por exemplo, um dos mais importantes *performers* da cena contemporânea, Ivo Dimchev, se aproxima do campo ficcional ao se apresentar caracterizado de Lilly Handel nos seus últimos trabalhos. Se a *performance* já usava o espetáculo da dança mas se afastava de um modelo interpretativo, neste caso, ela se aproxima de uma figura com traços teatrais a partir do travestimento, lembrando as famosas *performances* de Drag Queen que marcaram os anos 80 e 90. Obviamente, o *performer* não

constrói uma personagem atrás da qual ele se esconde e, por isso, não se preocupa em dar conta da interpretação de um caráter. Ivo Dimchev utiliza a interpretação pela perspectiva de uma precisão coreográfica e apenas traços de ficção, sem a necessidade de uma verossimilhança que remeta a uma realidade representada.

Essa precisão coreográfica, tendo uma imagem representativa com poucos pontos de apoio, quebra o sentido da ação chamando atenção para sua superfície e para o matiz daquele corpo intensivo no espaço. Nesse sentido, embora diversos trabalhos possam ser aqui relacionados, gostaria de citar o exemplo da Cia de dança-teatro “Peeping Tom”. No espetáculo “A Louer”⁴¹, o fato mais marcante é o de encontrar-se ali uma desestruturação do objetivo das figuras. Os movimentos sempre rompem com qualquer ordenação de sentido. A partir daí, torna-se impossível estabelecer ações que se concatenem logicamente com a possibilidade que foi aberta por um movimento. O espectador é conduzido a abandonar a necessidade de construir uma representação para se manter na fruição presente dos movimentos no desempenho corporal. No espetáculo em questão, o quadro representacional de uma casa para alugar serve como pano de fundo, um espaço limitado no qual as figuras poderão se desenvolver. Assim, alguns esboços de agentes são apresentados, porém, como os *performers* são em sua maioria dançarinos ou contorcionistas, a Cia. trabalha com uma desestruturação da ação que destaca a composição corporal. Ao simplesmente ir de um ponto a outro, o *performer* organiza seu corpo de tal forma que já não nos interessamos mais por saber quando alcançará seu objetivo, ou mesmo se existe um; acompanhamos a superfície da cena na abertura para possíveis ações e movimentos que não se enquadram em uma organização teleológica.

As maneiras de trabalhar por esse caminho são inúmeras e remetem também às composições de Tadeuz Kantor. Em “A Classe Morta”⁴², por exemplo, há menos um jogo com a precisão de desenho físico, como nos dançarinos da companhia “Peeping Tom”, do que com precisão rítmica. Essa

⁴¹ “A Louer” estreou em Bruxelas em 2011.

⁴² “A Classe Morta” estreou em 1975.

precisão rítmica também conduz a uma desestruturação da fábula e é garantida pela presença do próprio encenador, que por vezes se assemelha a um regente da cena. O sentido musical dado à cena parece oferecer qualidades abstratas ao teatro sem a perda da figuração, e confirma a sentença de Kandinsky de uma ação de que não se sabe o fim prático e que vira puro som.

O quadro limitante de uma precisão gestual e rítmica nos dois casos mostra como às figuras (pelo fato de que se é possível fazer uma coisa e seu contrário, trabalhar totalmente com a incoerência no sentido de uma unidade de caráter) é necessário um princípio de constrição dentro do sistema. Sobre as figuras de Beckett, Deleuze irá dizer que “a imagem deve aceder ao indefinido, estando, ao mesmo tempo, completamente definida” (DELEUZE, 1992, p. 10).

Vê-se como o jogo com figuras parece ser uma maneira de lidar com a materialidade da cena, chamando a atenção para o evento teatral em seu tempo real sem a necessidade de remeter a uma ficção. Pode-se dizer que o corpo do ator se confunde com o objeto e que a valorização da imagem precisa, criada pelo ator em cena, também trouxe um novo investimento na antiga questão do mascaramento dentro do teatro. Não se observa mais a máscara como criação de outro caráter a ser incorporado pelo ator, como na *Commedia dell Arte*, mas a utilização de diversos materiais plásticos na junção grotesca do corpo humano vivo com a matéria inanimada. O mascaramento também deixa de estar somente sobre o rosto - como acontece no caso das embalagens criadas por Tadeusz Kantor. Porém, nesse jogo com o grotesco de fusão das formas é necessário estabelecer como os diversos materiais podem contribuir para a composição do ator e que tipo de gesto o acompanhará. Nas pesquisas em torno da figurabilidade, muitos materiais podem se transformar em máscaras (um chapéu, correntes, um buquê de flores etc.), mas a única condição é a de que esses materiais permitam ao ator unir à sua construção sensível em cena os elementos exteriores da criação. O mascaramento não precisa conduzir a uma interpretação esvaziada e os materiais devem ser utilizados para ampliar a capacidade expressiva do ator. A figura, apesar de

lidar com uma precisão gestual e diversas zonas de constrição para a interpretação do ator, que não a representação de uma personagem, não pode ser entendida somente como uma superfície plástica da matéria cênica, uma vez que ela é feita a partir do corpo sensível do ator.

O trabalho sobre a afetividade do ator é fundamental para a criação de figuras. Não é somente um jogo racional que quebrará a sequência lógica das ações, pois o ator, para quebrar a lógica racional, não pode fazê-lo tendo por primado a racionalidade pura. É necessária uma força capaz de provocar um abalo em seu corpo e justificar sensivelmente aquilo que o ator não pode justificar racionalmente. Ao tratar das figuras de Bacon, Deleuze aponta essa questão da seguinte forma:

“A figura (...) é a carne, o nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com forças que agem sobre o corpo, ‘atletismo afetivo’, grito sopro: quando é assim referida ao corpo à sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a crueldade estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível, ela será apenas a ação de forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário de sensacional). (DELEUZE, 2007, p. 52)

2.2. Formar o informe: o desafio de atuar a transformação

a. O corpo como suporte da sensação

O ator toma seu próprio corpo vivo como suporte para a criação. Seu corpo é fisicamente moldado em formas, gestos e marcas, mas relaciona essa estrutura física com o desenvolvimento no tempo de uma proposição afetiva. O movimento que se torna puro som, conforme formulação de Kandinsky, não deve ser entendido apenas como um jogo cinético dentro do espetáculo, isto é, um jogo de formas em movimento. O ator preenche as formas que cria a partir do seu corpo com um componente afetivo feito de vibrações e intensidades próprias. Mas essas vibrações não são organizadas sem que variem a cada dia de apresentação. A variação constante é a expressão do devir em processo e para o qual não se determina uma forma fixa. O ator estabelece a ligação entre

palco e plateia compartilhando o devir.

Falar da variação constante após afirmar a necessidade de uma precisão coreográfica no trabalho com figuras expressa o desafio colocado para os atores ao longo do século XX: integrar a repetição do gesto com as variações da sensação. Esse desafio recebeu diversos nomes e teve procedimentos semelhantes, como “método das ações físicas”, “partituras gestuais” etc., e, de Stanislavski a Grotowski, buscou-se no gesto preciso do ator o ponto de partida para encontrar a “verdade” da cena. O *quantum* de “verdade” torna-se um parâmetro impreciso usado para medir a eficácia em diversos modelos de interpretação teatral. A ideia de verdade cênica parece ter como princípio que a repetição dos espetáculos não ignore as experiências reais que passam pelo corpo do ator a cada dia de apresentação.

A criação da teatralidade no corpo do ator se relaciona com as marcas deixadas por Diderot no “Paradoxo do Comediante”, ao questionar a possibilidade de união entre a espontaneidade na atuação e a estruturação da mesma, ou seja, entre se deixar levar por um devir outro (expresso a partir de afectos) e estar consciente da ação. Essa foi a questão que o estudo da criação do ator no século XX tentou responder. Para analisar o ator como elemento da materialidade da cena, é necessário pensar seu corpo e sua voz na construção de movimentos afetivos.

As formas são o ponto de partida para o ator deixar as sensações se revelarem. Sobre o trabalho com figuras nas artes plásticas, Deleuze afirma: “Em arte, tanto em pintura como em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (DELEUZE, 2007, p.62). Tal fenômeno aplica-se também ao teatro, pois, na construção de *figuras* como uma nova forma de agente, é evidentemente necessário que uma força interna ou externa se exerça sobre o corpo e seja capaz de modificá-lo no momento do desempenho. Tal força é dada por variações de intensidade que operam todos os dias de apresentação sobre as formas previamente organizadas pelo ator. São essas intensidades em constante devir que interessam neste momento para a análise que se segue.

b. Criar a transformação

O trabalho do ator não é somente dispor formas, mas imprimir a intensidade necessária para o momento em que a forma está em vias de se estabelecer. Esse é seu ato criativo e ocorre no exato momento de encontro com a plateia. Pode-se dizer que o ator compartilha o momento de dar forma. É assim que podemos entender a importância da ideia de devir na criação do ator. O ator, ao compartilhar o próprio momento de criação, parece não estabelecer uma relação estática com a obra criada. O ator destaca como sua criação não é uma forma fechada (um termo final ao qual chega), mas o próprio ato de criar. Nietzsche trabalha com essa ideia afirmando que criar é colocar a realidade como devir, isto é, aos olhos do criador não há mundo sensível já realizado onde seja preciso se integrar (DIAS, 2011, p. 65). Pode-se pensar que o ator não busca apenas uma obra estável, porque criar não é buscar (principalmente buscar o que já foi feito); criar é inventar. O ator inventa sempre, a cada dia de apresentação.

O ator conecta-se com o devir e entra em contato com a forma sempre em vias de se estabelecer. Como a forma a ser alcançada nunca é completamente fixada, na criação do ator uma zona em aberto para a variação faz com que o risco de falhar, de não saber qual caminho tomará a criação, esteja sempre presente. Mesmo na máxima repetição há uma zona constante de variação que é própria do ator como ser vivo. A criação compartilhada com o espectador faz a atividade de criar do ator ser percebida como a mesma atividade a partir da qual se produz constantemente a vida. E essa talvez seja a verdade da cena. A forma fixa do corpo não precisa ser abandonada, mas a cada momento do desempenho novas intensidades passarão pelo ator e será necessário que ele não deixe se cristalizarem padrões para poder manter-se no movimento de transformação, que se faz devir.

No trabalho do ator, o ato de criar inclui o ato de destruir. O ator é treinado para mergulhar na surpresa do devir, do que pode vir a ser. Isso não significa o completo improviso, pois o ator só pode saltar no desconhecido se mantiver uma estrutura de ações à qual seu salto remeta. O perigo do improviso puro está em fazer do salto no desconhecido a estrutura fundante – dessa maneira, o improviso já não estaria se opondo a nada, e não seria mais

diferença criada da variação, mas a própria repetição contida na máxima “improvise sempre!”. Saltar no desconhecido significa o ator saltar do tempo organizado em ações ou partituras para um tempo real da cena que sempre difere naquilo que repete (a partitura corporal nunca é igual). Nesse momento de atualização, palco e plateia se conectam em um tempo por vir que não é um futuro, mas um presente contínuo.

A intensidade do devir não pode ser pensada como um instante medido cronologicamente, pois é uma sensação específica do tempo: o interno do tempo. Pode-se entender daí que não é o tempo medido, mas a sensação de sua passagem. O artista não se deixa completamente dominar pela linha sucessiva de passado e futuro, mas procurar o infinito agora compartilhado com a plateia. Essas ideias são fundamentais para o desenvolvimento desta tese, pois *o ator faz a conexão da materialidade da cena com a sensação de um tempo próprio compartilhado entre palco e plateia.*

No processo de atuação, atores e espectadores se conectam a um mesmo tempo: a definição de um acontecimento em seu devir envolve a percepção do momento presente. Mas o que caracteriza esse momento? Deleuze e Guattari (1997, p.172) afirmam que normalmente o tempo é pensado em termos de passado, presente e futuro, mas pode-se ir mais fundo e distinguir o *presente* do *atual*. Deleuze e Guattari (1997) dizem ainda, a partir de Foucault, que o atual não é o que somos, é o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, por isso pode-se dizer que já é Outro, nosso devir Outro. O ator é por excelência o artista que se conecta com este devir outro e para isso coloca a conexão com o *atual* como parte do seu ato de criar. Um limite muito tênue é aí estabelecido, pois o atual se diferencia do presente, uma vez que o último é o que somos e, na verdade, o que já deixamos de ser. Se o *atual* é a face do presente voltada para o futuro, não podemos dizer que seja a forma prefigurada daquilo que virá na nossa história: “*ele é o agora de nosso devir*” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 144).

Durante o espetáculo, agindo integrado ao devir da cena, o ator apresenta seu desejo de vir a ser outro. Mais comumente, o jogo teatral de vir a ser outro é pensado dentro do modelo dramático, em que o ator encarna uma personagem; mas essa personagem não pode ser pensada somente como

uma unidade em si. Ela reúne potencialmente diversos devires trabalhados pelo ator no processo de criação. Quando não se trabalha com a fábula, esse movimento de transformação pode ser acessado sem a necessidade de fazer referência à totalidade de uma personagem. A partir de um cheiro, uma imagem etc., o corpo do ator faz uma conexão afetiva com um outro no devir da cena.

A ideia de devires pretende também que o próprio ser do ator, o humano que ele é, não seja tomado como uma totalidade concluída, fixada. Nietzsche, em alguns textos, opõe o conceito de *devir* ao conceito de *ser* (DIAS, 2011, p.70). Para Nietzsche, o desejo que dá origem ao ato criador não é o desejo de tornar rígido, de eternizar, de ser, mas o desejo de destruição, do novo, do futuro, do vir a ser. O ator aborda exatamente esse momento de criação; e o seu anseio por destruição, mudança, devir expressa energia abundante, prenehe de futuro. Ávido de futuro o ator se desprende do passado e conseqüentemente cria (-se). O ator não forja um outro ser (um personagem em sua totalidade), ele se coloca em *transformação*, isto é, permanece conectado no processo de tornar-se outro e compartilha-o com a plateia.

Esse movimento de criar formas no decorrer da transformação, é preciso entendê-lo em relação ao devir. Uma forma, uma vez realizada, não dura eternamente, o tempo se encarrega de destruí-la. O ato criativo está em perceber essa destruição, em instalar-se dentro dela⁴³. Sem a destruição não há processo criativo. É ela que mantém a vida, a força de vida na arte. Criar e destruir requerem um excesso de vida no trabalho do ator, para manter-se permanentemente alerta e conectado com o atual. Neste, um plano real do desempenho, feito de afectos e intensidades variáveis, quebra a organização das formas que trabalham em termos de memória, para abarcar a transformação no devir. A destruição, como consequência de uma superabundância de vida, é prenehe de futuro e o ator se lança ao encontro de cada momento.

c. A busca pelo momento atual

⁴³ Tanto dentro de uma teatralidade estruturada (em que a transformação pode ser mais sutil ao procurar controlar o acaso) como em uma *performatividade* escancarada (onde a variação e o acaso são completamente abarcados).

Quando se aborda o fato de o ator interpretar uma personagem, é preciso remeter ao trabalho de Stanislavski. O diretor russo foi responsável por uma transformação na interpretação de personagens no século XX. Mas ao trabalhar com a construção de uma personagem, Stanislavski não ignorava a presença real do ator em cena. Stanislavski parece ter sido o primeiro a estabelecer uma ligação entre o momento de atualização, em que o ator vem a ser outro (no caso, a personagem), e o próprio devir atual do desempenho. Claro que o modelo dramático já exigia esse caminho ao trabalhar com a ideia de presente absoluto. Mas o drama também exige que o ator fique submerso na ficção. Todo o desempenho é recoberto por um plano imagético. Stanislavski, ao valorizar o momento do desempenho, revitaliza a ação dramática que no seu tempo lhe parecia artificial.

A abordagem de Stanislavski foi uma reação contra a artificialidade e grandiloquência teatral do século XIX e, embora tivesse a ilusão como princípio, acabou por orientar uma valorização das próprias condições físicas e psicológicas da ação⁴⁴. Se o objetivo de Stanislavski era instaurar mais vida na representação, o naturalismo que pretendia não pode ser compreendido somente como uma cópia fotográfica da realidade. Embora houvesse essa cópia em um mimetismo especular, havia também a inserção do ator na própria realidade de seu desempenho. Isso porque o projeto naturalista de Stanislavski (principalmente depois do encontro com a sutil dramaturgia de Tchekhov) buscava lidar mais profundamente com a realidade, aproximando-se inclusive da *realidade subjetiva* do próprio ator e da maneira que ele percebe a *realidade objetiva* no momento do desempenho. Se, obviamente, não podemos falar aqui de uma *performatividade*, esse processo foi o primeiro a levar à rejeição dos padrões de ação dramática pré-fabricados, pois não existiria mais uma convenção do que é o real, portanto, seria uma oposição ao realismo de efeito que se colocava no palco desde o drama burguês.

Em Stanislavski, a realidade do momento de desempenho é levada em conta, mas é submersa na ficção. De todo modo, a crítica que Stanislavski

⁴⁴O fato de Stanislavski insistir na ética do trabalho do ator não era somente para revalorizar a arte dramática, mas também porque via que a cena, por mais ilusionista que fosse, não deixava de ser um lugar de observação da *performatividade* do ator e, portanto, de suas características pessoais.

elabora da atuação envolve uma análise do próprio ator. Se Stanislavski não quer fazer emergir as idiossincrasias do ator para a cena, ou seja, seu plano *performativo* (pois isso seria o rompimento com o drama puro), ainda assim ele é capaz de perceber a presença desta *performatividade* e como ela está conectada a um plano de ilusão dramática. Quando Stanislavski critica a atriz que quer mostrar seus pezinhos delicados, ele assim o faz porque isso impede a plena visualização da personagem. Mas Stanislavski percebe, ao mesmo tempo, a força do momento cênico e como tudo o que acontece na subjetividade do ator tem de estar orientado para o drama.

Com Stanislavski, a atuação passa a ser vista de dentro, pois a percepção da realidade se torna variável a partir do ponto de vista de cada artista. Daí a abordagem de Stanislavski ter como foco a vida interior do ator enquanto ele atua sobre o palco, e não somente a mimese da realidade. Rejeitando trabalhos orientados para o resultado e que pretendiam estabelecer efeitos calculados de verdade, ele encorajava os atores a desenvolverem seu próprio processo físico e psíquico para se manterem conectados com seu interior enquanto atuavam em ações precisas e que poderiam ser repetidas. O método das ações físicas foi uma maneira de ligar a composição física, pensada, orientada e estruturada, à transformação contínua das sensações. A ideia de que uma forma fixa pode levar a variações de intensidades é um dos ganhos mais importantes na interpretação do século XX.

Segundo Virginie Magnat (2001), a ênfase de Stanislavski no processo do ator o levou para além do Naturalismo; fundou uma nova percepção do teatro que passou a ser um campo de pesquisa do potencial humano, da vida que há em nós.⁴⁵ A meu ver, entre outras razões, o seu encontro com Tchekov foi tão fecundo porque a obra de Tchekov contém certo impressionismo que Stanislavski teve que trabalhar dentro do realismo. Como a passagem do tempo se evidencia no teatro de Tchekov em hiatos feitos de silêncios, a presença do ator se destacava. Mais do que discutir a pouca probabilidade da cena de Stanislavski incluir conscientemente o plano performativo, o que interessa aqui é que, ao dar ênfase ao processo de criação

⁴⁵ A atuação passa a ser vista como uma área específica da experiência humana, que possibilitaria a manifestação de cada dimensão da vida, inclusive com maior liberdade do que aquela encontrada na realidade.

do ator, e insistindo na sua realidade psicofísica, Stanislavski aos poucos traz para a cena outro lado da vida. Pode-se dizer que questiona o espectador sobre se a vida que vivemos expressa a realidade profunda dos fatos, ou se existem velocidades e percepções maiores e menores do que a que encontramos no cotidiano.

Mas, obviamente, pode-se afirmar que o projeto de um teatro que revela a vida pulsante submersa no real é também incompatível com a forma que Stanislavski escolheu trabalhar, pois como revelar mais do que há na vida se, na sua expressão, a cena se mantém relacionada intimamente com a superfície da vida cotidiana? Isto é, se o ator se mantém preso dentro de uma *mimese* especular realista e dramática?⁴⁶

d. A imitação do que não existe

No modelo realista de interpretação, o que está em jogo é a similitude, que é um conceito relacional, mas o conceito de imitação não pode ser explicado unicamente pela similitude ou semelhança. Imitar a vida não é assemelhar-se a ela.

O conceito de imitação não impõe do ponto de vista analítico que haja um original para explicar a imitação ou contribuir para a explicação das propriedades da imitação: este original pode muito bem não existir. (...). Pensemos num xamã indígena imitando o deus fogo. Ele executa a dança do fogo, faz seu corpo ondular e saltar como uma chama, mas não está representando uma farsa em que simula o fogo: o que ele imita é o próprio Deus do fogo. E sabe-se que este deus não existe. (DANTO, 2010, p.117)

O caso do xamã que executa a dança do fogo é emblemático para o que se quer abordar neste capítulo. Deleuze e Guattari afirmam que esse problema

⁴⁶ Sabemos que, mesmo em trabalhos simbolistas, Stanislavski ainda tentava fazer o mundo imagético ser apresentado através de uma verossimilhança realista, como em “O Pássaro Azul” de Maeterlinck em que fez os personagens se apresentarem naquele mundo fantástico vestindo botas e casacos para suportarem o frio.

não deveria ser visto a partir da ideia de imitação, pois nenhuma arte é somente imitativa. Para os autores, um pintor que "representa" um pássaro, de fato, está trabalhando dentro dele com a possibilidade de vir a ser pássaro. Aquele que imita entra em um devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita. A imitação lida com a memória daquilo que é imitado, mas a composição artística não é apenas um ato de memória. Para Deleuze e Guattari (1997), devir não é imitar algo ou alguém, ou identificar-se com ele, e tampouco é definir relações entre formas: devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, extrair partículas (o termo é dos autores), que vibram em relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo em que o sujeito está em vias de se tornar. Aplicando ao teatro essas ideias, pode-se pensar que o ator vibra seu corpo em relações de movimento e repouso no processo de vir a ser "outro". Essa passagem envolve a destruição de uma unidade estável do ser que o ator representa (personagem), e a afirmação do movimento de transformação acima da forma fixada.

O discurso de Deleuze e Guattari(1997), ao explicar o conceito de devir, sugere mesmo uma analogia com a atuação. Isso se pensarmos que atuar é viver uma realidade específica de transformação e não uma imitação de formas. É necessário ter em mente que os autores não entendem o devir somente como uma transformação no tempo, conforme vim trabalhando até aqui. Para eles, devir parece se encontrar antes da forma acabada se definir, em um momento de suspensão em que trocas afetivas podem ocorrer mesmo entre elementos distantes ⁴⁷. Utilizando-me da perspectiva dos autores, posso dizer que a intenção do ator não seria imitar um cão, por exemplo, mas compor seu organismo de tal modo que faça sair, do conjunto assim composto, micromovimentos e intensidades com vibrações "caninas", isto é, de modo a corresponder a relações de movimento e repouso que o ator estabelece com o

⁴⁷ Isso não é completamente novo, e embora estivesse submerso, há toda a história do teatro a fim de servir como base para constatação. Para cada máscara da *commedia dell'arte*, por exemplo, embora houvesse uma representação de um cosmos social (remontando à comédia de Menandro) também havia um cosmos arquetípico animal (remontando à comédia de Aristófanes). São diversas as relações das máscaras com animais, como na definição dos diferentes Arlequins(o Arlequino gato, o Arlechino macaco etc.). Mesmo no teatro "sério", o ator sempre trabalha com metáforas de construção que operam na forma de devires. Um olhar de serpente, por exemplo, não é necessariamente a mimese de uma serpente, pois o termo a que se chega (um olhar que imita a serpente) não é tão importante para o ator quanto a relação afetiva e de velocidades que ele estabelece com o seu devir-serpente.

organismo que está em vias de se tornar.

Obviamente ninguém se torna animal, mas pode produzir intensidades animais que fazem parte de um plano próprio do devir e que não é aquele das formas visíveis acabadas. Para Deleuze e Guattari(1997), ninguém se torna cachorro latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, o ator emite partículas de movimento e repouso que entram em zona de vizinhança, de copresença, com um cachorro.

Dessa perspectiva, a atuação deve ser um ato intensivo e não a analogia de uma forma. Para Deleuze e Guattari, a imitação pura seria um fracasso, pois ela parece reduzir o movimento do objeto que ela expressa. Nesse sentido, quando o artista imita uma forma é porque não conseguiu entrar em devir com aquilo que imita, no sentido de vir a ser outro. O ator não imita um animal pensando na forma desse animal, mas nas intensidades que ele estabelece com relação ao animal. Assim pode ser entendido o devir animal. Uma linha de devir não se define por pontos que ela liga, como um ponto de origem e um ponto final de chegada, mas uma linha de devir é um contínuo intensivo que só tem um meio, feito da velocidade do movimento e sua intensidade. Assim, compreende-se que um devir não é um, nem dois, nem relação de dois, mas *entre-dois*, uma fronteira que constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade própria da ideia de vir a ser, de passagem, de transformação.

Na perspectiva do devir, o ator não se concebe como substância dada, mas como *forma a compor*, como permanente transformação de si. A afirmação do devir é a afirmação do corpo em transformação, enquanto a subjetividade, a ideia de ser, quer manter-se estável em um centro. O devir é, portanto, uma antimemória, uma vez que é movimento de passagem para outro, para o novo; opõe-se à lembrança, que tem sempre uma função de recolocar o sujeito em seu ser anterior. O devir é um momento de desterritorialização, enquanto a memória quer preservar um território.

Os atores criadores são aqueles que se tornam eles mesmos o presente, no sentido *atual* de nossa existência. Pois a vontade de crescer, de dar forma, de devir, que é própria da vontade criadora, quer o presente, o inesperado. O acaso vem sempre a favor do ator, pois traz o presente, tanto no

sentido temporal quanto no sentido de dádiva. Na ação de criar o presente, é necessário libertar-se do passado; do passado, bom ou ruim, tira-se o mel. Não se pode pensar uma apresentação teatral com as mesmas qualidades que a anterior; a atuação é criação e é um ato de desprendimento. Isso não quer dizer o completo abandono do que já foi criado, pois o ator cria o momento cênico com o próprio momento real. Como a realidade varia constantemente, é natural que varie a criação do ator.

Deleuze e Guattari abrem a perspectiva de que as formas são constantemente atravessadas por variações de velocidades e afectos. Considerando o devir como uma orientação para toda a experiência da vida que não se fixa em uma forma de ser, o que se opõe ao conceito de devir é a ideia de forma fixa a se chegar. Vale ainda citar que, se meu primeiro exercício de teatro foi o da sementinha, a pergunta ali colocada ainda hoje é válida: haveria essa sementinha em mim? E como posso eu me conectar a algo tão distante do que sou?

e. O segredo do ator é tudo revelar

Todos os devires são constituídos por movimentos imperceptíveis⁴⁸. O ator torna perceptível a passagem de movimentos imperceptíveis, pequenas variações de intensidades que estão presentes em todos os processos de transformação. O ator possibilita ao espectador um salto de percepção: das formas acabadas para a indeterminação do movimento contínuo. É esse um ponto fundamental desta tese: a partir dessa zona de indeterminação, a nossa percepção do fenômeno é levada ao seu limite. No processo de devir da cena o ator entra em contato com as intensidades que modificam a forma.

Os exercícios teatrais procuram fazer surgir intensidades através de certa organização do corpo. O ator parte do plano de organização, em que se encontram as formas, e alcança o plano de consistência, isto é, o plano em que se dá o acontecimento cênico e onde se encontram os *afectos*, as diferentes

⁴⁸ Deleuze e Guattari (1997) dizem que aquém dos devires animais encontram-se devires-mulher, devires-criança e, além deles, ainda, encontram-se devires elementares, celulares, moleculares, e até devires-imperceptíveis.

velocidades e intensidades.

A questão da forma no corpo do ator é de como movimentar essas intensidades afetivas⁴⁹. Todo o método das ações físicas está voltado para alcançar esse plano de consistência a partir de uma organização material. No teatro ocidental, é Grotowski quem oferece o grande salto para essa pesquisa do plano de intensidades, tendo por base a organização física do ator.

Stanislavski, e o método das ações físicas foi a base de inspiração para o projeto de Grotowski de uma autenticidade na cena. Mas este último se utiliza de alguns ideais de Stanislavski e se direciona para um tipo de atuação muito além do contexto realista que tinha sido característico do Teatro de Arte de Moscou, e consegue, assim, chegar a lugares intensivos que a relação de imitação especular do real não permitia a Stanislavski. A parceria com o ator Richard Cieslak em “O Príncipe Constante” mostra como Grotowski estava interessado em um tipo de comportamento humano relacionado a extraordinários momentos de intensidade. A partir daí, irá pesquisar profundamente aquilo que Stanislavski descreveu como o reino da experiência humana que o realismo espiritual deveria expressar: a vida da qual nós temos confusamente a intuição em nossos sonhos, em nossas visões, em nossos momentos de exaltação; a vida mais pulsante do que a que cabe na realidade e que nós experimentamos em momentos de choque, terror ou extrema alegria. Nessas situações, segundo Grotowski, o ser humano não se comporta naturalmente, mas, sim, faz sinais, se articula ritmicamente, começa a dançar etc. Nesses momentos de grande sensação, dançam elementos e materiais não formados, que saltam da forma articulada para destacar diferentes afectos, e que entram nesse ou naquele agenciamento individuado de acordo com suas conexões, suas relações de movimentos.

Mas essa sensação não pode ser entendida como mimese de uma sensação idealizada que transcende a cena, e o fato do ator ter a si mesmo

⁴⁹ “Diante do furor do assassino que se esgota, o furor do ator trágico permanece em um círculo puro e fechado. O furor do assassino realizou um ato, ele se descarrega e perde contato com a força que o inspira e não mais o alimentará. Esse furor assumiu agora uma forma, a do ator, que se nega à medida que se libera, se funde na universalidade. “O teatro e seu duplo” p. 21 .

como suporte faz com que o seu processo de criação se dê imediatamente diante do público todo dia. A experiência do devir que o ator busca deve ser colocada em questão todo dia perante a plateia. Plateia e palco entram em contato, e a questão é: como preservar o aspecto vivo do lado ator e da sua atuação, a sua presença, se cada detalhe é estabelecido, ensaiado, reapresentado para um público que se mantém vivo e em mudança, noite após noite? Mas se o termo representar significa fazer crer, ou até mesmo fingir, no século XX a busca por autenticidade fará com que a experiência de representar deixe de ser *re-apresentar*, para se tornar *re-presentificar*, tornar presente sempre pela primeira vez, no sentido de atualizar. E o método das ações físicas se endereça diretamente a essa contradição inerente à natureza do teatro e identificada por Diderot em seu texto “O paradoxo do Comediante” (isto é, como o ator pode se manter conectado com as emoções e ao mesmo tempo manter uma distância que possibilite a composição?). O primeiro objetivo do método das ações físicas é possibilitar ao ator construir uma presença precisa e que possa ser reproduzida. Essa estruturação precisa, quando atualizada no momento presente, gera novos impulsos e associações com o organismo do ator. Assim, uma forma previamente construída afeta o ator de uma maneira não predeterminada.

No seu trabalho, o ator permanentemente corre o risco de se perder, isto é, ele abre a zona de determinação de suas formas corporais organizadas para a indeterminação do acaso gerado nas diferenças sutis de cada momento. A plateia se conecta ao ator na sua relação com o *atual*. Nesse momento, todos partilham de um devir outro, rumo ao desconhecido. Mas não é como se existisse algo além para ser descoberto, como um mundo originário de uma ideia platônica. Nesse momento, destaca-se para o ator o desconhecido, no sentido de qual parte de si pode gerar no momento seguinte uma nova afetividade. A prática artística do ator pode ser vista como uma exploração estruturada do desconhecido em que a procura em si mesmo é, talvez, mais essencial do que a eventual chegada, pois é a pesquisa do desconhecido, do informe, que liga o espectador à arte do ator. Isto, porque, nossa afetividade também está sempre em devir.

A cena torna-se uma área experimental que possibilita um silêncio dinâmico entre ator e plateia. Estes se conectam pela força das questões que não podem ser respondidas e que lidam com a própria vida em sua imanência⁵⁰. A questão principal aqui, o segredo, é saber o que está por vir. Essa é a graça do ator ao se colocar a serviço de uma arte do tempo como o é o teatro. De fato, todos nós estamos unidos uns aos outros não por aquilo que conhecemos, mas por aquilo que desconhecemos.

Portanto, quando se fala da exploração do desconhecido, não se pensa aqui em um segredo que deva ser desvendado. Não há aqui uma ideia de revelação. O desconhecido é aquilo que não percebemos na transformação constante do devir. Para Deleuze e Guattari (1997), o segredo está numa relação privilegiada, mas muito variável com a percepção, pois ele é, na verdade, a abertura para o imperceptível. Assim, o segredo que o ator busca conhecer não é uma noção estática ou imobilizada, um mundo idealizado, estável e permanente a que não temos acesso; não é um lugar a alcançar, mas um movimento: abarcar a variação do devir, pois “só os devires são secretos; o segredo tem um devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 62).

O segredo do ator não tem a ver com um conteúdo psicológico, nem com uma metafísica abstrata. Quando o pintor cria sua tela, a linha é o seu "segredo"; também uma célula rítmica, que não constitui um tema, apresenta o "segredo" de um músico. Os atores são secretos por sua transparência, revelando as passagens entre as formas. O segredo do ator se mantém impossível de desvendar, pois não tem um ponto a chegar, é uma linha intensiva de devir que desloca os pontos memoriais para focar a presença atual no devir da cena.

50"..."Na *performance*, há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo real). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando em uma espécie de comunhão. Na *performance*, a intenção vai passar do quê para o como. Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, mas sim como 'aquilo' está sendo feito. Essa intenção reforça uma das características principais da arte de *performance*, que é a de reforçar o instante e romper com a representação".(RENATO COHEN)

Capítulo 3- Liberar a sensação: a matéria cênica desperta afectos

O capítulo analisa a maneira com que os elementos materiais que compõem a cena têm a capacidade de afetar diretamente a sensibilidade do espectador. A proposição principal é a de que apesar de apontar um teatro que enfatiza a materialidade da cena, isto não quer dizer a negação da sua capacidade afetiva. Afectos são produzidos pela cena não exclusivamente na criação de uma fábula ou pelo trabalho sensível do ator. Ao contrário, parte-se da idéia de que na história do teatro, a valorização da matéria cênica (iluminação, objetos, cores, formas etc.), possibilitou criar camadas de sensações indutoras de uma atmosfera potente no espetáculo. Mas como o termo atmosfera parece estar ligado a um teatro essencialmente ilusionista, apresento também outra tendência histórica de trabalhar com as sensações. A partir das tendências anti-teatrais da vanguarda europeia, bem como dos investimentos de artistas plásticos no campo do espetacular a partir dos *Happenings* e da *Performance Art*, observa-se que esta outra perspectiva de teatro pretende provocar sensações diretamente a partir dos materiais e da presença objetiva da cena. Tendo em vista os resultados práticos produzidos por estas abordagens, são destacadas aqui duas maneiras utilizadas para integrar a matéria e a sensação: 1) a matéria pode ser recoberta pela sensação provocada pela figuração⁵¹ como componente da representação fabular; 2) a sensação pode se afirmar pela própria matéria, como, por exemplo, o encontro entre uma cor e uma forma. Estas duas maneiras de integrar matéria e sensação aumentam as possibilidades de um espetáculo criar sensações.

Analiso o modo como os artistas de teatro podem trabalhar para construir um bloco de sensações a partir da materialidade da cena, visando a criação de uma sensação, que se sustente por si, independentemente daquilo a que se refira. Tal sensação comporá uma percepção de mundo sustentada pelos materiais escolhidos, e não mais relacionada com qualquer referencialidade direta ao fenômeno da vida que a originou. A esta percepção

⁵¹O termo *figuração* é aqui utilizado por analogia às artes plásticas, explicitando uma característica presente de modo geral nos gêneros teatrais, a saber, a presença humana no palco. Não se confunde com o "figural" de Lyotard, nem com o específico conceito de "figura" utilizado por Blanchot, referido no capítulo anterior.

de mundo, que se emancipa da situação real que a originou, Deleuze confere o nome de *percepto*. Mas embora possa se tornar independente do objeto ao qual se refere, esta percepção provoca uma relação afetiva em atores, autores, espectadores etc.

A partir daí o capítulo aborda o conceito de *afecto* e *afecção* como variações constantes de sensações que cada pessoa estabelece quando entra em contato com os elementos escolhidos para criar um *percepto*. Aprofundando esta ideia em relação ao teatro, procuro analisar as afecções dos componentes da matéria cênica antes da sua atualização em um estado de coisas (por exemplo, o vermelho pode se atualizar numa cadeira ou em um batom, mas traz sempre consigo a qualidade afetiva do vermelho, que é variável de acordo com a percepção de cada espectador).

Por fim aponto que, como o fruidor da obra é levado, na passagem de um elemento a outro, por variações afetivas e não só formais, o entendimento da temporalidade da cena não se estabelece somente pela concatenação cronológica dos momentos, mas também pelas sensações afetivas de tempo geradas pelos elementos escolhidos. Isto porque as matérias da cena detonam no espectador um looping de memórias e sensações que despertam uma variação temporal interna (aceleração, palpitação, calma etc.). Na criação do tempo do espetáculo há que levar em consideração também a atmosfera afetiva gerada. A temporalidade do evento cênico não pode minorar a troca efetiva que o espectador estabelece com a matéria cênica disposta e sua capacidade de afetar o espectador. Desta maneira, fecho a primeira parte da tese reafirmando a possibilidade de se trabalhar com a materialidade da cena não necessariamente fabulada.

3.1 A sensação como o ser da cena

a. O problema

É possível traçar uma relação entre a matéria teatral e a sensação que ela desperta. Obviamente é mais fácil abordar a sensação que um ator provoca no espectador do que a sensação que uma cadeira, por exemplo, oferece. O ator produz muitas variáveis de expressão (com seu rosto, sua entonação, a

qualidade do gesto etc.), o que suscita diferentes sensações afetivas no espectador. A subjetividade do ator gera um hiato afetivo entre a ação recebida e a reação projetada, de maneira que esta última se manifesta, a cada apresentação, com variações imprevisíveis. Os afectos do ator podem ser matizados até o momento em que mudanças muito sutis, quase imperceptíveis, tornam-se perceptíveis. Já a cadeira não possui uma subjetividade responsável por tantas qualidades. Entretanto, como elemento do mundo sensível, ela não deixa de também provocar um conjunto de sensações. Embora seja mais fácil observar e falar das *afecções* que um ator provoca, ele certamente não é a única matéria sensível da cena. Quando foi analisada, no primeiro capítulo, a força da matéria no modelo figural, era um caminho para dizer que o artista de teatro torce a matéria, faz com que vibre, enlaça-a com outra, fende-a, para estabelecer *complexos de sensações*. O artista ambiciona criar novas variedades de sensações que sejam autônomas em relação à imagem que serviu de referência para a sua obra. É preciso não confundir a sensação estética provocada pela matéria cênica disposta com qualquer significado ou referência da realidade; embora esses referenciais possam existir, correspondem a um outro modo de sentir.

A sensação provocada por uma obra artística não necessariamente é construída em uma relação direta com a realidade. Quando se pensa no quadro “Guernica”, de Pablo Picasso, o fator externo referenciado é evidente, mas quando se observa, por exemplo, um vermelho de Mark Rothko⁵², ou o conjunto dos seus quadros negros completamente selados na Capela Rothko, complexos de sensações são produzidos sem que haja um referente de realidade. A intenção, neste capítulo, é tentar compreender de que maneira a matéria cênica carrega sensações sem que sejam provocadas por uma subordinação do espaço teatral a uma referência externa.

b. A atmosfera da cena

Para começar a abordar as sensações que o teatro provoca no espectador, pode-se partir da ideia comum de *atmosfera* de uma cena. A ideia

⁵²Como, porexemplo, no quadro “Red on Maroon”, de 1959.

de atmosfera costumava ser utilizada para dar conta de um *complexo de sensações* provocado conjuntamente pelo acontecimento cênico. Atualmente, falar em atmosferas parece algo distante do teatro que pretende chamar a atenção para a materialidade dos elementos cênicos ao invés de sua figurabilidade, e que aposta mais nos aspectos performativos do que na teatralidade que cria ilusões por meio de artifícios.

Mas, embora o termo atmosfera primeiramente remeta a uma teatralidade exacerbada ou essencialmente dramática, essa parece ser a metáfora mais difundida da maneira como a sensação envolve a matéria, isto é, como um complexo de sensações é provocado conjuntamente pelo acontecimento cênico. Se essa metáfora foi deixada de lado no teatro contemporâneo é porque essa prática esteve ligada à manutenção da ilusão dramática. De fato, a construção de uma determinada atmosfera teatral foi muito importante para as experiências naturalistas e simbolistas no início do século XX. A criação de uma atmosfera potente dava continuidade ao projeto ilusionista de Wagner, que, ao deixar a plateia no escuro e concentrar algumas variações de luz sobre o palco, acabou por criar a possibilidade de adensar a diferença entre a atmosfera cotidiana e aquela da duração cênica fantasiosa que pretendia com seus temas românticos⁵³.

A valorização dos materiais da cena esteve intimamente ligada à sustentação de uma atmosfera potente, tanto no Simbolismo quanto no Naturalismo, inclusive pelo uso das novas tecnologias de luz e som que garantiam absorver o espectador⁵⁴. Em ambos os casos a materialidade da cena ressaltava, pelo espaço aberto pelo que não era dito, o que estava entre

53 Na Casa de espetáculos de Bayreuth, a distância palco- plateia garantia personagens sobre-humanos, enfatizados pela orquestra invisível e seu som misterioso. Em 1876, na inauguração da casa, Wagner havia planejado apagar a luz durante o espetáculo. Tal efeito favoreceu a ilusão. No escuro, o espectador perde parcialmente o senso de realidade, é hipnotizado pelo palco. O mundo imaginário afirma a sua autonomia. O cenário é uma realidade independente. Permite ao diretor usar variações na iluminação teatral, efeitos se tornam visíveis.

54 Tchekov possuía a capacidade de ocultar o sentido. Segundo o autor: “as pessoas jantam e não fazem mais do que jantar, mas durante este tempo constroem a sua felicidade e destroem a sua vida”. E as encenações anteriores a Stanislavski tinham dificuldades em captar as notas menores presentes em seu texto. Nele, tudo é feito para comunicar pela inação, pela imobilização efetiva da personagem, as cenas que são clímax ocorrem fora do palco. O sentimento em cena é de uma trágica fatalidade a passar sobre o ser humano, daí a sugestão lírica e do estado de ânimo.

as palavras, os vazios e os silêncios. É assim que, nas experiências simbolistas, principalmente a partir dos textos de Maurice Maeterlink (1890), em lugar do conflito há, como substituto do movimento, uma sensação de tensão, o suspense da espera, os silêncios que assinalam a passagem do tempo e o final eletrizante, ao mesmo tempo repentino e inevitável. Para se manter essa tensão, uma quantidade de arte precisa estar no palco, uma mistura perfeita de efeitos sonoros e luminosos a fim de sustentar o estado de espírito do espectador. Com menos ações dramáticas, a cena precisava ser preenchida cuidadosamente através de uma poderosa atmosfera⁵⁵. Sob essa perspectiva, observa-se que a valorização da matéria cênica e as criações de atmosferas estão entrelaçadas no desenvolvimento da teatralidade, pois o acento sobre a materialidade do acontecimento teatral também desenvolve a capacidade afetiva deste.

Mas, ao percorrer a tradição do teatro antidramático ou anti-ilusionista, à primeira vista o caminho parece ser oposto. O ataque dos antiteatralistas da vanguarda europeia ao teatro estabelecido dirigiu-se à absorção do espectador pela cena dramática, tida como mentirosa. Obviamente, a negação da ilusão dramática também resultava na negação da atmosfera do palco ilusionista. O trabalho com atmosferas, pelo menos nesses dois modelos, foi refutado pela *performance* desde as primeiras experiências futuristas, e também pela cena épica, por ser esta considerada parte do movimento entorpecente da ilusão. Mas o fato é que mesmo esses novos modelos de espetáculo não deixaram de trabalhar com a sensação e muitas vezes sua *performatividade* ou distanciamento; ao invés de romper com a possibilidade de provocar a

55 Porém, mais do que místico, o teatro simbolista possibilitava a projeção da realidade interior sobre a realidade exterior do mundo. Nessa projeção, tanto os objetos exteriores quanto os seres animados serviam igualmente para representar os vários tons e flutuações do estado de espírito do autor. E esse estado de espírito era o confronto do artista com o fim do século, a descrença em uma positividade materialista, o encontro com o vazio, com o nada e com seus temas acompanhantes, como o medo, a solidão, a passagem do tempo e a morte. Mas não há resposta para essas grandes questões e mistérios da vida, assim, a ambiguidade do símbolo poderia substituir a tagarelice do teatro convencional. Essas omissões do símbolo, os espaços vazios do entendimento, eram representadas na escrita poética por uma folha em branco. Do ponto de vista teatral, esses espaços vazios de significação apareciam de modo eficaz nos silêncios vocais e interrupções verbais. Esses silêncios somados às repetições eram muito mais capazes de ajudar o espectador a atingir um estado onírico do que as palavras impressas no papel.

sensação no espectador, desdobrava-a em outro viés.

No modelo teatral não ilusionista, a sensação não parte mais da ilusão, mas da própria matéria. A cena, por não dispor mais os objetos em função da fábula, liberta-se para a composição de blocos de sensações com as próprias qualidades afetivas da matéria cênica presente. Para isso, os artistas às vezes transformam o valor dos objetos cotidianos, como nas experiências de *ready-made*; às vezes, trabalham com colagens de elementos, ou, mais especificamente no caso da *performance*, podem até por em risco a integridade física dos participantes. São diversas as formas de trazer à tona sensações a partir da relação direta entre os elementos cênicos.

Susan Sontag (1986) chama atenção para o uso de materiais nos Happenings por performers oriundos das artes plásticas. Segundo a autora, esses artistas estão preocupados em fazer experiências com os objetos, experimentando a sensação de quebrar algo, rasgar etc. Allan Kaprow, por exemplo, ao fazer o *happening* “Fluids” em 1967, dispõe blocos de gelo formando um muro que inevitavelmente irá se derreter. Apesar de não procurar uma representação de algo definido, não deixa de construir uma sensação: a sensação do muro sólido na memória, contraposta à sensação do muro que se dissolve no tempo real do evento. Esse modelo não trabalha com a ilusão, mas traz a *afecção* sensível de cada objeto: o cortante de uma faca, o quebradiço do vidro, o azulado do azul (em Yves Klein), o derreter do gelo (em Allan Kaprow) etc.⁵⁶.

Quando os limites entre teatro e *performance* começam a se fundir, a apresentação da matéria em sua crueza conduz a uma mudança de sensibilidade no espectador teatral, isto é, no que a plateia está acostumada a esperar da cena. A partir das experiências com as artes plásticas na década de sessenta (os *Happenings* e, posteriormente, a *Performance Art*), o espectador teve de incorporar novos códigos para o seu olhar sobre o evento teatral, passando a ter uma atitude muito mais contemplativa, próxima da relação que estabelece com uma obra de artes plásticas. Além de valorizar as sensações

⁵⁶Conforme explicado mais adiante, “afecção” é a maneira como um corpo sofre a ação de outro corpo.

mais sutis dos objetos, o espectador também modifica sua relação com o tempo de fruição. Não mais conduzido por uma temporalidade induzida pela fábula, o espectador está livre para dispor seu olhar sobre a obra. Não há mais a necessidade de capturá-la em uma atmosfera e enredo totalizantes.

Portanto, apesar da ideia de atmosfera estar quase em desuso, a questão que ela abordava obviamente não desapareceu. Pode-se dizer que a escala afetiva do teatro aumentou ao invés de diminuir, porque, além de todas as relações sensíveis que o espectador estabelece com as ficções, há também a nova plataforma das relações a partir da matéria objetiva da cena (o vermelho, o azul, o redondo, o quadrado, o claro, o escuro, o barulhento, o silencioso, o corrido, o parado etc.).

c. Duas maneiras de provocar a sensação

A partir do problema colocado anteriormente, pode-se dizer que existem duas formas da matéria da cena provocar a sensação. Referi-me primeiro, no item anterior, à atmosfera como aquilo que engloba a cena e, como a própria palavra diz, algo abstrato que recobre a matéria. Com base em uma gama de recursos técnicos, a sensação se projeta pela representação e, assim, *um plano de composição estético recobre aquilo que era técnico*. Toda a técnica do teatro ilusionista, que se desenvolve desde o realismo de efeito de Diderot até o realismo de experiência de Stanislavski, propõe esse caminho. A técnica almejada é a do apagamento aparente do mundo técnico para que ele não se faça notar.

O Naturalismo mostrava a matéria do mundo com todo o cientificismo, usando as pesquisas *in loco* feitas por Stanislavski, Antoine e Otto Brahm para recolher materiais reais dos sítios visitados – para fazer a cena valorizar sua matéria presente, os recortes de papelão e os utensílios de cozinha pintados na parede, aos quais se opunha Strindberg no prefácio a “Senhorita Julia”, utilizado depois por Antoine como manifesto das ideias naturalistas no Théâtre Libre. Mas o interessante é que esse mesmo Naturalismo encobria o material real recolhido, com a camada da sensação ficcional. Esse jogo entre a matéria e a sensação encontra-se em todos os elementos do teatro naturalista,

inclusive na interpretação do ator stanislavskiano, que busca o momento exato do desempenho como técnica para valorizar os aspectos da ficção.

Nesse modelo em que a sensação reabre a matéria cênica pela representação, pode-se pensar em uma analogia com aquilo que Deleuze e Guattari afirmam sobre a arte de desfrutar “de uma aparência de transcendência, que se exprime não numa coisa por representar, mas no caráter paradigmático da projeção e no caráter simbólico da perspectiva” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.248). Deleuze e Guattari irão afirmar que a figuração e a fabulação têm uma origem religiosa que demarca sua transcendência. Inversamente, sem essa fabulação e figuração, o que temos é o paganismo da matéria. E aí se encontra o *segundo caso da intersecção entre a matéria e a sensação, que é o rompimento com a ilusão no teatro e nas experiências performativas*.

A *performance*, desde sua origem, não esteve ligada à fábula, mas à exploração de materiais feita por artistas plásticos⁵⁷. Até mesmo a palavra ganhou materialidade e se libertou da oração – da subordinação às regras do sujeito, predicado etc. –, como na proposição poética de Filippo Tomaso Marinetti denominada *Parola in Libertà*⁵⁸. Goldberg (2006) diz que Marinetti, em sua *performance* “Zang Tumb Tumb”, batia com um martelo sobre uma mesa e, correndo, escrevia freneticamente em três quadros dispostos ao fundo. Nessa *performance*, Marinetti recitava, junto com essas ações, as palavras soltas de sua poesia, em um contexto que remetia à batalha de Adrianópolis. Pode-se dizer que, ao bater com um martelo sobre uma mesa, recitar palavras desconexas etc., Marinetti explorava materiais cênicos de maneira semelhante àquela que os *happenings* fariam mais tarde. Nesse modo de compor, destaca-

⁵⁷ Segundo Goldberg, o surgimento da *performance* com o Futurismo está relacionado à tentativa dos pintores de captar o movimento (um dos princípios fundantes do Futurismo) e transpô-lo para o quadro, ultrapassando as experiências do orfismo. Mas essa tendência, somada à ideia de se fazer arte com aquilo que o artista encontra ao seu redor, possibilitou outra ideia, a de que o movimento não fosse capturado na representação cinética das cores em um quadro, mas na presença objetiva dos materiais no momento da criação. Foi essa nova perspectiva que fez com que os pintores futuristas, como Giacomo Balla, Umberto Boccione, e outros também se voltassem para a *performance*.

⁵⁸ Com origem no *Verso Livre* criado pelo grupo de artistas do qual Alfred Jarry era a figura de destaque, e que podemos aproximar também da poesia de Mallarmé e das futuras propostas concretistas.

se o plano material no plano da composição estética. É quando a *performatividade* dos elementos da cena passa a ter tanto ou maior valor na composição do que seu caráter simbólico. Esse movimento é o inverso daquele anteriormente referido, em que a sensação representativa recorre à técnica. Deleuze e Guattari (1997) dirão desse segundo caso que é o material que entra na sensação. O plano de composição técnica dá uma espessura própria ao plano de composição estética. Não há mais a tentativa de transcendência, nenhuma metafísica a ser alcançada, mas sensações provocadas a partir dos elementos e seus embates.

Encontra-se aí o desenvolvimento de uma nova técnica que não quer mais ficar apagada, e se faz ver até na seca imperfeição técnica intencionalmente produzida (como no uso de não atores em cena). Se a figuração sempre traz algo de religioso, aqui o teatro se liberta “de uma transcendência aparente ou de um modelo paradigmático e confessa seu ateísmo inocente, seu paganismo”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 249). É um teatro da presença em tempo real de matéria não fabulada⁵⁹. De maneira geral, esse teatro afirma um paganismo que desafia a própria matéria de diversas maneiras, indo até o seu limite e, por vezes, atentando contra a vida para extrair da existência real a sensação que a compõe. Não se vê mais a diferença entre o plano de composição técnica e o plano de composição estética porque não se recobre mais um com o outro.

Porém, embora dois modelos sejam aqui apontados, é claro que existem transições e combinações entre eles. Pode-se, a qualquer momento, inverter o acento de um modelo para o outro. Por exemplo, um trabalho com colagens, tanto pode compor sobreposições com a matéria cênica, como pode ser só uma técnica para ser encoberta com a sensação figurativa (claro que minorando alguns aspectos da própria colagem). Por isso, os dois modos de integrar a matéria e a sensação são como referências em uma escala, com diversas gradações. No entanto, deve ser notado que, em ambos, quando se aborda a ideia de que a matéria compõe com a sensação, não se está

⁵⁹Remete à ideia de um teatro pré-trágico, ao qual o encenador italiano Romeo Castellucci compara sua obra em “O peregrino da matéria” (2007).

individualizando somente a matéria, que pode claramente ser percebida, mas também a sensação que, incorporal, só pode ser sentida, e que por isso permanece confusa, sem limites aparentes.

Pode parecer relativamente absurdo individualizar a sensação, preenchendo-a não mais presa ao sujeito material da qual deriva. Porém, na prática, vemos isso acontecer de várias maneiras. Quando um diretor troca as cenas de um espetáculo de lugar, poucos minutos antes da apresentação, para assim tornar os atores mais presentes em cena (uma vez que não sabem o que acontecerá), o que guia esse diretor é a ideia de que o espetáculo não se sustenta somente na disposição plástica dos elementos ou na referência a uma fábula: é a sensação que deve se manter em pé. Da mesma forma, quando um espetáculo realiza novas temporadas em diferentes locais, terá de se reinventar a cada novo espaço. Nesse caso, o que deve guiar o artista é a capacidade da matéria cênica disposta de captar a sensação que lhe deu origem, muito mais do que tentar reproduzir o que já foi feito.

Claro que, objetivamente, uma sensação não pode ser provocada sem um material que a suporte, mas ela não é a consequência da cena somente, ela pode ser considerada como o *ser* da cena. Pode-se pensar a sensação como o centro da composição cênica, mesmo não tendo existência material nem sendo elaborada como um discurso para durar após o espetáculo. Um espetáculo é uma atualização de um *ser de sensação*. Para compor um *ser de sensação*, mobiliza-se um complexo de sensações⁶⁰.

3.2 Afecções criadas entre as matérias da cena

a. Perceptos e afectos

Os conceitos de *afecto* e *percepto* estão muito imbricados, pois não se tem uma percepção de mundo sem ser afetado por ela. Para iniciar essa análise, pode-se entender o conceito de *percepto* como uma percepção de

⁶⁰ Uso esse termo – “complexo de sensações” – emprestando-o de Deleuze e Guattari, que o formulam em referência à obra de arte. São, por vezes, também denominados “blocos de sensação”, por se sustentarem em si apesar de incorporeidade da sensação. Para esses autores, os blocos de sensações são formados por *perceptos* e *afectos*.

mundo que ultrapassou a própria percepção sentida pelo artista e ganhou autonomia. Mas como é possível uma percepção que se sustente sem o sujeito que a percebe? Isto é, quando o artista não está mais em contato com aquilo que provocou sua percepção, é possível aquela sensação continuar a existir independentemente de quem a sentiu? A ideia de Deleuze e Guattari é a de que o artista erige um *bloco de sensações*, formado por *perceptos* e *afectos*, que se mantem em pé sozinho. O artista procura erigir uma percepção que independe dele mesmo como o sujeito percipiente.

A criação de um *percepto*, com relação à percepção de mundo que a originou, pode ser exemplificada da seguinte maneira: quando saio de casa pela manhã, passo em frente à vizinha que cantarola a música que ouve no rádio. Ao mesmo tempo, sinto o cheiro do pãozinho na chapa e do café fresco sendo feito. A percepção desse conjunto de elementos produz uma sensação. E o que aconteceria com essa percepção, eu não estando lá? Esses efeitos deixariam de existir? Deleuze e Guattari afirmam justamente que *os perceptos são percepções fixadas pelo artista em uma obra, que passam a existir por si e afetam cada um que entra em relação com o objeto de arte criado*. A arte procura captar e tornar durável, em algum suporte, essa experiência fugaz. Esses são elementos fundamentais deste trabalho, que considera a matéria cênica não necessariamente portadora de um significado para durar na história, mas sempre um gatilho para a sensação, no devir compartilhado entre palco e plateia.

A arte, em suas diversas formas, procura tornar duráveis percepções de mundo que ultrapassam a presença de um sujeito que as perceba. Mas como tornar durável no caso do teatro, que celebra o que deixa de ser, a passagem do tempo e a sua efemeridade? Nesse caso, a sensação provocada deve conservar-se, pois, mesmo a duração do evento sendo efêmera, a sensação esteve presente, igualmente efêmera. Deleuze e Guattari, embora não falem de teatro, definem muito bem essa questão ao dizer: “Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de conservar em si *na eternidade que coexiste com essa curta duração*” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 216). É como se o artista procurasse fixar a percepção da

passagem pelo café da manhã da vizinha, mesmo que nada fique do pão, da vizinha e do café.

Muitas vezes a arte é pensada como maneira de formular um mundo imaginário. Mas o importante no teatro não é o grau de fantasia a que se propõe, mas a capacidade de gerar no espectador diferentes sensações e percepções (*afectos e perceptos*). Os *perceptos* geram no espectador *afectos* dos quais brotam novas possibilidades de sentir.

Obviamente, o espetáculo carrega um sentido, um significado, uma relação com o real, algo para além do momento em que é apresentado. Mas o importante é que o espectador também se instale no acontecimento, e que seja transportado em um devir. O que conta no espetáculo é a “louca energia captada, pronta para explodir, de maneira que nos faz afrouxar o torniquete das palavras” (DELEUZE, 1992). O que conta é a capacidade de destacar um tempo sentido, experienciado, sensação que se desenvolve no devir da cena.

É como o enigma da chama, que se cria enquanto se consome (LYOTARD, 1989). Instalar-se no acontecimento é instalar-se no “interno do tempo”, que pode possuir pouca duração cronológica, mas que promove uma sensação de grande duração afetiva. Nessa perspectiva, o que se constrói no teatro não é apenas a disposição da matéria cênica, que se esgotará em poucas horas, mas um bloco de sensações feito de percepções de mundo que se sustentam e uma capacidade de fazer com que o espectador seja afetado por ela no devir da cena (*afecto*). Se construir uma obra de arte pode ser comparado a erigir um monumento, o teatro a que me refiro não é um monumento que celebra o passado (memória de algo reproduzido na cena), mas um monumento de sensação, em que o que conta não é a imagem referenciada, mas o presente das sensações atualizadas no movimento de devir da cena.

Quando Beckett, por exemplo, nos oferece percepções de mundo em suas imagens desmoronantes, suas paisagens beckettianas estão carregadas de uma atmosfera que reconhecemos como característica do autor. Cada grande autor cria novos perceptos, que dão aos personagens e às paisagens

dimensões gigantescas, como se estivessem repletos de uma vida que nenhuma percepção vivida poderia atingir (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 222).

Tratamos até aqui da relação afetiva que o espectador ou o autor estabelecem com a obra. Vejamos a relação entre *perceptos* e *afectos* a partir do jogo entre as personagens e a matéria cênica em que se inserem. No espetáculo “Vau da Sarapalha”⁶¹, por exemplo, baseado no conto de Guimarães Rosa, vê-se dois personagens que estão doentes, com febre, isolados no sertão, com a companhia de um cachorro e de uma senhora que cuida da casa e da comida. Desde o início do espetáculo, essa empregada alimenta um fogo real que existe na cena. Esse calor emanado pelo fogo cria ali uma mistura do fervor do sertão com a fervura da febre malária. Observando-se os elementos que compõem o espetáculo, poderíamos dizer que o fogo expressa um *percepto* que afeta os atores, e que, através deles, percebemos o devir fogo que consome os personagens na doença e nos calores da febre.

Tudo isso está presente concomitantemente no espetáculo, e o que o espectador percebe é a maneira com que os atores se permitem ser afetados pela matéria cênica ao seu redor. Na verdade, todos os espectadores são afetados, transformando continuamente a sensação que acompanha o devir da cena. Pode-se pensar que, em “O Vau da Sarapalha”, o devir fogo se instaurou em várias camadas: não é só a afecção do calor é reconhecida, mas suas dimensões problematizantes de crepitação, vertigem, desmoronamento, que coincidem com a doença dos personagens e o “calorão” da febre. Esse algo criado só pode ser referido como sensação, ou, mais precisamente, como um complexo de sensações.

Quando se aborda o devir-fogo do espetáculo “O Vau da Sarapalha”, é

⁶¹Baseado no conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa, com adaptação, cenário e direção de Luiz Carlos Vasconcelos, o espetáculo “Vau da Sarapalha” estreou no Rio de Janeiro em 1992, e contou com os atores do Grupo Piollin, que se dedicavam ao trabalho pedagógico e social com crianças de João Pessoa, Paraíba.

preciso esclarecer que os afectos não estão somente circunscritos a um teatro de ilusão, um teatro figurativo. São diversas as experiências teatrais que permitem aos atores serem afetados pelos materiais colocados em cena, e é isso que será analisado no próximo item. Todos os artistas procuram criar novos *afectos* para assim ampliar o sentir do mundo. Como poderíamos definir essas propriedades afetivas com as quais a cena trabalha, e que estão presentes nos elementos cênicos materiais não necessariamente fabulados, como as possibilidades de sermos afetados por uma cadeira, uma faca, uma cor etc.?

b. *Afectos e afecções*

Da maneira que foram abordados até aqui, os conceitos de *afecto* e *devir* parecem se confundir, pois ambos falam da transformação no tempo. O *afecto* pode ser compreendido como o devir da sensação. Nas Palavras de Deleuze:

Não há perceptos sem afectos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. (DELEUZE, 1997)

Esse conceito de *afecto*⁶², Deleuze (1978) toma de Spinoza. Analisar o *afecto* é interessante para esta pesquisa, pois possibilitará abordar mais adiante o encadeamento da cena tendo em vista não somente a quantidade extensiva da matéria cênica no tempo, mas também a qualidade intensiva da percepção da cena na criação de *afectos*.

Quando o espectador entra em contato com uma obra teatral ele é afetado por ela. Deleuze diz que em Spinoza há um primado da ideia sobre o

⁶²A tradução portuguesa adota a ortografia “afecto”. Optei por conservá-la para distinguir do uso comum da palavra afeto.

*afecto*⁶³, um primado ao mesmo tempo cronológico e lógico da ideia sobre o afecto, ou seja, dos modos representativos do pensamento sobre os modos não representativos⁶⁴, pois é necessário saber do que se trata para ser afetado por aquilo. Mas se o afecto pressupõe a ideia, isso não quer dizer que ele se reduz à ideia ou a uma combinação de ideias. *Ideia* e *afecto* simplesmente estabelecem uma relação em que o afecto pressupõe uma ideia (por mais confusa que essa seja).

Nós não paramos de ter ideias e elas se sucedem constantemente. Enquanto escrevo essas palavras, eu observo minha xícara de café e sou tomado pela ideia do café, da xícara etc. Logo depois, volto a ver o computador, e sou tomado pela ideia do computador e o que ele contém. Mas o que acontece além dessa sucessão de ideias? Existe outra coisa em mim que se altera, alguma coisa em mim que não cessa de variar. Existe um regime de variação que não se confunde com a sucessão das próprias ideias. Se eu vejo um amigo e depois um inimigo, pode-se dizer, por um lado, que essas visões provocam a sucessão de duas ideias (a ideia de X amigável e a ideia de Y, não tão querido); mas há outra coisa que variou também em mim, uma variação de minha força de existir, ou da minha potência de agir - e essas variações são contínuas.

À medida que as ideias se sucedem em nós, há uma variação contínua, sob a forma de aumento-diminuição-aumento-diminuição da potência de agir, ou da força de existir de alguém, de acordo com as ideias que esse alguém tem. O afecto em Spinoza é a variação contínua da força de existir determinada pelo movimento de ideias.

Quando eu passo da ideia de um inimigo para a ideia de um amigo, eu

⁶³Deleuze (1978) diz que na *Ética* de Spinoza encontram-se duas palavras em latim: "affectio" e "affectus". Alguns autores traduzem affectio por afecção e affectus por sentimento, mas Deleuze prefere traduzi-lo por afecto. Assim, quando o autor emprega a palavra "afecto", ela remete ao affectus de Spinoza, e quando ele diz a palavra "afecção", ela remete a affectio.

⁶⁴ Para amar é preciso ter uma ideia, por mais indeterminada que seja, daquilo que se ama. Para querer é preciso ter uma ideia, por mais confusa que seja, daquilo que se quer. Mesmo quando se diz "eu não sei o que eu sinto", há uma representação, por mais confusa que seja, do objeto. Há uma ideia, porém confusa.

digo que minha potência de agir é aumentada. Isso equivale a dizer que quando eu vejo Y sou afetado pela tristeza, e quando eu vejo X sou afetado pela alegria. No caso do ator, todo o seu treinamento, além de consolidar técnicas, leva a aprimorar a capacidade de ser afetado, e é sempre isso o que guia as grandes pesquisas no trabalho do ator, de Stanislavski a Grotowski. Mas quando afirmo que um ator pesquisa a capacidade de ser afetado, não me refiro necessariamente a um corpo dramático, pois quando o *performer* deixa que atirem no seu próprio braço⁶⁵, ou fica sentado em uma cadeira por oito horas consecutivas⁶⁶ por vários dias, diremos que o que está em jogo, nesses casos, é também a tentativa de afirmação do que pode esse corpo. É um movimento que investiga a fragilidade ou limites do corpo humano. A *performance*, ao lidar com riscos para a integridade física, tem se dedicado à exploração do encontro entre corpos, e como eles podem ser afetados. Pode-se pensar que testar esse limite da *afecção* é um dos motivos da aproximação com a violência física que se verifica na *Performance Art* da década de 80⁶⁷.

O que Spinoza chama de essência singular, grau de potência, parece ser uma qualidade intensiva daquele corpo. É como se cada corpo fosse definido por uma espécie de complexo de intensidades que remetem à essência do que ele é. Seria preciso conceber que a essência singular de cada corpo é essa espécie de intensidade, ou de limite de intensidade. Ela é singular porque nenhum corpo tem limiares de intensidade iguais ao outro. Isso se aplica a todos os corpos, não apenas aos corpos humanos, o que abre caminho para ampliar a noção de *afecção* que estamos tratando.

Para Spinoza, *a afecção é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de outro corpo*⁶⁸. *A afecção é uma mistura de dois corpos: um corpo que se diz agir sobre outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro.* Toda mistura de corpos será chamada de *afecção*⁶⁹. Pode-se dizer que há dois

⁶⁵ "Shoot", de 1971, por Chris Burden.

⁶⁶ Marina Abramovic, "A Artista presente", performance realizada no MoMa em Nova York, 2010.

⁶⁷ Obviamente, também pela questão social da epidemia de HIV e do movimento punk.

⁶⁹ Quando eu digo: "aquele tipo não me agrada", isso quer dizer literalmente que o efeito do seu corpo sobre o meu, que o efeito de sua alma sobre a minha, me afetam de maneira desagradável - são misturas de corpos ou misturas de almas. Essas relações são forçosamente confusas e inadequadas

tipos de *afecção*: a ideia de um efeito que se concilia ou favorece a própria característica do corpo, e a ideia de um efeito que a compromete ou destrói. Cada corpo se define por certo poder de ser afetado por outro corpo. Nesse sentido, o que importa é saber do que um corpo é capaz nas trocas produzidas nas *afecções* recíprocas.

c. Qualidades afetivas

Para Deleuze, a filosofia estóica mostrava que as próprias coisas eram portadoras de qualidades ideais que não se confundiam exatamente com suas propriedades, suas ações e reações, como, por exemplo, o cortante de uma faca. Se a *afecção* não existe independentemente de algo que a exprima, se não existe o cortante sem a faca, o cortante é uma qualidade em si que se atualiza na faca; é a potência ou a qualidade considerada por si mesma, enquanto expressada independentemente de uma atualização em um meio extensivo.

As potências e as qualidades existem quando atualizadas em estados de coisas. Mas a arte procura explorar as qualidades afetivas relacionando-as a possibilidades imprevistas de se atualizarem (como um cinzeiro revestido de pele, por exemplo). A arte também procura explorar as qualidades presentes na própria matéria, nos objetos reais, e essa é uma maneira de entendermos o uso de materiais no *happening* e na *Performance Art*. Ao cortar, rasgar, sobrepor elementos etc., esses eventos procuram explorar as qualidades ou potência de *afecção* de cada material trabalhado. Em uma de suas performances⁷⁰, Marina Abramovic, por exemplo, corre o risco de se ferir com uma faca que bate na mesa entre os dedos da outra mão. Nesse momento, o espectador percebe o cortante como qualidade atualizada na presença de uma faca e um corpo. A faca e o corpo definem um estado de coisas que abrange um espaço-tempo determinado, objetos e pessoas; e a *performance* oferece

porque eu absolutamente não sei, nesse nível, em virtude do que, e como, o corpo ou a alma da pessoa são constituídos, de tal maneira que sua alma não convém à minha, ou de tal maneira que seu corpo não convém ao meu. São consequências separadas de suas premissas, ou, se preferirem, é um conhecimento dos efeitos independentemente do conhecimento das causas.

⁷⁰“Rythm 10”, 1970.

conexões reais entre todos esses dados extensivos⁷¹. Uma das questões da arte seria justamente a de abstrair as qualidades ou potências das atualizações já conhecidas, para ressaltar seu poder de *afecção* inventando novas atualizações.

Para tratar das *afecções* e suas atualizações em estados de coisas, Deleuze (1985) utiliza da teoria de Peirce exposta em “*Categorias do Pensamento e da Natureza*, ou Categorias Universais do Signo”⁷². Cita os conceitos “Primeiridade” e “Segundidade” de Peirce para falar dos dois tipos de imagens que trabalha no seu livro sobre o cinema: a *imagem-afecção* e a *imagem-ação*. A *imagem-ação* está conectada com a Segundidade, que apresenta aquilo que é, sempre em relação a um segundo. Tudo o que existe apenas pela oposição a algo pertence à Segundidade: esforço-resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio. Por isso, a Segundidade pode ser entendida como uma categoria do Real, do atual, do existente, do individuado. No teatro, a Segundidade se manifesta na própria relação dramática, uma vez que apresenta uma relação de forças que se opõem. A primeira figura da Segundidade é aquela em que as qualidades-potências tornam-se “forças”, isto é, atualizam-se em estados de coisas particulares, espaços-tempos determinados, meios geográficos e históricos, agentes coletivos ou pessoas individuais.

Por mais íntimas que sejam as misturas concretas entre a Segundidade e a Primeiridade, esta última é uma categoria inteiramente diferente, que remete a outro tipo de imagem: a *imagem-afecção*. A Primeiridade é mais difícil de definir, pois é mais sentida do que concebida. A Primeiridade parece dizer respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz (DELEUZE, 1985, p. 12). Pode-se dizer que Primeiridade refere-se às qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência ao que quer que seja,

⁷¹ Mas em um estado de coisas que as atualiza, a qualidade torna-se o *quale* de um objeto, a potência torna-se ação ou paixão, o afecto torna-se sensação, sentimento, emoção ou mesmo pulsão em uma pessoa.

⁷² São elas a Primeiridade, que corresponde ao acaso, ou o fenômeno no seu estado puro que se apresenta à consciência; a Segundidade, que corresponde à ação e reação, e é o conflito da consciência com o fenômeno, buscando entendê-lo. Por último, a Terceiridade, ou o processo, a mediação. É a interpretação dos fenômenos.

independentemente de qualquer questão sobre sua atualização. Fernando Pessoa, pela voz de Alberto Caeiro, parece nos auxiliar a compreender esse conceito, quando busca a experiência anterior ao julgamento: “*A cor é que tem cor nas asas da borboleta, No movimento da borboleta o movimento é que se move*”. (PESSOA, 1993, p.64)

A primeiridade é o que é, tal como é, por si mesma e em si mesma – uma consciência imediata e instantânea (que não precisa ser atualizada em um estado de coisas. O amarelo de Van Gogh está atualizado em um girassol, mas ultrapassa o girassol. Pode-se pensar que a *imagem-afecção* nada mais é do que a qualidade ou a potência, considerada por si mesma. O signo correspondente é a expressão, não a atualização.

Mas como é difícil pensar em *afecções* puras, sem relação com um espaço determinado!

A qualidade ou potência pura é sentida em relação a algo no espaço que a exprime (DELEUZE, 1985, p.121), mas tem singularidades que entram em conjunção e constituem a cada vez uma entidade complexa. A qualidade de potência da *imagem afecção* é impessoal e se distingue de todo estado de coisas individuado. Nem por isso deixa de ser *singular*, e pode entrar em combinações ou conjunções singulares com outras potências ou qualidades. Uma cadeira, por exemplo, produzirá diferentes *afecções* se for composta por atualizações em ferro ou em madeira, se for lisa ou áspera, se for preta, verde ou vermelha, e tudo isso dentro de seus limiões intensivos. O que faz a unidade do afecto a cada instante é a *conjunção* assegurada pela *expressão*⁷³. O brilhante, o terror, o cortante, são qualidades e potências muito diferentes, que ora se reúnem, ora se separam.

Para que se possa perceber essas qualidades, de modo o mais distante possível da atualização em um estado de coisas, Deleuze sugere ser necessário estabelecer um espaço de indiscernibilidade em que essas qualidades possam se manifestar. Seria necessário instaurar um *espaço*

⁷³Artaud parece esclarecer essa questão ao dizer que “*assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada*” (ARTAUD, 2006, p. 23-24).

qualquer, que não tenha coordenadas de referência, que seja um potencial para expor Potências e Qualidades puras, e, no teatro, que seja independente de um estado de coisas que mimetize a realidade (DELEUZE, 1985, p.139).

Tratar-se-ia de uma imagem em cujo fundo se dissolvessem as formas individuais e se criasse uma zona de indiscernibilidade onde se destacassem novas possibilidades de qualidades afetivas. Deleuze dirá que o Expressionismo foi o primeiro a assim o fazer, criando um espaço cheio de sombras, que se torna um espaço desprovido de coordenadas históricas. Um segundo procedimento ressalta o branco, que ele chama de abstração lírica (que no teatro podem ser encontrados, por exemplo, nos cenários de Appia). Um terceiro procedimento é o da cor. Não se trata mais do espaço tenebroso do Expressionismo, nem do espaço branco da abstração lírica, mas do espaço-cor do colorismo. No teatro, esse procedimento já estava presente desde Gordon Craig que, por exemplo, na montagem de Dido e Enéas⁷⁴, começa a pintar o cenário por meio das cores da iluminação. Mas a presença desse fundo como um *espaço qualquer* feito de cor, sem dúvida se destaca nas criações teatrais de Robert Wilson com seus imensos painéis. Eles possuem a mesma característica da *imagem-cor* que Deleuze verifica no cinema musical, qual seja, seu caráter *absorvente*, uma vez que absorve os objetos para a cor⁷⁵.

É interessante também notar como a ideia de *espaço qualquer* prolifera após as guerras do início do século XX, pois a situação do pós-guerra com suas cidades demolidas apaga as coordenadas históricas em um *espaço-qualquer* feito de ruínas. Neste lugar, onde se desenvolvem principalmente os afectos, os personagens se encontram cada vez menos em situações sensório-motoras "motivadoras" e cada vez mais em um estado de passeio, de perambulação ou de errância. Esses elementos fazem parte da dramaturgia de Samuel Beckett, deixando emergir *lugares quaisquer* onde se desenvolvem os

⁷⁴Espetáculo apresentado em maio de 1900, no Hampstead Conservatoire, em Londres.

⁷⁵Para Deleuze, a fórmula de Godard, "não é sangue, é vermelho", é a própria fórmula do colorismo, pois se retira do sangue a qualidade da vermelhidão que se atualiza no sangue.

afectos modernos de medo e de desapego, mas também de frescor e de espera interminável. Embora sempre haja uma atualização do afecto em certo estado de coisas, o espaço qualquer é o lugar, o fundo em que se podem misturar os devires e os afectos pelos quais os atores passam, e o que a cena e seus objetos nos fazem passar.

d. Temporalidades afetivas

Porém, uma questão ainda precisa ser abordada: a de como os afectos atuam na subjetividade. Guattari, em outro trabalho, desenvolve essa problemática. Para definir um afecto, Guattari parte do relato de um sonho, feito por Freud, em que este afirma que a imagem pode ser falsa, mas a sensação é real: “Quando no curso de um sonho eu tenho medo de ladrões, os ladrões são imaginários, mas o medo, ele é bem real” (FREUD *apud* GUATTARI, 1987,p.2). Após o despertar, a imagem do sonho pode se desconfigurar, mas não o afecto que ela originou. O mesmo acontece no teatro. Quando se embarca em uma experiência teatral, seja como ator ou como espectador, percebe-se que essa experiência também mobiliza afectos, independentemente da realidade ou ficção do acontecimento. O afecto, uma vez experienciado, é uma variação real do sujeito. Tem uma relação com a imagem geradora da sensação, mas, ao mesmo tempo, alcança sua independência como o devir da sensação. Para o espectador, o afecto no teatro é a maneira como suas sensações entram em devires a partir do que acontece no palco. Diferentes sensações de tempo são desencadeadas no sujeito. Não é só no teatro que isso ocorre. Muitas vezes, somos afetados por situações em que um determinado tempo interno parece se impor, como a aceleração maníaca, o pânico etc. Um afecto é capaz de desencadear no espectador um *looping* de sensações e memórias, de maneira que o tempo interno parece se desenvolver por conta própria. O afecto estimula a subjetividade dando início a um processo de criação contínua de “durações do ser heterogêneas” (GUATTARI, 1987, p.3). Esse processo é algo normal da subjetividade, em que por vezes se impõe uma duração (tempo interno percebido pela consciência) por sobre todas as outras.

Isso pode ser observado muito bem nas relações traumáticas com um evento do passado. É assim que uma situação não mais ameaçadora pode

desencadear as mesmas sensações e acelerações que já foram experienciadas anteriormente. O sujeito que passou por um trauma de guerra, por exemplo, pode ter a mesma sensação traumática de um bombardeio simplesmente com o som de um avião ou um alarme de relógio. Pode-se pensar que a afecção causada por um relógio desencadeia uma confusão de sensações, entre as quais a aceleração na duração. E não basta convocar a razão para aplacar este movimento.

Da mesma maneira que a materialidade do som do relógio pode atuar como elemento detonador, o teatro também é um lugar de produção de afectos no espectador, a partir dos aspectos materiais como ritmo, entonação, elementos motores da mímica, disposição de materiais cênicos etc. O que se vê na cena dá forma sensível ao *afecto* e, ao mesmo tempo, faz disparar a sua face problematizante, que é sua força ativa, não discursiva, que mobiliza a memória e atua na subjetividade. Cria relações complexas, que desencadeiam diferentes sensações de tempo no espectador.

Portanto, são dois os modos de ser do afecto, imbricados um no outro: uma face sensível e uma face problematizante. A dimensão sensível do afecto é aquela pela qual o reconhecemos: “a entonação, por exemplo, de um comediante, fixa o toque melodramático de uma ação; ou a voz forte do pai desencadeia a ira do superego” (GUATTARI, 1987, p.3). E, ao desencadear um processo no sujeito, o afecto mostra seu outro modo de ser, problematizante, em que dá início ao processo de cognição e memória no espectador.

Um dos principais interesses ao tratar do afecto, neste capítulo, era entender que a construção temporal do evento cênico deve levar em conta os movimentos subjetivos que os afectos provocam. Isso impede uma estruturação do tempo da cena de forma apenas medida, isto é, sem levar em conta a sensação subjetiva do tempo. Os *afectos* sensíveis se afirmam por certa repetição, que dá forma àquilo que eles são. Deleuze e Guattari chamam essa repetição de elementos de *ritornelos* de expressão. São certas repetições que nos orientam no mundo sensível, que organizam os elementos em constante variação (o exemplo para isso é a criança que canta no escuro para organizar a sua sensação de caos). *Ritornelos* desencadeiam também a face

problematizante do afecto, em *loopings* de sensações e memórias que modificam a duração no sujeito. Estes podem ser entendidos como *ritornelos* de conteúdo, feitos de repetições de temas, imagens, memórias etc., na mente do espectador.

O termo *ritornelo* é interessante por organizar a temporalidade de um modo não medido, mas sentido, a partir da repetição de elementos, próximo da sensação de tempo que se observa na música. O conceito de *ritornelo* é de fato retirado do campo musical. No teatro, as qualidades problematizantes dos afectos, geradas pela disposição da cena, são o gatilho para temporalidades subjetivas tanto do ponto de vista do espectador quanto do ator. Os elementos dispostos em cena não obedecem apenas um tempo cronológico quantitativo, mas um tempo sentido. O espetáculo teatral, mesmo efêmero, se inscreve nas sensações criadas no espectador. Assim como na imagem do sonho, relatada por Freud, o afecto se liberta da imagem que o criou e, quando o espetáculo teatral deixa de existir, o que fica é a sensação que se despreendeu da matéria.

PARTE II- A COMPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS DA CENA E SUA
RELAÇÃO COM O TEMPO DA PERCEPÇÃO

Capítulo 4 – Organizar os meios: a estruturação da cena

Este quarto capítulo inicia a segunda parte do trabalho em que a matéria cênica será analisada com relação ao tempo de sua percepção. Tendo em vista a apresentação, nos capítulos anteriores, dos elementos que compõem a cena e a possibilidade de afetar o espectador a partir da relação entre os materiais (a maneira como um líquido vermelho em um chão branco, por exemplo, causa uma determinada sensação), neste capítulo começo a apontar a maneira pela qual se pode estabelecer a organização temporal da cena levando em consideração as relações entre os materiais. O teatro é uma arte que trabalha com diversos elementos (luz, cor, som, qualidade dos materiais etc.) e a reunião destes elementos tem de levar em conta as heterogeneidades envolvidas. O encontro de elementos na criação de uma cena já começará a evidenciar um ritmo próprio. Este ritmo é estabelecido pelo poder de um elemento da cena modificar ou ser modificado na relação com outro elemento cênico. Neste momento de encontro de elementos se estabelece um ritmo próprio, que é a manifestação temporal da materialidade da cena. A composição da cena teatral pode ser considerada a constituição de um território expressivo feito pelo agenciamento de diferentes elementos e ritmos gerados entre eles.

Se o encontro entre as matérias da cena culmina por criar um território expressivo, faço uso da ideia deleuziana de um *tempo pulsado* como a organização de um percurso, uma medição do território estabelecido. A este tempo que estabelece uma pulsação relaciona-se a idéia de *Chronos*, uma primeira face da temporalidade: a que determina o tempo passível de medição. Mas como os ritmos são gerados pelas diferenças e relações entre elementos da cena, ressalto o perigo de operar na criação de um espetáculo tendo somente o tempo medido como princípio, pois esta perspectiva ignoraria o movimento intensivo da relação entre as partes. O capítulo aponta a diferenciação entre dois planos de percepção do tempo em um espetáculo teatral: um plano de organização temporal, que delimita um território temporal a ser construído (fixado por um texto, uma estrutura coreográfica ou outro); e o plano da experiência imediata de tempo real, em que o espectador tem de lidar

com variações constantes de intensidades entre uma cena e outra.

4.1 O agenciamento de meios na cena des-hierarquizada.

a. O problema.

Ao longo do século XX desenvolveram-se algumas maneiras de trabalhar os elementos da composição do ator (voz, gestos, movimentos etc.) sem a necessidade de formar a unidade de uma personagem. Por isso foi abordada no segundo capítulo a ideia de *figura*, como uma maneira de o ator agenciar os seus elementos de expressão sem remeter essa composição à unidade dada por um caráter. O teatro da segunda metade do século XX começou a trabalhar com colagens de partituras físicas, para romper com a necessidade de construção de um plano único simbólico representado pelo ator. Houve um desenvolvimento natural dessas idéias que fez com que, em Grotowski e Eugenio Barba, por exemplo, os elementos construídos no processo de criação pudessem ser reorganizados para constituir um sentido inesperado, longe do cotidiano⁷⁶. Em o “Príncipe Constante”, por exemplo, o ator Cieslak trabalhou no processo de criação com ações e memórias de seus impulsos de um primeiro amor, mas que no momento de formatação do espetáculo foram colados pelo diretor na cena em que o príncipe é torturado. O contraste entre a matéria e o tema fez destacar a situação a partir de elementos heterogêneos que se uniram para formar essa variedade afetiva.

Dando continuidade a essa pesquisa a partir de Grotowski, Eugenio Barba também desenvolveu métodos de trabalhos composicionais em que um salto e uma ação de empurrar, por exemplo, poderiam ser combinados através de colagens, para depois receberem um sentido inesperado na leitura do espectador⁷⁷. É próprio da colagem procurar um novo sentido ou um contra-

⁷⁶No desenvolvimento histórico deste trabalho devemos citar Mikhail Tchekhov, que a partir do método das ações físicas de Stanislavski desenvolveu a ideia de partitura do ator. Mas também diversos outros, como Meyerhold, que procurou a composição cênica dos gestos a partir do teatro da convenção consciente, passando pelo jogo da máscara até chegar a seu modelo de biomecânica. Poderíamos ir além e citar o trabalho desenvolvido por Oskar Schlemmer na Bauhaus, incluindo aí também seu trabalho com uma dança matemática etc.

⁷⁷A pesquisa dos elementos pré-expressivos no trabalho do ator, feita por Eugenio Barba, também foi uma maneira de delimitar elementos composicionais a partir do corpo não significado. Do mesmo modo, ao fazer composições a partir da colagem de elementos espetaculares de diversas culturas, o

sentido na justaposição de elementos. Procedimentos teatrais posteriores como *View points* e a utilização do método *RSVP*⁷⁸, provenientes de princípios retirados da dança, abriram a cena ainda mais para operações que priorizam princípios materiais de trabalho em vez de representativos.

Para que esse processo de colagem (oriundo das artes plásticas), fosse possível no teatro, os elementos que compõem a cena seriam divididos em sua expressão física (tempo, espaço, duração, intensidade, forma etc.) para posteriormente serem reorganizados. A questão envolve uma nova perspectiva do trabalho do ator como elemento organizador do espetáculo, pois a colagem de partituras faz destacar não somente a plasticidade da cena, mas a necessidade de um novo modo de dispor os elementos do espetáculo no tempo. Mesmo sem se apoiar sobre um caráter, o ator é aquele que tem a primazia dentre os meios que propiciam a organização e a unificação do tempo em um espetáculo. O ator se destaca por sua capacidade de se movimentar livremente e, através de suas mudanças, conectar palco e plateia em um *mesmo tempo em transformação*. A presença do ator parece ser aquilo que diferencia o teatro contemporâneo de um objeto cinético das artes plásticas⁷⁹. E ao trabalhar com colagens de partituras corporais, o ator une os elementos da cena não necessariamente tendo em vista uma relação causal nas ações.

Quando não se pretende mais ter a fábula como elemento unificador, todo o conjunto da matéria cênica que compõe o espetáculo precisa ser organizado de uma nova maneira. Embora o ator faça a conexão entre palco e plateia no decorrer de um espetáculo, o teatro contemporâneo que não trabalha com a fábula, não investiga o caráter, o que revitaliza o domínio do ator. Nesse caso de composição, o ator se apresenta como mais um dos

estudo da antropologia teatral em Barba transborda o pré-expressivo para o plano expressivo, possibilitando novas composições.

⁷⁸ O *View Points* foi criado primeiramente por Mary Overlie e desenvolvido por Anne Bogart e Tina Landau. O Ciclo RSVP de Anna Halprin aqui analisado na utilização feita por Robert Lepage. A sigla *RSVP* quer dizer *Resource* (recurso), *Score* (partitura), *Valuation* (avaliação) e *Performance* (apresentação parcial – espetáculo). O ciclo foi criado por Anna Halprin e sistematizado por Lawrence Halprins no livro *The RSVP Cycles: creative process in the human environment*.

⁷⁹ Embora esses objetos possam conter em si teatralidades ao conjurarem jogos com diferentes temporalidades.

elementos da matéria cênica.

Embora possa começar esta análise da independência dos materiais a partir do trabalho do ator, não há só o corpo do ator e sua materialidade a destacar, mas também as relações dos atores com diversos elementos cênicos e a relação desses elementos entre si. Essa é uma transformação no teatro que remonta às experiências cênicas dos americanos da década de 60, que estabelecem conexões inusitadas entre os materiais, como Richard Foreman, Merce Cunningham etc. A partir daí, em certos experimentos do teatro contemporâneo, os diversos elementos que compõem o teatro são arranjados muito mais tendo em vista a composição material e afetiva do que uma unidade de sentido. O problema é que nesse jogo de confronto entre os materiais, surge a questão de como organizar esse modo performativo de escrita. Assim, na ausência de um enredo totalizador e, portanto, na ausência de suspense, clímax, resolução etc., torna-se necessária uma nova concepção da organização dos elementos da cena no tempo real do evento teatral.

Na primeira parte da tese foram analisadas as matérias que envolvem a cena teatral e como elas produzem afectos no espectador a partir de relações de conjunção, ficção e modificação que elas estabelecem entre si. É possível pensar múltiplas relações de efeitos recíprocos entre os diversos elementos sem a necessidade de um elemento central com o qual todos os outros deveriam entrar em relação. A construção de um espetáculo pode ocorrer sem que um elemento assuma hegemonia por sobre todos os outros.

No descentramento dos elementos e decomposição das partes, aparece o problema da "recomposição" da cena. Esse problema da composição tem sido abordado do ponto de vista plástico e a própria ideia de colagem facilita essa perspectiva. Mas a necessidade de composição não envolve somente um arranjo espacial que a relação da *performance* com as artes plásticas facilita. É preciso um arranjo também temporal. É aí que aparece o problema da dramaturgia contemporânea, pois se os blocos de ações deixam de se encadear logicamente, como construir a sintaxe da cena sem um jogo de significações?

Ao considerar a estrutura como a maneira pela qual as partes de um trabalho se relacionam umas com as outras, o que integraria essas relações em uma estrutura não mais simbólica de composição no tempo? Como se manteria essa continuidade através da apresentação de diversos meios que dividem o tempo e ligam uma ação a outra, criando quadros, blocos de cenas, atos etc.?

b. O tempo e a unidade do espetáculo

Na emergência de meios muito heterogêneos para a construção da cena, o tempo atua como elemento unificador. Em seu livro “Performance Theory”, Richard Schechner (2003) aponta a importância do recorte temporal e como é ele uma das características que definem a *performatividade* de diversos eventos, do futebol ao teatro. O tempo real é também apontado por Lehmann (2007) como um fenômeno estético-teatral recorrente da cena “pós-dramática”. Belloni (2010, p.133) diz que, ao conjugar fatores rítmicos e visuais à dramaturgia cênica, o teatro assume os contornos de um objeto cinético, convocando um tipo de percepção teatral que (tal como na dinâmica do olhar instaurada diante de uma obra plástica) mobiliza processos, combinações e ritmos a partir dos dados lançados em cena. Consequentemente, tem-se uma oscilação do foco de percepção entre o acompanhamento cênico e o olhar temporalizante (BELLONI, 2010, p. 133).

Nesse olhar temporalizante, um espetáculo pode ser visto como a sequência de momentos presentes em um movimento unidirecional. A passagem do tempo do começo ao fim de um espetáculo garante a unidade básica para o evento; as partes têm uma ordem fixada pela passagem natural do tempo e não são intercambiáveis. Trabalhar sobre o princípio do tempo organiza a cena e oferece ao espectador a sensação de continuidade, de uma unidade que transcorre desde o início de um espetáculo, mesmo que os elementos apresentados sejam heterogêneos. Mesmo um espetáculo descontínuo, ou no qual em todos os dias de apresentação cada parte possa ser alterada, ou que se possa variar o recorte operado pelo olhar do espectador de seu próprio percurso, a partir da escolha das salas que poderá visitar, permanece o fato real de que o tempo delimita o espetáculo. No teatro

fabulado, o desenrolar da fábula se encadeia no tempo e a memória do espectador guarda o sentido da sucessão de cenas. Mas qual seria a necessidade da memória quando a fábula não é mais convocada para organizar o tempo da cena?

No teatro em geral, a ideia de um tempo que abre e fecha a apresentação, e que delimita a moldura do acontecimento, normalmente está vinculada à criação de um tempo ficcional, que se apresenta na forma de um “tempo outro”, ou seja, um *tempo simbólico* (KIRBY, 1987). Neste, a organização das ações sobre o palco segue padrões de tempo próprios, diferentes daqueles experimentados pela plateia (por exemplo, duas horas podem conter vários dias). Isso não quer dizer que se ignora o jogo sobre o *tempo real*. Ao trabalhar com o tempo simbólico, a sequência de ações produz uma estrutura que organiza o tempo através de um acúmulo mental. Todas as ações são compreendidas, recolhidas e armazenadas em função da construção da ação final. O teatro se torna um jogo de memória em que a estrutura mental passa a ser firmada a partir do entrelaçamento cada vez mais perfeito das ações⁸⁰. O conceito de peripécia para Aristóteles estabelece-se por um jogo de memória: “Peripécia é a alteração das ações em sentido contrário (...); e esta inversão deve acontecer, repetimos, segundo a verossimilhança ou a necessidade”(ARISTÓTELES, 1996, p.49). E, para que se estabeleçam ações no sentido contrário, é necessário à cena firmar na memória do espectador a sucessão de eventos temporais. Da mesma forma o *reconhecimento*, elemento fundamental para a catarse no modelo aristotélico de fabulação, ocorre quando o jogo de memória foi completamente executado.

Neste modelo, o momento presente de um espetáculo é apreendido em relação ao que se passou e ganha força uma vez que corta e redefine a memória. No modelo dramático surgido a partir daí, o entrelaçamento deve ser muito benfeito e não pode perder a clareza, pois o espectador necessita lembrar o que aconteceu antes para não perder de vista o fio da narrativa. Em cada ação realizada no palco existe uma energia que indica a ação futura, um

⁸⁰ “As fábulas precisam ter uma extensão que a memória possa apreender por inteiro” (ARISTÓTELES, 1996, p. 46)

impulso maior ou menor, que predispõe quem assiste a ansiar pela próxima ação, que irá clarificar o que aconteceu antes. Mas existe uma diferença entre ações que causam outras ações e ações que simplesmente se seguem⁸¹. Neste segundo caso, haveria ainda continuidade, a necessidade de uma memória ou estaríamos já em um modelo de cena que tenta se manter incessantemente presente?

As artes plásticas criaram novas maneiras de compor os materiais cênicos, e no capítulo anterior me referi a como, do encontro entre os diferentes elementos, é possível retirar novas *afecções*. Mas o jogo com as artes plásticas também opera uma reorganização do que se espera do tratamento temporal de um espetáculo. Instaura uma nova percepção temporal no espectador, pois a obra plástica mesmo quando trabalha com a duração, o faz permitindo uma liberdade maior de fruição para quem a contempla. Desde as experiências do início do século XX, de mescla das artes cênicas com as artes plásticas e outras artes espetaculares, o teatro também acabou por abrir a possibilidade de outras maneiras de apreensão da temporalidade para a construção do objeto artístico. É possível conjecturar que o teatro emprestou a duração às artes plásticas, e recolheu dessas experiências novas possibilidades.

Embora uma duração sempre tenha estado mais ou menos implícita em um quadro ou em uma escultura, a duração passou a ser mais um componente de construção das obras plásticas no século XX. Nos quadros figurativos, a fruição pretende construir uma duração com o olhar: ao partir de um centro para as variações, o olhar guia um recorte de duração para a fruição de uma obra. Existe sempre um tempo para a fruição, que delimita um percurso de repetições e variações na forma de temas e subtemas dentro da figuração. Quando fora do modelo figurativo, essas variações e repetições são levadas a cabo, como experiências abstratas que tentam captar o movimento na obra. Alguns artistas, como Kandinsky, Paul Klee, o Orfismo etc. passam a ter a

⁸¹ Segundo Aristóteles, “é muito diferente acontecer uma coisa por causa de outra e acontecer uma coisa depois de outra”. (ARISTÓTELES, 1996, p. 49)

música como elemento importante de investigação. Roselle Goldberg (2006) aponta inclusive para o fato de que a *performance* futurista foi parte de um processo que procurava dar movimento para as obras (partindo da pintura futurista e orfista) e que assim extrapolou a fixidez do quadro.

Existem ainda outras experiências com a duração, como as esculturas cinéticas, o *happening*, a *Performance Art* ou instalações, em que o receptor passa a se inserir fisicamente na obra com um percurso a realizar. Esses são casos mais comuns de uso do tempo, mas há outras maneiras de as artes visuais trabalharem a duração. Uma, por exemplo, não trata do salto para fora do suporte, mas do salto interno ao trazer para dentro da sua composição a duração envolvida na criação do objeto. A obra vira um registro de uma duração, como na *action paint* e nas experiências do Grupo Fluxos, que começam a deixar cada vez mais evidente essa internalização de uma duração, de maneira que a obra também vira memória do real momento de execução⁸².

Para Lyotard,

Seria necessário distinguir o tempo de que precisa o pintor para pintar um quadro (o tempo de 'produção'), o tempo necessário para olhar e perceber esta obra (o tempo de 'consumo'), o tempo ao qual a obra se refere (um momento, uma cena, uma situação, uma sequência de acontecimentos: o tempo do referente diegético, da história contada pelo quadro), o tempo que demorou em chegar até o observador, desde a sua 'criação' (o tempo de circulação) e, por fim, também, talvez, o tempo que ela própria é. Este princípio, na sua ambição infantil, permitiria isolar 'lugares de tempo' diferentes. (LYOTARD, 1989, p.85)

⁸²Ao mesmo tempo em que vemos criações em que a efemeridade é destacada, como nos *Happenings*, há também um trabalho com o apagamento da obra. Uma criação interessante a esse respeito é o trabalho de George Brecht, em que o visitante, no seu acesso à obra tem apenas o contato com os momentos que caracterizaram etapas da construção da obra dispostos na forma de fichero. Não temos acesso ao objeto da criação e há claramente o início de uma arte conceitual em sua virtualidade. Mas neste exemplo citado ainda há um objeto, o próprio fichero, que através de suas qualidades abre um campo imagético para o que seria a obra, se composta. Além disso, e é o que nos interessa, a obra apresenta a sua história passada, como um livro, não só de proposições, mas de recolhimento do que se passou. Poderíamos dizer que, nesse caso, temos uma contração da duração na matéria. Nosso objetivo aqui não é estudar a questão da duração nas artes plásticas, mas é importante, para alguns aspectos deste trabalho, entendermos de que maneira esse princípio aproximou as artes visuais do teatro.

O que quero apontar é como este jogo com a matéria plástica não fabulada trouxe ao espectador um novo olhar temporalizante. O teatro empresta a temporalidade para as artes plásticas, mas a devolução do uso da temporalidade para o teatro, após a sua apropriação, trouxe as questões primeiras que motivaram seu uso na pintura, ou seja, um abstracionismo de inspiração musical. O teatro, quando recolhe esse uso de tempo novamente, a partir de uma base de testes que não incluía a ficção, abre-se também para uma composição dita abstrata tendo a música como modelo.

Seguindo essa linha das artes plásticas e da música influenciando o teatro, a cena do século XX, que procurava na independência da fábula uma composição material, ganhou uma forma no tempo a partir da construção de uma urdidura assimétrica de surpresa própria do *Happening*, que trabalha com a justaposição radical da colagem (SONTAG, 1986). Para que haja essa construção de surpresas é necessária a sobreposição de intensidades disparatadas, ou seja, momentos intensos de movimentações, momentos vazios etc. Por isso o termo abstrato não convém aqui, pois não se procura uma abstração, mas uma intensificação energética⁸³.

c. Estruturar o tempo

Uma primeira resposta que poderíamos apontar para o problema da organização temporal de um espetáculo seria investir em uma concepção estrutural da dramaturgia. Digo estrutural porque haveria aí a tentativa de organizar a dramaturgia como conjunto arquitetônico, em que as partes se relacionam como estrutura. Esse foi um modelo de composição importante ao

⁸³Quando o teatro recolhe as experiências do tempo das artes plásticas, assim o faz tendo por ponto de partida eventos de grande deslocamento de energia, como o *happening* da década de 60 e a *Performance Art* de 70-80. O *happening* é particularmente interessante, pois apresenta uma variedade de materiais e talvez tenha sido uma das formas espetaculares de trabalho em conjunto (uma vez que tinha por ideal o trabalho em comunidade característico da contracultura) que mais se distanciaram da fábula na segunda metade do século XX. Esse “teatro dos pintores”, como ficou conhecido, utilizava extrema liberdade e des-hierarquização dos elementos e trouxe algumas características também para a composição teatral.

longo do século XX, e mesmo em um autor vindo da literatura como Samuel Beckett, é interessante perceber como o dramaturgo foi cada vez mais consciente de uma escrita cênica. Quando da sua direção de “Esperando Godot”, Beckett procura arranjar estruturalmente as cenas para consertar uma falta de simetria que percebida no texto escrito alguns anos antes. Beckett sabia que, no desenho da cena, poderia aproveitar as diferenças entre os dois atos (evidente na transformação da árvore presente no palco) para fazer a peça ganhar um jogo de contrastes ou de coincidências que tornaria a fruição do trabalho interessante de uma forma cinética. O espectador correlacionaria momentos não apenas pela fábula.

No teatro da segunda metade do século XX, as composições de Robert Wilson ficaram famosas por também abordar um estilo de composição estrutural semelhante. Para Wilson foi importante a influência da Bauhaus no contexto americano, que se deu pela presença de artistas que fugiram da Alemanha na Segunda Guerra Mundial e trabalharam no “Black Mountain College”. Considera-se, também, a abertura para novas experiências cênicas que a dança de Merce Merce Cunningham possibilitou. Para Wilson, pensar arquitetonicamente era também relacionar-se com a sua formação primeira em arquitetura. Quando transpôs alguns desses princípios para o teatro, a composição estrutural presente na maior parte das suas obras teatrais foi ganhando certa forma de composição. Wilson procura destacar e colocar em relação diferentes matérias expressivas ao construir conexões inusitadas entre os elementos da cena. O trabalho do diretor americano procura dar qualidade viva ao objeto (matéria ou luz) e, ao mesmo tempo, qualidade de objeto ao ator. A partir daí, passa a relacionar ambos como esculturas cinéticas numa perspectiva plástica que o caracterizou.

No início de sua pesquisa, Robert Wilson percebeu as construções matemáticas por trás dos poemas e textos da criança autista com que trabalhava, Christopher Knowles, e utilizou-as como modelo de composição (GALIZIA, 2000). No desenvolvimento desse trabalho, compõe de maneira que uma célula de movimento é expandida gradualmente até que uma longa e complexa configuração se imponha, como em uma frase musical. As ações, em

um desenvolvimento preciso no espaço, não são só vistas e lidas pelo espectador, mas passam a ser percebidas como movimentos – rápido, lento, *stacatto* – fruídos sinestesticamente, de modo próximo à maneira com que a dança se relaciona com a sensação musical. No espetáculo “Einstein on the Beach”⁸⁴, vê-se bem destacar-se esse recurso musical que anima as imagens da cena quando utilizado paralelamente à música criada por Philip Glass, que apresentava quatro tons em progressão contínua⁸⁵.

A estruturação de espetáculos cujo decurso temporal não se apoia prioritariamente na fábula abriu perspectivas mais abstratas de organização no teatro contemporâneo, com forte destaque para a música. Dentro da história do teatro, é uma pesquisa que parece pertencer ao legado deixado por Meyerhold e sua condução musical da cena. Além de diretor, Meyerhold era também músico e interessado na relação da composição cênica com a composição musical.

Quando a cena abandona sua subordinação ao texto e necessita encontrar novos padrões de composição, tanto na macroestrutura da dramaturgia quanto na microestrutura de movimentos do ator, abre-se no teatro contemporâneo uma investigação sobre o arranjo da temporalidade da cena de uma maneira estrutural, que toma a musicalidade como modelo. A música, como arte do tempo, tem auxiliado também o teatro contemporâneo brasileiro. A pesquisa da musicalidade, para romper com os padrões de organização dramática baseados na linearidade do texto, é uma tendência implícita que se evidencia no uso cada vez mais corrente do conceito de partitura com relação à criação do ator. O conceito de partitura procura oferecer uma estrutura independente e autorreguladora para as dramaturgias que organizam de modo des-hierarquizados os vários elementos da cena. A ideia de partitura

⁸⁴ O espetáculo “Einstein on the Beach” estreou em 25 de Julho de 1976, no Festival de Avignon, na França.

⁸⁵

	(fá)	(mi bemol)	(dó)	(ré)	
1	4	3	4	3	
2	4+3	4	4+3	4	
3	4+3	4+34+34+3			
4	4+3+2	4+3	4+3+2	4+3 etc.	(Galizia 53)

musical deve também ser colocada ao lado da ideia de polifonia, pois elas permitem a diretores como Antonio Araujo, Marco Antonio Rodrigues, Cibele Forjaz, Enrique Diaz, Beth Lopes e outros disporem os elementos teatrais de maneira menos racional.

De modo geral, o teatro contemporâneo se inspira na essência da partitura musical que conceitua e visualiza a música como uma textura de múltiplas vozes, em simultaneidade e em sucessão. Para o diretor alemão Heiner Goebbels (1997), por exemplo, essas diferentes vozes são os diferentes elementos contidos em uma *performance* teatral. É uma característica da abordagem musical de Goebbels pensar o texto, o movimento, o som ou a luz como elementos distinguíveis de uma partitura que não precisa, e não deve, simplesmente duplicar uma à outra. As relações polifônicas permitem pensar a organização dos variados elementos da cena independentemente da relação com a fábula.

David Roesner (2008) descreve o que denomina uma virada musical no teatro alemão nos últimos quinze ou vinte anos. Esta consiste na redescoberta da musicalidade no evento e no processo de construção teatral (o que não se confunde com a inclusão de mais músicas no espetáculo). Ao olhar para produções de Ruedi Hausermann, Sebastian Nubling, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler e Einar Schleeef, o autor entende que a musicalidade ajuda a introduzir novas dramaturgias e estruturas no espetáculo teatral e a desafiar as expectativas discursivas da plateia

Na abordagem musical da duração, muitos diretores introduzem nos seus trabalhos elementos de repetição, e uso extremo de recursos como aceleração e desaceleração da cena, ou mesmo uma rítmica que não se apoia em qualquer narrativa ou qualquer motivação baseada no caráter. Muitas vezes essa experiência com a duração de cena é levada ao limite da irritação para um público ávido de ações concatenadas, próprias do que se reconhece como teatro e como boa organização do tempo de fruição. Alguns encenadores contemporâneos se recusam a desenvolver situações teatrais de uma maneira convencional, o que cria uma explicitação do tempo, em que a plateia se sente exposta a uma experiência diferente de tempo. O diretor alemão Schleeef

sobrecarrega a plateia ao romper com as convenções e expectativas de tempo, o que cria uma frequente irritação. Marthaler e Schleeff fazem teatro como uma arte de tempo real; tratam teatro e ritmo como autônomos, autossuficientes, e enfatizam fatores não representacionais no teatro.

Belloni (2010) faz uma conexão muito interessante entre a temporalidade teatral e a temporalidade acionada por alguns protótipos de escultura “teatral” cinética do início do século XX. Com base em Rosalind Krauss (2007), afirma que o “Acessório de luz” de Moholy Nagy e o cenário de Picabia para “Relâche” continham aspectos teatrais, uma vez que, para além de terem sido destinados ao palco, e conseqüentemente ao desenrolar de acontecimentos temporais, ambos os trabalhos “consideravam a luz como energia, não como uma massa estática, e, portanto, como um veículo em si mesmo temporal” (KRAUSS, 2007, p. 134). Da mesma forma, a montagem cênica futurista de Giacomo Balla, tendo por base a música “Fireworks”, de Stravinsky, procura um desenvolvimento temporal por meio de variações de luz, que dão para a cena alterações de intensidade. Novamente vê-se a vontade de dar qualidade viva ao objeto para propor um desenvolvimento no tempo e o jogo com a musicalidade.

As técnicas de musicalização da cena resultam em um tratamento temporal que leva em conta o decurso real do evento e não o tempo da ficção. Existe aí uma crítica à relação de causa e efeito do cotidiano, ou à teleologia da ação. A necessidade de certa cena ou ação dentro de um espetáculo não precisa ser causal, podendo ser muito mais uma questão de coerência na musicalidade do que coerência do sentido da ação. No modelo dramático, por exemplo, uma ação dá continuidade à ação anterior, oferecendo à cena um direcionamento de vetor único que atingirá a ação final. Essa ação tem a função de estabelecer a ideia geral do autor, que define o sentido hierárquico da cena. Contrariamente, o princípio da música permite uma liberdade da cena em relação à causalidade da ação e à hierarquia da criação.

A musicalidade aplicada à cena serve de um lado para introduzir uma ordem estrutural temporal e, de outro, para desestabilizar uma significação a que a plateia possa ser induzida. Produz uma ordem nos elementos da cena e

ao mesmo tempo desestrutura a necessidade de significação. A musicalização da cena libera os diferentes elementos da comunicação teatral e permite relações entre as vozes polifônicas do teatro que vão além do texto, não por dispensarem o texto ou subordiná-lo, mas por libera-lo a uma multiplicidade que joga com conjunções e confrontos.

A relação do teatro com termos musicais como partitura e polifonia também se relaciona à própria notação da nova dramaturgia da cena, que não é mais aquela mesma dramaturgia textual a que o teatro estava acostumado. O uso cada vez mais frequente do termo partitura evidencia o fato de o teatro ainda não ter solidificado a sua notação cênica (como já o fez a música há muito tempo). Remete também a uma precisão temporal que organiza o acúmulo de materiais. A partitura do ator pretende transpor a fluidez do gesto, por exemplo, para uma representação gráfica quase matemática do tempo, assim como uma grande partitura de orquestra tem de ter um recorte preciso de tempo para garantir a harmonia do conjunto.

O termo partitura no teatro pode então remeter a uma precisão temporal e, à primeira vista, dar conta da composição de um espetáculo. Mas o risco, quando falamos de uma organização da partitura, parece ser entender a música mais em sua estrutura visual de composição do que na sensibilidade de escuta dos sons. A partitura contém em potência uma relação afetiva entre os sons, que faz cada interpretação soar diferente. Pensar a precisão temporal espacialmente, oferecer contornos para o tempo, fazer analogias entre momentos como espaços de uma partitura, é, no fim, fazer uma representação espacial do tempo. De fato, o conjunto de partituras presentes em uma cena des-hierarquizada (partitura vocal e gestual do ator, partitura da encenação etc.) apresenta um plano de organização e desenvolvimento mais ligado ao teatro do que um texto de cunho literário a ser representado. Mas é insuficiente uma composição estrutural e com marcações no tempo que não leve em conta os movimentos de *afecção* entre as matérias que foram abordados no capítulo anterior.

Na partitura musical, as sequências de arpejos, acordes e toda a melodia formam desenhos que se assemelham a estruturas coreográficas da

dança. Da mesma forma, no teatro, a relação de um gesto e outro pode ser a mesma que a relação de um desenho musical com outro. Assim, por exemplo, uma sequência ascendente e descendente de arpejos, terminada com dois acordes, pode ser repetida em três compassos de uma partitura, para logo depois encontrar outra diferente sequência que se repetiria duas vezes. É um jogo por analogia, que envolve repetição e variação⁸⁶. Um dos prazeres que encontramos na dança clássica, por exemplo, é ver essa transposição sinestésica de recortes de tempo provindos da música para o corpo dos dançarinos. A questão é como fazer com que essa transposição não seja apenas uma estrutura formal. Seria interessante pesquisar como, no teatro, as relações de *afecção* entre os materiais e as intensidades da cena fazem variar a forma estaticamente organizada na ideia de partitura provinda da música.

Não se nega aqui a inovação no teatro que procura traçar uma estrutura cinética para a cena. A espacialização do movimento temporal é algo que a dança faz há muito tempo, mas foi só a partir das experiências dos americanos da década de 60 (Richard Foreman, Robert Wilson etc.) que o teatro entendeu que a sequência de ações poderia seguir a mesma estrutura, sem a necessidade do encadeamento lógico da fábula, mas através de uma composição cênica estrutural feita de relações de formas no tempo. Mas trabalhar apenas com as relações entre movimentos também pode privilegiar a memória e não o devir. Só que agora não mais a memória de uma ficção, mas de como um elemento se relaciona com outro. É necessário considerar a cena em seu devir para pensar o tempo que vai além da organização da partitura espacializada e a possibilidade de salto para o campo afetivo.

O projeto de estruturação da cena no tempo não poderá ser rígido a ponto de não caberem as intensidades produzidas no momento real do

⁸⁶Tomemos como exemplo a estrutura de um espetáculo que é organizado em blocos, para o qual se delimita a duração de, vamos supor, uma hora. Em uma perspectiva cronológica do tempo, poderíamos dividir a obra, não mais em atos, mas em blocos de tempo: quatro partes de quinze minutos, três partes de vinte, duas de trinta etc. Assim, poder-se-iam construir relações entre as partituras criadas pelos atores a partir dos blocos de tempo. O que se realizaria em um processo de criação desse tipo seria dar ao tratamento da cena o mesmo tratamento dado ao tempo em uma partitura musical: os temas corporais se relacionam não por significado, mas por intensidades, por crescentes e decrescentes etc.

desempenho. Não penso a operação de um espetáculo apenas como um conjunto de estruturas que na forma de gráficos tentam dar conta da ordenação dos elementos. Na cena há certa sensibilidade que rompe com a relação à estrutura a que pertence. As partituras de movimentos não podem ser criadas rigidamente como uma composição matemática, decompondo cada célula e criando variações no mesmo sentido como fez a música serialista (por exemplo, a cena ou o gesto 1 mais 2 e repetição do 2 em 22, seguindo para cena 1 mais 3 e repetição do 3 em 33 etc.). O trabalho sobre partituras é sempre uma base, pois é sabido que ele ganha em teatralidade quando gera intensidades capazes de desestabilizar as formas. A organização será estrutural, mas a realização sempre dependerá da sensibilidade dos artistas e da *afecção* entre os materiais envolvidos.

4.2 Um tempo pulsado

a. A força que desestrutura a forma

Uma construção cênica puramente estrutural, em que se estabelecem correlações de formas no decorrer do tempo, estará incompleta se não levar em conta também o movimento afetivo da criação. É necessário dispor os materiais da cena para que eles sejam capazes de conjugar forças, de provocar um movimento intensivo entre os elementos. Na arte em geral, pode-se dizer que essa é a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias bem formadas (como era característico do classicismo), nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades. Para Deleuze foi preciso esperar Cézanne para que as formas na pintura dessem lugar a representações de intensidades e forças da natureza – pois, em Cézanne, as rochas não existem senão através das forças de dobramento que elas captam, assim como as paisagens só existem através das forças magnéticas e térmicas, e as maçãs através das forças de germinação. São forças não visuais tornadas visíveis pela pintura. No Impressionismo, em geral, aos poucos, a intensidade do que é representado escapa das formas ao liberar as cores. Ao procurar captar o instante único, os artistas passam a representar a transformação (por exemplo, a transformação de uma cor em outra nos jardins

de Monet etc.)⁸⁷.

No teatro, a importância de valorizar as intensidades reside no fato de que uma organização estrutural do movimento corre o risco de substituir a fábula por outra estrutura de tal formalismo que o espectador ainda estaria fazendo relações racionais dos movimentos a partir da memória; o espectador ainda trabalharia com uma estrutura informacional, e apenas teria agora como informação a ser retida na memória determinada célula de movimento e não mais o significado de uma ação. O risco dessa concepção é cair em um extremo formalismo, que, embora faça sentido no papel, em uma espacialização do tempo, quando transposta para a cena carece ainda da qualidade intensiva que caracteriza o desenvolvimento da matéria no tempo. Portanto, não é apenas um novo tipo de memória a ser trabalhada: temos de levar em conta o *afecto* gerado no espectador pela percepção da matéria cênica em sua duração, em seu devir. Talvez essa seja a maneira de encaminhar esta tese para dar conta, em relação ao teatro, do problema colocado em “Diferença e Repetição” por Deleuze (2010), e que abriu esta pesquisa: um movimento que viesse atingir diretamente a alma e que fosse ao mesmo tempo o movimento da alma.

Como arte do tempo, esse movimento no teatro se relaciona com os afectos e as *afecções* geradas por um espetáculo. Construir estruturas cinéticas a partir dos movimentos é uma maneira interessante de trabalhar as formas no tempo, mas essas formas estão a serviço de forças, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, sem um mundo a ser representado, agem sobre o espírito. Trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação e de fazer do próprio movimento uma obra. A intenção é inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito, não nas formas acabadas, mas nos momentos de passagens e nos limiares de percepção (DELEUZE, 2000, p. 18).

⁸⁷Deleuze diz que acontece ao pintor Millet dizer que o que conta na pintura não é aquilo que o camponês carrega (objeto sagrado ou saco de batatas, por exemplo), mas o peso exato daquilo que ele carrega.

Essa maneira de ver o movimento não mediado aproxima a cena de uma forma de composição musical. Mas, mesmo na música, observa-se um indício de como a força afetiva da matéria é prioritária na criação quando Boulez abandona uma composição exclusivamente matemática, ao perceber que deve seguir a particularidade de *afecção* da matéria sonora, e que não pode reduzir a composição ao grafismo de correlações matemáticas.

O princípio maior que o teatro pode retirar da música é a capacidade de movimentar a nossa força interna, talvez porque a música se inscreva no próprio movimento de nossa duração, tão incorpórea como o espírito. A música dispara a vontade de movimento, colocando, por exemplo, um exército em marcha. As relações proporcionais entre os sons são a base do movimento afetivo que a música propõe. É a contraposição que Nietzsche estabelece entre uma música Apolínea e outra Dionisíaca:

A música Apolínea era *arquitetura dórica em sons*, mas em sons somente indicados, como são próprios da cítara. Cuidadosamente se manteve à distância, como não-apolíneo, o elemento que perfaz o caráter da música Dionisíaca, e com isto da música propriamente dita, *a força comovedora do som*, o curso unitário da melodia e o mundo incomparável da harmonia. (NIETZSCHE, 2011, p. 36)

O teatro, ao ter a música como modelo de composição no tempo, pode trabalhar com a ideia de uma arquitetura de sons como base para alcançar a força comovedora de um evento. Quando assistimos a um espetáculo e saímos dele tocados, dizemos para nós mesmos que o espetáculo é forte. Mas se nos propusermos a pensar por que ele é forte já nos perdemos na tentativa de definir essa qualidade. Pois não se trata apenas de dizer o que fisicamente estava disposto no espetáculo, é necessário falar do movimento *afectivo* que ele causou. No teatro, a apresentação de um espetáculo permanece dependente de movimentos *afectivos* gerados no espectador, pois, ao ser ato presencial, a ligação entre a cena e o público não pode ser ignorada como parte da obra.

A força de uma obra não pode ser pensada dissociada do movimento *afectivo* que o artista propõe e que nela fica impresso. Para seguir esse caminho, é preciso renunciar à falsa generalidade do estruturalismo. Derrida (2009) cita o caso de *Le Cid*, texto analisado por Rosseou, e chama atenção para o fato de que ninguém fala dessa obra como bela por causa de sua estrutura em forma de espirais, anéis e hélices. Porém, a beleza do *Le Cid* também não é a verdade do *Le Cid*, isto é, não é a beleza do caráter representado. Não se trata de uma beleza idealista que descortine a verdade. Para Derrida, trata-se da verdade de acordo com Corneille. Essa é a maneira de entender a força inaugural de uma obra, pois não é a verdade de acordo com a biografia ou psicologia de Pierre Corneille, mas é o deslocamento de afetividades e intensidades características desse autor.

No caso do teatro, são muitos criadores envolvidos e, em um processo de escrita cênica, por exemplo, a pergunta é como respeitar o movimento *afectivo* dos participantes, inclusive tendo em vista a força que os atores imprimem na obra no momento de apresentação⁸⁸. A forma de uma obra não pode ser pensada sem a força nela impressa. Na realidade, a partir do Romantismo, é própria da obra moderna a incompletude, pois a criação não segue mais regras pelas quais se ordene do ponto de vista externo (como o foi no modelo clássico) e passa a expressar a subjetividade de um artista (SONTAG, 1986)⁸⁹.

Quando abordamos o fenômeno teatral tendo em vista a força da enunciação, muito mais do que a forma da composição, saímos da perspectiva analítica e daquilo que se chamou estruturalismo. O atrativo do estruturalismo é sem dúvida sua natureza geral, pois é só a partir de uma generalização que se

⁸⁸ O interessante de tratar a força a partir de Corneille e *Le Cid* é também pelo fato de que nessa obra o autor quebrou os padrões que ele próprio era responsável por afirmar e verificar no teatro francês do século XVII, dando início a um movimento de ruptura de padrões que mais tarde levou ao Romantismo a instauração de uma genialidade criadora, em que o movimento criador é aquilo que desloca e agrupa os elementos mais do que qualquer regimento classicista.

⁸⁹ A obra se ordena como a transposição das intensidades próprias das subjetividades de um artista no encontro das intensidades dos elementos cênicos. Por isso, o interesse moderno da obra fragmentada, composta de textos variados (uma mistura de escritura teórica, dramática etc.), que vemos muito bem nos escritos recheados de desenhos de Artaud ou na Enciclopédia de Qorpo Santo.

pode correlacionar signos⁹⁰. As teorias linguísticas podem ser estudadas como sistemas de sinais em que a análise estrutural procura isolar um conjunto subjacente de regras pelos quais esses conjuntos de sinais são combinados em significados. O teatro, mesmo quando não trabalha com a representação direta, pode ainda instaurar um jogo de significados escondidos. Quando Lyotard (2011) rebate o modelo semiótico de composição, ele afirma que não se trata de alcançar uma nova gramática para a construção da cena energética que propõe. É nesse sentido que, para Lyotard, o projeto de Artaud, mesmo que não seja feito de signos reconhecíveis (quando intenta criar novos hieróglifos) ainda terá uma visão estruturante que se sobrepõe aos fluxos de intensidades.

A análise estrutural, portanto, define um conjunto de relações em termos de suas propriedades e, com isso, estabelece as bases de uma estrutura, a qual é tomada como modelo. Mas o momento de enunciação – a apresentação do espetáculo teatral – oferece ao espectador o movimento vivo, enquanto uma visão estrutural apresenta a “arquitetura de uma cidade inabitada ou deserta reduzida a seu esqueleto após uma catástrofe da natureza ou da arte” (DERRIDA, 2009, p.15). A cidade deserta é analisada em sua arquitetura como se esta pudesse ser pensada independentemente dos movimentos daqueles que a habitam. Tal análise tende a criar vazios e paralisar o movimento contínuo de deslocamentos de energia. É nesse sentido que Derrida afirma a existência de certo “estruturalismo melancólico”. É dito melancólico porque esvazia o objeto observado de toda a força que o sustinha.⁹¹

A análise científica é prioritariamente estrutural, uma vez que estanca o

⁹⁰ O trabalho de Lévi-Strauss teve um significado particularmente impactante no clima intelectual do final dos anos 50, e ele se colocou à atenção do público francês em 1958 com a publicação do seu livro “Antropologia Estrutural”, que se tornou o manifesto para todo o movimento estruturalista. No entanto, foi com o aparecimento de “The savage mind”, em 1962, que a voga estruturalista começou e esse seu trabalho passou a exercer uma profunda influência em quase todos os espaços da vida cultural francesa; inclusive no curso geral de linguística de Ferdinand de Saussure e na fonologia dos linguistas de Praga (Nikolai Trubetzkoy e Roman Jakobson).

⁹¹ Como aponta Derrida: “no futuro, esta marca deixada pelo que ficou conhecido como estruturalismo será interpretada como um relaxamento, se não ausência, da atenção dada à força. Este relaxamento opera principalmente quando a análise científica não tem mais a força para entender intensidades dentro de seus próprios parâmetros, por que a força é criação” (DERRIDA, 2009, p. 3).

movimento de uma obra no processo de analisá-la e, assim, acaba também por estabelecer essa nota melancólica de fundo. Pelo contrário, a intensidade de uma obra só pode ser pensada no movimento do seu devir. A estruturação das formas de um espetáculo será melancólica se pensarmos a cena em termos de memória necessária para se traçar relações.

É por isso que este trabalho procurou se aprofundar nos conceitos desenvolvidos pelos chamados pós-estruturalistas franceses, para não apenas abarcar jogos de analogias entre as formas de um espetáculo, mas também procurar dar conta da análise do movimento intensivo entre as partes e da variedade afetiva da recepção. Para além de uma oposição estruturalismo-pós-estruturalismo⁹², as ideias desenvolvidas aqui não pretendem negar a estrutura, mas dar movimento para ela. Assim, não se trata de oposição, mas de reprocessamento. É necessário dirigir a atenção para estruturas e códigos, e também abarcar os fluxos e multiplicidades. Isso nos conduziu desde o início ao pensamento de Deleuze e Guattari, que afirmam que “o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 139). No que diz respeito estritamente a este capítulo, a estruturação dos elementos da cena no tempo não será vista apenas por relações medidas, mas pelo ritmo gerado na relação de *afecção* entre as matérias.

b. Um território expressivo formado por meios e ritmos

Um artista de teatro constrói uma territorialidade expressiva ao definir um espaço e um tempo cênicos que possam conferir unidade à heterogeneidade dos elementos agenciados para a cena. Criar um espaço cênico é algo muito próximo da maneira com que um pássaro escolhe e prepara o espaço no qual irá apresentar seu canto⁹³ e, além disso, seu canto

⁹² Historicamente, o estruturalismo foi um importante, mas transitório, momento no pensamento francês pós-guerra e foi relativizado antes do fim da década de 60 por aquilo que começou a ser chamado pós-estruturalismo. Enquanto a terminologia linguística e o conceito de código permaneceram, o lugar de Lévi-Strauss como fonte teórica foi tomado pelo Telquel grupo, tendo o já citado Derrida como exemplo e, certamente, Deleuze. Deleuze reconhece que foi a partir de “A obra aberta” de Umberto Eco, que ele descobriu “a revelação de uma ausência de centro na arte contemporânea”, a qual ele descreve em “Diferença e repetição”.

⁹³ Deleuze e Guattari (1997) oferecem um exemplo teatral retirado da natureza para dar conta da

delimita certo território de alcance. Essa ideia não parecerá tão distante se pensarmos na criação de um evento espetacular como o faz todo ator mambembe. Eles delimitam seu espaço cênico, sua arena de atuação (feita com um risco de água desenhado no chão) e instituem o seu canto de chamamento, para apresentar uma habilidade. É tudo muito simples. Um ator de rua tem de concorrer em espaço com o pregador da igreja, com o capoeirista etc. Isso tanto em espaço físico quanto sonoro: “Ei, vai mais para lá, você está invadindo meu território”. É necessário estabelecer uma distância com o entorno, não só uma distância física, mas distâncias críticas apontadas nas diferenças, porque estas marcam e delimitam os corpos.

Ao marcar essa distância com relação ao todo que o envolve, ao firmar seu território expressivo, a cena teatral acaba por fazer um recorte organizado do caos, isto é, um agenciamento da infinidade de elementos que são possíveis de serem combinados em uma obra artística. Quando um espetáculo vai se apresentar em uma praça, mesmo que ele procure se mesclar ao espaço, precisará delimitar quais elementos existentes deve utilizar para a construção de seu território expressivo⁹⁴. É necessário estabelecer a distância crítica que faz com que aquele espaço cênico seja evidenciado como outro. É isso que garante a diferença entre o território expressivo e o território apenas funcional.

Um ator pode fazer a sua cena, por exemplo, na fachada de um prédio que tem determinada função e em que se executam determinados trabalhos. Mas ele só estabelecerá uma cena teatral se delimitar um território expressivo utilizando elementos diversos que encontra ao seu redor (seu corpo e voz, a roupa que veste, detalhes da fachada do prédio, a iluminação ali presente etc.). O espaço cênico tem que se destacar e apresentar um diferente uso desses

máquina de enunciação que um ser forma para expressar o seu território, o que podemos relacionar com o trabalho teatral. Assim, apresentam o pássaro chamado *Scenopoietes*, o pássaro mágico ou de ópera. “Ele canta em seu poleiro (*singingstick*), liana ou ramo, bem acima da arena de exibição que ele preparou (*display ground*), marcada pelas folhas cortadas e viradas que fazem contraste com a terra. Ao mesmo tempo em que canta, ele descobre a raiz amarela de certas penas sob seu bico: ele se torna visível ao mesmo tempo que sonoro. Seu canto forma um motivo complexo e variado, tecido com suas notas próprias, e com as notas de outros pássaros que ele imita nos intervalos”(DELEUZE;GUATTARI, 1997, p.29)

⁹⁴ Veja-se, por exemplo, experiências contemporâneas do teatro paulistano como os espetáculos “Origem Destino” e “Barafonda”, que estrearam em 2012, ambos em São Paulo.

elementos.

A arte estabelece um jogo com elementos no processo de criação. A roupa vermelha do ator mudará de cor, ou mudará a nossa percepção daquela cor, se for banhada pela luz azul. Usando a linguagem de Deleuze, poderíamos dizer que para todos os elementos da cena, o código de repetição periódica que os define não está fixo, mas “é um estado perpétuo de transcodificação”, que abre para outros elementos. Com isso, venho acrescentar à ideia de *afecções*, discutida anteriormente, a ideia de que o movimento de *afecção* entre os elementos estabelece certo ritmo.

O ritmo é o que faz com que a cena não se perca no caos, nesse processo de composição em que um elemento afeta outro, de modo a se estabelecer distância e jogo entre os elementos sem que os mesmos caiam na pura indiferenciação. Para Deleuze e Guattari, os *ritmos* entre os elementos seriam o revide ao caos, uma vez que estabelecem diferenças entre eles. Como o ritmo altera o elemento, podemos supor que ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. O ritmo é a coordenação de espaços-tempos heterogêneos⁹⁵.

Ao procurar uma organização temporal independentemente da medição exata, o ritmo auxilia a entender o movimento no encontro entre os elementos. O ritmo não é privilégio do som, embora este apresente a passagem temporal entre heterogêneos com maior clareza. O ritmo está presente sempre que dois elementos diferentes estabelecem contato e uma conexão própria. Abordo aqui a criação de um território expressivo onde o tempo não pode ser pensado desconectado do espaço (embora não possa também ser reduzido a uma medição espacial). É possível pensar que o encadeamento temporal do espetáculo já está presente nos elementos agenciados, pois o encontro entre eles estabelecerá um ritmo próprio.

A arte apresenta um espaço de jogo entre um elemento e outro. O

⁹⁵ Retomando uma definição de Meyerhold, eles dirão: “Sabemos que o ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado do que uma marcha militar. O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária, mas antes 47 tempos primeiros, como nos turcos.” (...).

espaço vazio entre esses elementos é citado pelo diretor alemão Heiner Goebbels (1997) como aquilo que fará surgir o ritmo⁹⁶. Goebbels afirma que a lógica poética, diferentemente da lógica analítica ou filosófica, não é linear e se desenvolve a partir da conexão entre as partes mais independentes em um todo; e o ritmo seria o encontro entre esses elementos disparatados. O encontro da luz azul com o figurino vermelho estabelece um ritmo obviamente diferente do encontro da tinta azul do cenógrafo com a cadeira de madeira. São dois encontros entre meios distintos que estabelecem *afecções* entre eles e que os transformam. Pode-se dizer que há um ritmo próprio na *afecção* entre elementos diversos.

O ritmo não se confunde com a medida porque a medida só existe tomando um valor geral. É por isso que a medida é dogmática, pois estabelece um valor geral independente dos corpos. Mas a medida não pode ser igual quando os diferentes elementos da cena estabelecem a necessidade de diferentes unidades medidoras. No nosso caso, a luz e o tecido exigiriam duas unidades medidoras, a da luz e a do tecido vermelho. Quero dizer que o meio isolado pode ser medido, mas a relação entre dois meios, não. Para Deleuze e Guattari, “o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 104). A diferença entre o ritmo e a medida está no fato de que “a medida é dogmática, mas o ritmo é *crítico*, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 104).

c. Pulsar o tempo

Quando se sugere que a diferença entre os elementos estabelece os ritmos, ainda não se está necessariamente em terreno artístico. Pois também a vida é a conjunção de elementos, meios e ritmos. O território expressivo precisa ser entendido como resultante de um ato que afeta os elementos e os ritmos criados entre eles. Criar um *território expressivo* é executar uma ação que seleciona elementos e procura estabelecer expressividade para o conjunto agenciado. Toda decisão de traçar encontros entre os elementos da cena é um

⁹⁶A partir do trabalho de Frederick Holderlin, em sua apresentação de “Antígona”.

ato que envolve certa violência no embate entre os elementos. Nesse sentido, quando Artaud (2006) se refere à crueldade almejada, essa pode ser considerada uma crueldade cognitiva e não moral, uma crueldade de choque entre os elementos, pois também era assim que concebia a vida. Nessa visão, o teatro apresentaria certa violência pelo simples fato de ser um embate entre as matérias da cena na tentativa de estabelecer *afecções* entre elas⁹⁷.

Em um espetáculo, as *afecções* entre os materiais estabelecem relações entre si que constituem mais do que um ritmo, pois definem *motivos territoriais*, que atribuirão características específicas para o espetáculo que se está construindo. Esses motivos territoriais são constituídos por elementos que se repetem ao longo do espetáculo e instauram uma qualidade reconhecível nas imagens da cena. Quando aos motivos territoriais também se agrega certa musicalidade; a repetição desses elementos acaba por configurar o que Deleuze e Guattari (1997, p. 109-110) chamam de *personagem rítmico*. Estes não podem ser considerados apenas como um ritmo associado a uma personagem, a um sujeito ou a um impulso, mas é o *próprio ritmo que se tornara personagem*. Essa ideia é inspiradora para se pensar a temporalidade da cena não fabulada, em que um ritmo se fixa nas relações entre diversos elementos como luz, cenário, atores, texto etc.

Considerando o exemplo da música, as *personagens rítmicas* podem permanecer constantes, mas também aumentar ou diminuir sua intensidade, por acréscimo ou subtração de elementos, durações crescentes e decrescentes etc. Claro que é possível relacionar essas personagens rítmicas aos *leitmotiv* wagnerianos. O *leitmotiv* em Wagner não só faz referência a uma situação dramática, ou a impulsos secretos de uma personagem, mas tem autonomia em relação à ação dramática, aos impulsos e às situações. O *leitmotiv* aos poucos se torna independente da personagem e da paisagem, para tornar-se ele próprio uma paisagem melódica, uma personagem rítmica, na "plenitude de uma música que efetivamente tantas músicas preenchem, e da qual cada uma delas é um ser". (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.111).

⁹⁷Foi essa experiência de choque que caracterizou toda a história da *performance*, desde as apresentações inusitadas do Cabaret Voltaire, passando pelos *Happenings* e pela *Performance Art*.

Quando transposto para o teatro, pode-se pensar que, da mesma maneira com que a rítmica na música se desenvolve no jogo entre as alturas dos sons e suas durações, na cena pode ocorrer o mesmo, conjurando-se os movimentos de diversos elementos para criar uma rítmica própria.

Retomando a ideia de *ritornelo* como ordenação do mundo sensível, como relacioná-la, agora, à temporalidade da cena? Como ponto de partida, designa uma organização não medida de tempo. Deleuze e Guattari (1997, p.115) *chamam de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais. Existem ritornelos motores, gestuais, ópticos, e outros, mas o conceito não deixa de ser prioritariamente sonoro. O ritornelo fabrica uma ordenação para o tempo que não é necessariamente medida*⁹⁸.

Mas como isso se coloca com relação ao teatro? Primeiramente, pode-se partir da própria ideia de uma pequena canção que organiza o evento cênico. No espetáculo “A Classe Morta” observa-se bem como um *ritornelo* sonoro se desenvolve a partir de uma primeira canção, a canção de Salomão. Há toda uma organização rítmica nos espetáculos de Tadeus Kantor que se evidencia nas cenas de cortejo, como em “A Classe Morta” ou “Que morram os artistas”. De forma semelhante, costuma-se usar música nos processos de ensaio como uma maneira de organização dos elementos. Alguns diretores contemporâneos, como Christopher Marthaler, chegam a criar primeiro as músicas que irão compor o trabalho, para somente depois estabelecer, em volta destas, a organização dos elementos da cena. Mas o *ritornelo*, como forma de organizar o tempo de um espetáculo, não precisa nem mesmo associar-se a uma musicalidade explícita. O trabalho da Companhia Théâtre Du Radeau, por exemplo, deixa isso bem claro ao propor jogos rítmicos entre os elementos, que aos poucos vão estabelecendo a identidade e a unidade do espetáculo, apesar dos diferentes elementos com que a encenação opera.

A partir do conceito de *ritornelo*, é possível pensar o primeiro princípio

⁹⁸Para Deleuze e Guattari, “o canto de pássaros é um ritornelo sonoro, assim como os modos gregos, os ritmos (...) Um “nomo” musical é uma musiquinha, uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo da polifonia.”(102-103)

de organização temporal de um espetáculo, como o *pulsar do tempo*. Para pensar o tempo pulsado, podemos partir da ideia de *Chronos*, que diz respeito ao que usualmente chamamos de tempo cronológico, isto é, o que representa o número de movimentos e sua repetição. Os relógios sempre foram pensados para delimitar precisamente a máxima repetição de movimentos sem variações (é um princípio organizacional presente desde a ampulheta). Mas um tempo é pulsado não só quando possui uma periodicidade regular, uma vez que existem pulsações irregulares. Não é no nível da regularidade cronométrica que se pode defini-lo.

Um tempo pulsado é sempre um tempo territorializado (que se pode percorrer de muitas maneiras, não necessariamente em um ritmo regular). A cada vez que um artista agencia diferentes elementos e cria um território expressivo, ele pulsa um tempo⁹⁹. Nesse sentido, um espetáculo teatral será sempre um tempo pulsado, que faz em si a reunião de várias pulsações (fragmentos de ficções, gestualidades, luminosidades etc.). Existe uma pulsação sempre que se pode fixar um estado de desenvolvimento de uma forma. Assim, o tempo pulsado se define não só por estabelecer um território expressivo, mas por ritmar o desenvolvimento da forma. Para Deleuze (1977), forma é o domínio de *Chronos*, uma vez que o tempo pulsado é um tempo que marca a temporalidade da forma em desenvolvimento. A partir daí, podemos dizer que é o plano de organização e desenvolvimento das formas que geram um tempo pulsado, o que corresponde, também, à formação de um assunto. O tempo pulsado, portanto, estabelece um território, o desenvolvimento de uma forma e a formação de um assunto. Mas basta que exista apenas uma dessas características para que possamos encontrar o tempo pulsado.

⁹⁹A mais simples forma musical do tempo pulsado não é marcada pelo metrônomo, nem qualquer mecanismo de medição cronométrica, é o *ritornelo*. O pequeno *ritornelo* com que uma criança se acalma no escuro, a canção de ninar é uma primeira organização do tempo. O *ritornelo* é fundamentalmente o caminho pelo qual uma forma sonora ou visual marca um território.

Capítulo 5 – Desorganizar o organismo: a realidade do evento teatral

Este capítulo analisa *o plano em que a cena se consolida na realidade da apresentação* que não opera somente na organização dos elementos dispostos sobre uma estrutura temporal cronológica¹⁰⁰. O tempo experienciado no espetáculo teatral leva em consideração os afectos, acúmulos e velocidades criados por diferentes intensidades que valorizam o instante atual do desempenho. A forma estável de um tempo pulsado é percorrida por variações realizadas neste plano de intensidades que perpassa a realidade do evento. Para melhor compreensão do que significa o termo intensidade, estabeleço uma comparação entre intensidade na criação e o conceito de intensidade da termodinâmica.

Tendo em vista a percepção do tempo que leva em conta a passagem de diferentes intensidades, o quinto capítulo procura relativizar a idéia de unidade da cena que parece operar à semelhança de um organismo (com centro e funções). O teatro sem apoio da fábula procura conectar-se ao movimento do devir no jogo de intensidades de uma cena para outra. Como não trabalha estabelecendo relações de memória entre as cenas, o espetáculo deixa de operar com um centro e funções. Ao trabalhar com um plano feito de deslocamentos de intensidades o espetáculo relaciona-se com a idéia artaudiana de um *corpo sem órgãos*. A partir de Deleuze, Guattari e Derrida, considero que Artaud não parece ser contra a existência dos órgãos, e sim contra a organização orgânica, que remete cada órgão a um ser estável (o organismo) do qual o órgão é apenas uma parte. No teatro a ideia de organismo engloba toda operação que procura estabelecer uma organização que transcenda o acontecimento cênico.

¹⁰⁰Inspirado pela filosofia de Deleuze e Guattari, constato que existem dois planos na realização do evento teatral: o *plano de organização* ou *estruturação*, que propõe diretrizes para a realização do espetáculo, por meio de um texto, uma estrutura coreográfica ou outra diretriz de organização que dê forma ao espetáculo; e o *plano de consistência* ou *de intensidades*, que se verifica na própria realização do evento, pelos fluxos diferenciados de energia que perpassam as ações e cenas. No *plano de organização* encontra-se a ideia de Ser estável que organiza as formas, enquanto o *plano de consistência* manifesta-se o Devir em contínua variação. O primeiro corresponde a idéia e consiste num plano que transcende a cena; o segundo corresponde a realidade e consiste na imanência da cena.

Contra-pondo-se a ela, proponho pensar a temporalidade da cena levando em conta o plano de intensidades, e, neste caso, os elementos precisam ser analisados no devir de sua existência. Neste sentido, trabalho com a idéia estóica contida no conceito de *Aion*, esta segunda face da temporalidade que pode ser entendida como um tempo *não pulsado*. Ou seja, é a experiência temporal que se obtém diretamente do momento de realização da cena. É esta experiência que conduz o espectador para a possibilidade de outra sensação do tempo, que não precisa mais ser medido cronologicamente e pode, no limite, se afirmar como um presente único. E esta é a idéia que o sexto e último capítulo da tese aprofundará.

5.1 A ordenação da cena por propriedades intensivas

a. O problema

Existe uma intensidade nas relações entre as matérias cênicas que novamente conduz a análise para o cerne da *problemática relação entre forma e força*. Como tratar esse binômio? Haveria o risco de, ao se procurar escapar de um dualismo semiótico (significante-significado), substituí-lo por um novo dualismo entre forma e força. Pode-se falar da força na matéria, da mesma maneira que se aborda um conteúdo configurado como uma vontade primeira à qual será dada forma. Mas, como já foi dito com relação ao fenômeno teatral, o sentido não é anterior ao ato de criação e a noção de uma ideia ou desenho interior como algo que precede o trabalho – que poderia ser somente a expressão desse desenho – é um preconceito da crítica tradicional que pode ser entendida como idealista. No caso do teatro, a ideia de força é cada vez mais colada a uma estética fisiológica nascente em Nietzsche e que valoriza a força do corpo no momento do desempenho. Procedimentos de improvisação para a criação, laboratórios, *workshops*, elementos retirados da dança e técnicas como o *View Points*, *RSVP* etc., tentam levar adiante a ideia de que criação teatral é sempre um ato inaugural e não somente uma determinação posterior de um desejo primeiro. O teatro pode ser construído a partir da sua própria matéria, em experimentação que valoriza o que acontece no desempenho.

Uma análise estrutural é sempre um conjunto de relações para juntar significações, reconhecer temas, ordenar constantes e correspondências. Ao analisar um modelo não representativo no teatro, a noção de estrutura parece referir-se prioritariamente ao espaço, à ordenação de formas e lugares, e também, mas não prioritariamente, à ordenação semiótica. Para Derrida (2009, p. 18), o risco dessa análise é confundir o sentido da obra com a sua geometricidade morfológica ou, no melhor dos casos, incorrer em um modelo cinemático, em que a análise estrutural pode até pensar a estrutura em movimento, mas não assume o movimento que coloca em questão a própria estrutura. Entender estrutura como a união entre forma e intenção acaba por privilegiar modelos espaciais, funções matemáticas, linhas e formas, o que é insuficiente para a análise de intensidades que se quer compreender aqui.

O desafio deste capítulo é abordar o desenvolvimento da matéria teatral no tempo, de uma maneira que não seja estática, mas capaz de explicar a contínua variação do fenômeno e seu desenvolvimento como evento atual. Se existe uma geometria da organização, essa terá de levar em conta as intensidades geradas na apresentação teatral, que só pode ser analisada em movimento, uma vez que a cena está sempre em devir.

Hoje em dia temos tido cada vez mais acesso a espetáculos que gostaríamos de ter assistido. A internet disponibiliza uma grande quantidade de material que permite ao analista parar, voltar e analisar os elementos ali dispostos. É claro que se analiso um filme que é o registro de um espetáculo, ao parar o movimento contínuo de enunciação em uma gravação, minha análise acaba por ser mais apurada nas medições. Mas não devo me enganar: já não estou mais analisando o teatro. Estou vendo um filme, uma obra que remete a outra obra. É sabido que ao transcodificar sem criação poética uma arte, de sua mídia própria para outra mídia, esvazia-se o objeto. Em um registro, os signos ainda estão lá, é possível assistir à organização da peça e vislumbrar os sujeitos atuantes, mas muito da força presencial que sustinha a obra desapareceu.

É um problema simples, mas é um problema que nos interessa por dois motivos. Primeiro porque não se pode fazer a análise da escrita cênica de um

espetáculo unicamente a partir do vídeo (parando a cada momento que julgo interessante, para dizer, por exemplo, que em 3'22" ela empurra a cadeira, e em 6'44" a cadeira reaparece) pois, como vimos, o espetáculo não faz uma organização cronológica do tempo a partir de uma medição exata. Esse seria um valor ideal fixado pela máquina reprodutora, mas que não condiz com a apresentação do evento teatral. O que se entende por teatro dependerá da maneira que o fruidor, sendo afetado pela matéria cênica, apreende e registra o evento na sua memória em uma visão muito mais qualitativa do desenvolvimento temporal do que quantitativa¹⁰¹.

Se eu me proponho a pensar o teatro, é porque possuo na memória um evento passado. Mas, nessa memória, os elementos não estão necessariamente colocados em uma disposição cronológica do tempo. Posso lembrar-me de uma cena particularmente intensa na minha recepção e só depois, a partir de relações entre causa e consequência, delimitar o que veio antes ou depois. Enquanto memória, o evento teatral é na verdade um amontoado de percepções que eu tento organizar.

Além disso, não é só a recepção que varia, pois há também uma força intrínseca ao acontecimento teatral, a força de um momento que não pode ser repetido sem variação. Como já foi visto, o teatro é um evento vivo que na repetição também carrega alguma variação. Portanto, é importante pensar sobre como se pode fazer uma análise do teatro de forma estática, observando quadros e remetendo a estruturas, se o fenômeno teatral nos apresenta os seguintes problemas: enquanto matéria para análise é uma força que não pode ser analisada por signos somente; é um presente que é puro devir; e, por fim, depende de uma análise que tem de contar com a duração (memória) como método. É necessário encontrar uma estratégia de análise que possibilite abranger todos esses aspectos.

b. Mudança na relação espaço-tempo

¹⁰¹ A quantidade de tempo só será mensurada se ela for condicionada à qualidade de movimento: se, por exemplo, o ator levar muito tempo empurrando uma cadeira, a sensação desse tempo depende da qualidade da matéria em desenvolvimento. Mas a determinação dessa qualidade carrega a experiência pessoal de contração da matéria na duração.

Há um problema em pensar o movimento da matéria teatral no tempo como formas geométricas, arranjando o que vem antes, depois ou simultaneamente em uma multiplicidade numérica e quantitativa, pois a composição da matéria cênica no decurso temporal de um espetáculo não segue apenas propriedades extensivas como volume, espaço etc. (ou seja, quantidades de tempo cronológico preenchido segundo medidas que só dizem respeito ao espaço). A matéria teatral também se firma por condensações que são próprias das suas relações intensivas.

Então, quando assistimos a um espetáculo, não nos interessa somente a maneira como ele estrutura o tempo no sentido cronológico, mas de que maneira essas intensidades formam zonas de passagem para a criação de *affectos*, que também desencadeiam nossa sensação subjetiva de tempo, problematizando imagens, ideias e memórias pessoais¹⁰². Se gráficos, círculos, pontos de tensão, de relaxamento etc. podem ser ordenados, também é verdade que eles são plataformas para as variações próprias da vida que a obra teatral inclui na criação. Entretanto, encontramos análises que supervalorizam as qualidades extensivas e deixam de lado as qualidades intensivas, por remeterem a uma dificuldade de conceituação.

Costumeiramente pensa-se o tempo como uma linha, fazendo uma representação espacial do mesmo. O tempo é visto pela perspectiva do espaço. No teatro, essa representação espacial delimita inclusive um momento de tensão e relaxamento dessa linha quando, no teatro ficcional, acontece o momento da curva dramática¹⁰³. Mas essa espacialização do tempo apresenta o problema de forjar uma imagem espacial de progressão para aquilo que na memória é simultâneo. Isso fica claro em um espetáculo que não trabalha com informações que devem retidas, em que não é necessário lembrar da ação passada para compreender a ação presente. Em um espetáculo que se preocupa mais com o movimento de devir da cena do que com a informação necessária para organizar a memória – esta não observará o evento tendo em vista uma ordenação cronológica do tempo. Tudo permanece misturado no

¹⁰² Conforme a ideia de “*ritornelos* problematizantes”, abordada no capítulo 3.

¹⁰³ Dentro de uma perspectiva clássica, ordenativa, alcançou o apogeu na peça benfeita, como uma tensão ficcional que pode sustentar a forma dramática mesmo quando existe uma falha no drama puro.

cone de memória (a famosa imagem de Bergson).

Derrida afirma que “a dificuldade de toda a análise estrutural reside no fato de que ela precisa descrever sequencialmente e sucessivamente aquilo que de fato existe ao mesmo tempo, simultaneamente”. O autor ainda chama a atenção para o “tempo eterno”, de Proust, e afirma que a verdade do tempo não é temporal no sentido cronológico, pois o tempo como sucessão irreversível é somente o fenômeno, a epiderme, a imagem superficial da verdade essencial do universo: a absoluta simultaneidade.

A nossa percepção moderna da duração trabalha constantemente com a ideia de simultaneidade. No livro “A identidade cultural na pós-modernidade” (2000), Stuart Hall (2006) define o surgimento de novas combinações de espaço-tempo como uma das principais características da globalização. Segundo ele, diferentes épocas culturais apresentam diferentes formas de combinar tempo e espaço. E a compressão das distâncias e o achatamento das escalas temporais estão entre os principais aspectos do mundo contemporâneo globalizado. O próprio questionamento sobre o tempo no século XX (principalmente com Einstein e Bergson) ocorre quando a malha ferroviária europeia se estende criando problemas temporais básicos como, por exemplo, lidar com os diversos fusos horários.

Entre meados do século XIX e a maior parte do século XX, as relações de simetria e ordenamento racional entre tempo e espaço, propostas no Iluminismo, foram gradualmente colocadas em xeque. Na pintura de cubistas como Pablo Picasso e Georges Braque, por exemplo, é possível ver um condensamento do tempo: há simultaneidade da imagem em várias posições, ocupando a mesma superfície do quadro. Na experiência contemporânea dos deslocamentos e das tecnologias de massa, esse desregramento da ordenação temporal com relação ao espaço ganha em intensidade. Stuart Hall chama atenção para o que David Harvey (1994), identifica como uma destruição do espaço por meio do tempo:

“À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia global de telecomunicações e uma ‘espaço-nave planetária’, à medida que os horizontes

temporais se encurtam *até o ponto em que o presente é tudo o que existe*, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais. (HARVEY apud HALL, 2000, p.70)

Harvey explica detalhadamente como a tecnologia crescente tem gerado mudanças nas relações temporais e produzido um desequilíbrio cada vez maior no binômio tempo e espaço¹⁰⁴. O reflexo dessa relação na arte teatral é notório. Da mesma maneira que se pode ver na pintura cubista um achatamento do tempo, colocando simultaneamente o que aconteceria em sucessão, no teatro essa ideia também começou a se desenvolver principalmente a partir das práticas futuristas. A simultaneidade deixa de ser pensada somente na utilização do espaço (como propunham as mudanças de perspectiva em Saxe Meininger), com ações ocorrendo em diferentes espaços no palco simultaneamente. Desde o início do século XX, os futuristas trabalharam com a ideia de um teatro simultâneo, em que diferentes tempos pudessem ser colocados lado a lado. Para dar maior intensidade para o fenômeno cênico, diversos outros artistas trilham o mesmo caminho.

O rompimento com uma referência única de tempo (a sucessão passado-presente-futuro) abre a possibilidade de pensar o tempo de maneiras diferentes, segundo outras referências. Por exemplo, Koltés trabalha com a ideia de um presente único, como em “A noite um pouco antes da floresta”¹⁰⁵.

Instalar a cena no puro presente poderia ser visto como uma dramaturgia que estaciona o devir, por valorizar o presente e não sua relação com o passado e o futuro. Mas, é a representação fabular que, ao oferecer

¹⁰⁴ Por exemplo, os sistemas de comunicação por satélite, implantados a partir do início da década de 1970, tornaram invariantes o custo unitário e o tempo da comunicação no que diz respeito à distância. Isso significa que o custo da comunicação via satélite independe da distância. A comunicação por satélite possibilita a experiência de uma gama de imagens vindas de espaços distintos quase simultaneamente, encolhendo os espaços do mundo em uma série de imagens em uma tela. Processos cada vez mais sofisticados de comunicação virtual em tempo real – Skype, Twitter, MSN etc. – atestam o processo de aniquilação do espaço por meio do tempo.

¹⁰⁵ Outros autores têm trabalhado com maneiras diferentes de relacionar o tempo e o espaço, como Vinaver, Novarina, etc. Em solo brasileiro, o dramaturgo Leonardo Moreia, no espetáculo “Escuro”, faz uma representação do tempo simultâneo a partir de cortes retirados da linguagem cinematográfica. Em um teatro que se predispõe a investigar a fabulação, o dramaturgo também tem a necessidade de reprocessar o jogo com a memória linear.

uma visão linear do tempo, de fato paralisa o movimento contínuo do devir, pois tira a força do devir para colocá-la em um ser estático – a fábula – ao qual a cena remete.

O fato é que ao abandonar um modelo de cena em que as ações se seguem por causalidade, é possível deixar de pensar as cenas como pontos localizáveis cronologicamente na memória, para pensar que todo o espetáculo é no fim um único corpo de passagem de forças. Mesmo ao se pensar o teatro como uma cena após a outra, do ponto de vista da memória e da apreensão do objeto pode-se dizer que é sempre uma cena *com* a outra¹⁰⁶. Ao fruir um espetáculo, o espectador não vê somente a segunda cena depois da primeira, e sim a segunda com a primeira, a terceira com a primeira e com a segunda e assim por diante.

A cena que já ocorreu, presente agora na memória do espectador, tem o mesmo valor que a cena que está acontecendo no momento presente. De modo que vemos sempre o mesmo presente, que não necessariamente cresce em um direcionamento horizontal; desse modo, a linha temporal a que nos habituamos, que procura ordenar o passado, o presente e o futuro, não pode dar conta dessa simultaneidade. O teatro com práticas polifônicas e independência dos meios não precisa utilizar uma ordenação significativa de começo, meio e fim: usa diferenças de intensidades para fazer o público ser capturado pelo devir da cena.

c. Não mais organismo, mas jogo de intensidades

O organismo é uma metáfora utilizada na arte para designar a constituição de um todo único dividido em partes, que se subordinam a um centro. Aristóteles é o primeiro a pensar a organização poética como a constituição de um organismo. Em “A Poética”, o filósofo afirma:

Ademais, o belo, seja num ser vivente, seja em qualquer coisa composta de partes, precisa ter ordenadas estas partes, as quais igualmente devem ter certa magnitude, não qualquer. A beleza reside na magnitude e na ordem, e por

¹⁰⁶ Stephan de Benetto, (2010) em seu estudo neurológico da recepção, afirma que a memória ativa no cérebro o mesmo lugar de percepção da imagem real, o que garante igual qualidade afetiva para ambos.

esse motivo um organismo exageradamente pequeno jamais poderia ser chamado de belo (...). Pela mesma razão tão pouca o exageradamente grande pode ser considerado belo. (ARISTÓTELES, 1996, p. 46)

Quando se privilegia a memória na composição da cena se estabelece um modelo de organização que vai além do que ocorre no palco, e que se coordena em função de um centro (uma ideia de mundo a ser compartilhada). É assim que o projeto realista procura uma *grande unidade orgânica*, oferecendo unidade para a diversidade de partes que entram em relação agindo e reagindo umas sobre as outras. As partes entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, mas só para mostrar a força do organismo, pois superam o conflito e restauram a unidade (DELUZE, 1985, p.40). Este teatro tem por base uma estrutura representativa, que arranja os diversos órgãos da encenação para se traduzirem um no outro: a encenação traduz o texto, luz e som traduzem a atmosfera, o ator traduz as intenções etc. Tudo tendo o texto dramaturgico como centro.

A despeito de a curva dramática ser construída como ficção, ela não deixa de apresentar também uma proposta de alteração na matéria cênica e na velocidade dos movimentos que se sobrepõem para alcançar certa intensidade. A curva dramática depende também do movimento material para conquistar seu movimento ficcional. Esse movimento pode ser introjetado muito mais pela apresentação de ideias e memórias, que remetem a afectos, do que pela apresentação de objetos e corpos entrando em relações de *afecção* diante do espectador. Mas, partindo da observação simples de que a peça benfeita (ápice do plano de organização do teatro dramático) teve início como uma ordenação das linhas de encontros e desencontros do roteiro da *commedia dell'arte*, percebe-se que esse modelo de composição também privilegia uma movimentação crescente sobre o palco e, nesse acúmulo, um aumento de intensidade da cena.

A partir daí, a conclusão poderia ser a de que um arranjo da matéria cênica na duração do espetáculo se daria a partir da quantidade de movimento, ou seja, que à parte o campo ficcional, poder-se-ia arranjar estruturalmente o

movimento sobre a cena a partir de uma ordenação quantitativa: menos ou mais movimento. Mas não é bem isso que se observa na análise dos espetáculos, pois como tem sido afirmado aqui, não interessa uma diferença quantitativa do movimento sem que haja relação com a variação de intensidades. A questão é saber de que maneira as sequências de cenas podem valorizar o movimento intensivo.

Então, pode-se pensar a imanência do evento teatral, opondo-se à organização uma desarticulação ou variadas articulações. Algumas formas do teatro contemporâneo, ao se libertarem do texto e do Deus-Autor, libertam-se também da centralidade dada por um tema. Para Derrida (2009, p. 157), é o caso de um teatro em que os participantes deixam de ser instrumentos e os órgãos da representação deixam de ser pensados como órgãos de um organismo. Essas desarticulações, ao romperem com a organização, possibilitam a visão de outro plano, *de consistência*, em que se estabelecem as intensidades que vão gerar a forma.

d. As intensidades na produção da forma

Falar em intensidades é falar sobre tudo aquilo que compõe o que acontece em cena, mas que, por ser imperceptível como forma, terá dificuldade para ser conceituado. A ideia de um pensamento intensivo¹⁰⁷ é muito importante para a filosofia deleuziana e parece tomar como base a termodinâmica, a ciência de circulação de energia. Nela, encontram-se dois tipos de propriedades: as propriedades extensivas e as propriedades intensivas.

Por incluírem comprimento, área, volume, número de componentes etc.,

¹⁰⁷ Uma das grandes importâncias de Deleuze para o pensamento moderno foi transpor as propriedades intensivas para diversos campos. Podemos dizer do próprio pensamento deleuziano como sendo intensivo, ao oferecer a cada parágrafo uma multiplicidade conceitual que atua como conjunto intensivo a sugerir seu desdobramento por parte do leitor. Essa é uma das grandes dificuldades que o leitor encontra em alguns de seus livros. Deleuze é conhecido como o filósofo das diferenças e não se trata de diferenças extensivas, mas do papel que as diferenças intensivas desenvolvem na morfogênese, na criação. Para entender a filosofia de Deleuze, é necessário entender que ele também escreve por intensidades. Cada parágrafo, como uma compilação de ideias, às vezes indiferenciadas, pode ser comparado a ovos que o autor espera que desdobrems “em répteis ou em pássaros” de acordo com a intensidade ativa do leitor.

as propriedades extensivas são fáceis de dividir espacialmente e, portanto, de preencherem estruturas. Isso já foi abordado quando mais acima foi referida a representação espacial do tempo. Posso falar como o movimento de uma cena é dividido no espaço, no tempo cronológico, posso falar de acúmulo de elementos etc., mas, inversamente, as propriedades intensivas não podem ser tão facilmente divididas (dividir um galão de água com 90 graus em dois contêineres não fará a temperatura de cada parte cair para 45 graus). As propriedades intensivas são as que movimentam as formas e incluem velocidade, temperatura, pressão, densidade, concentração (quão salgada é a água, por exemplo) etc. Ora, não é raro que, ao pensar o teatro, o espectador utilize conceitos que dizem respeito a propriedades intensivas, como quando, por exemplo, citamos a densidade de um momento, a temperatura da cena (“achei o trabalho frio”) etc.

As divisões extensivas mais visíveis dependem de movimentos intensivos muitas vezes imperceptíveis. Não existiriam os continentes, por exemplo, se não houvesse forças magnéticas atuando nas placas tectônicas. Esse movimento imperceptível de intensidades é que faz o perceptível emergir. Um mapa extensivo é divisível em fronteiras, mas um mapa de propriedades intensivas, em que fluxos, gradientes e limiares passam por sobre o mapa extensivo que reconhecemos, não pode ser dividido em fronteiras fixas. No entanto, o que possibilita dizer se choverá em determinada região, se a forma da chuva poderá surgir, é o fato de ali haver um encontro de diferentes pressões atmosféricas. Um mapa intensivo ao traçar as zonas de altas e baixas temperaturas, ou alta e baixa pressão, por exemplo, precisa ser animado, por que trata do movimento. O plano de imanência, diferentemente do plano de organização, nunca é estático e apresenta direções variadas.

Esse entendimento, quando transposto para o teatro, permite pensar que, no rompimento com uma visão estrutural da cena, as desarticulações do organismo são afirmações do movimento intensivo. Ao trabalhar a memória como simultaneidade e não cronologia, o tempo de um espetáculo deixa de ser visto como uma linha espacializada e passa a ser concebido como uma massa de intensidades. Do ponto de vista da memória, pouco importará qual cena veio

antes da outra, mas sim as intensidades produzidas e os afectos provocados.

Para pensar o espetáculo como uma massa de intensidades é interessante emprestar a ideia de um ovo em estado de potência que Deleuze (1996) sugere. A imagem do ovo intensivo, com tantas possibilidades de formas, auxilia o entendimento de que o momento em que a forma do espetáculo surge depende da experimentação que os artistas envolvidos empreendem no ato da apresentação. A forma deixa de ser previamente pensada, estática e passa a ser condicionada a seu momento de realização. A experimentação que acontece no momento do desempenho é um jogo que o artista estabelece com diferenças intensivas. Um espetáculo não terá sempre a mesma consistência, porque a energia dos envolvidos se concentra em pontos diferentes a cada espetáculo, alterando, mesmo que sutilmente, a forma viva. Há uma variação de intensidade enquanto obra criada por seres humanos.

Novamente, a termodinâmica, ciência que estuda a transformação de energias, pode ajudar a pensar os processos de variação de energia que fazem surgir a forma no teatro – afinal, ela nos permite pensar nas diferenças intensivas e fluxos de movimentos que, em um espetáculo teatral, fazem surgir a forma. As diferenças intensivas não são uma abstração e estão em todos os processos morfogênicos, movimentando fluxos, criando formas, apresentando inerentes à criação. Sendo o teatro uma arte do tempo, ele envolve a passagem de fluxos contínuos.

Para a termodinâmica, esses fluxos se alteram devido a certos limiares críticos de mudança. Trata-se de pontos críticos de intensidade em que uma mudança morfogênica acontece na natureza. Imaginemos uma linha de temperaturas ascendentes. Com cada matéria, em alguns pontos singulares, alguma coisa extraordinária acontece: como o vapor que se transforma em água e a água que se transforma em gelo. As propriedades extensivas da matéria possuem um ponto crítico de mudança quando associadas a propriedades intensivas. As propriedades intensivas geram uma mudança qualitativa e não só quantitativa.

O teatro também produz mudanças de qualidades nas formas a partir de

variações intensivas. Trata-se de um princípio da composição. A cena teatral usualmente não obedece a padrões de espaço (as marcas) no tempo sem que se estabeleçam jogos intensivos. Quero dizer que é notório no teatro o fato de que só quando determinado elemento atingir determinada densidade, temperatura ou velocidade etc., o ator modulará sua marca. A organização cênica não pode ignorar o processo intensivo. Pode-se também pensar que a cena apresenta uma mudança morfogênica porque ela trabalha com regimes de fluxos. A termodinâmica estuda como os elementos passam por diversos fluxos: partindo de um fluxo uniforme, anterior a certo ponto crítico, passando a um fluxo periódico e, depois de certo ponto crítico, a um fluxo turbulento. A maneira pela qual qualquer líquido escoar depende da velocidade, e esta é uma propriedade intensiva. Com pouca velocidade, um líquido escorre gradualmente, uniformemente, mas a certo ponto crítico de velocidade, e, dependendo da viscosidade do líquido, ele começa a fluir em uma maneira de onda, e em outro ponto crítico começa a se tornar turbulento.

Em campo teatral, essa ideia relaciona-se ao princípio do *jo-ha-kyo* da arte oriental, em que a mudança morfogênica acontece a partir da aceleração e da desaceleração do movimento. Muitos encenadores trabalham, mesmo que intuitivamente, com essas proposições. Muitas vezes elas acontecem nas encenações na forma de jogos propostos aos operadores da cena. Podemos citar como exemplo o espetáculo “Yes, we can’t”¹⁰⁸, da The Forsythe Company. Em vários momentos, o jogo da cena parece conter essa aceleração ou desaceleração dos componentes do movimento, a sobreposição de elementos, para que, em determinado ponto crítico, uma mudança morfogênica aconteça, isto é, a cena se encaminhe para a forma seguinte. O coreógrafo William Forsythe parece compor a matéria cênica a partir de um regramento de que, em um determinado momento crítico intensivo, como o movimento das pessoas a partir de certa velocidade, por exemplo, poderemos ver mudar a qualidade morfogênica da cena. É uma experiência coreográfica temporal diferente da tradicional transposição de durações fixas para os movimentos. É uma experiência que não ignora a própria experiência.

¹⁰⁸ O espetáculo “Yes, we can’t” estreou em março de 2008, em Dresden, na Alemanha.

Esse plano imanente, que trabalha com a intensidade para determinar a forma, é algo natural da estética fisiológica referida. Já vimos que a força presente no ato de consolidação de uma obra artística não é um momento anterior para o qual será dada a forma. Ao se pensar que as diferenças intensivas podem gerar a forma, esta última deixa de ser estaticamente pensada e passa a ser considerada passagem de fluxos de intensidades e de forças capazes de modificá-la. Isso nada tem a ver com grandes improvisos, mas com o fato de que a cada dia o espetáculo se abre para o devir e, a partir daí, condensações em alguns pontos do trabalho não obedecem necessariamente à estrutura formal previamente arranjada. É algo que sempre acontece, independentemente do grau de interatividade, pela maneira com que o trabalho necessariamente tem de se abrir para a força dos participantes. A repetição de uma estrutura não pode subsumir as diferenças e variações que afirmam sua atualização. A arte teatral parte de um campo determinável para fazer surgir o movimento indeterminável¹⁰⁹.

5.2 Romper estruturas fixas: o plano de composição e o movimento imperceptível

a. Corpo sem órgãos em lugar de organismo

A questão que abre esta segunda parte do capítulo é como manter o jogo de intensidade entre os elementos sem que esses sejam esvaziados em uma estruturação melancólica. As propriedades intensivas podem ser relacionadas ao conceito de *corpo sem órgãos*, que Deleuze e Guattari (1996) trabalham a partir dos escritos de Artaud, que se refere a um corpo composto por intensidades móveis e não por divisão em partes. A imagem artaudiana de um *corpo sem órgãos* parece ter sido importante não só para Deleuze, mas para todo pensamento pós-estruturalista, por supor o movimento intensivo entre as partes de uma estrutura, que deixaria de ser considerada como organismo bem organizado.

¹⁰⁹ Mesmo em uma construção rígida como a de Robert Wilson, em “A Dama do Mar”, por exemplo, podem surgir variações de pequenos acúmulos, fazendo com que o espetáculo ganhe ou perca no todo cerca de 20 minutos, dependendo do elenco envolvido.

Ao contrapor-se ao organismo, o conceito de *corpo sem órgãos* parece apontar para uma energia que se apresenta em um lugar que transcende o corpo. Pensar o *corpo sem órgãos* parece lidar com a extinção desse corpo vivente. Mas não se trata da eliminação do corpo, ao contrário, é a afirmação de um corpo que não se divide em órgãos. Para isso, é preciso romper com qualquer outra ideia de *ser* que organize um corpo sem órgãos¹¹⁰.

Vimos no capítulo anterior a relação de um espetáculo com a constituição de um organismo. A ideia de um *corpo sem órgãos* sugere que o problema do modelo orgânico é a necessidade da cena se estabelecer na forma de um organismo com um centro e relações periféricas bem delimitadas. Quando se relativiza a divisão em partes, o teatro tem de levar em conta os movimentos intensivos entre as partes. Artaud escreve muitas vezes sobre uma força do desejo que está submersa nas formas e que o teatro deveria alcançar. Não se trata do desejo cujo objetivo seria o prazer, mas o desejo associado à “vontade de potência” de Nietzsche, que não diz respeito ao querer do indivíduo, mas à força subjacente à própria vida, que destrói para criar. Artaud mostra essa força em imagens de formas em destruição, como a peste, os supliciados em chamas, um *corpo sem órgãos*. Nesse sentido, o desejo pode ser considerado como a força intensiva que perpassa as matérias. Pensar em um corpo sem órgãos no teatro é pensar em um campo de atuação do desejo, da força e de intensidades.

Um espetáculo teatral que almeja ser movido por intensidades precisa abrir um campo do desejo, a que já me referi como *plano de consistência*. Esse plano, próprio do desejo, constitui-se na prática, a partir da experimentação contínua sobre o plano de organização traçado¹¹¹. A prática, necessária para

¹¹⁰ Valorizar a matéria real da vida e o devir se aproxima do que Rosa Dias (2011) aponta em Nietzsche como louvor à transitoriedade da vida, que se opõe ao pensamento metafísico. A metafísica nega o devir, a temporalidade, o fluxo do tempo e, conseqüentemente, retém o fluxo da vida. Rosa Dias aponta como Nietzsche deixa claro esse pensamento quando escreve na primeira dissertação da “Genealogia da Moral” que “não há um ser por traz do fazer, do atuar” (*apud* DIAS, 2011, p. 82).

¹¹¹ Rosa dias ainda aponta, a partir de Jorge Larrosa, como, na ideia de experimentação, está o “e” do exterior, do exílio, do êxtase, está também o “per” de percurso, do passar, da viagem, de uma viagem em que o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo. (Rosa Dias 130) (Jorge Larrosa Nietzsche e a educação, p. 67).

emergirem as intensidades que compõem o plano de consistência, trabalha a energia própria da vida, que não depende do conjunto de significações, subjetivações e organizações a que todos nós estamos ligados.

O corpo sem órgãos é, no limite, inalcançável, pois não há atividade viva que prescindia de um mínimo de organização. Buscar no espetáculo um *corpo sem órgãos* é aplicar ao *organismo* a ideia de *planos de consistência*. O organismo instaura formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas. Para alcançar um corpo sem órgãos na cena, isto é, a intensidade plena do fenômeno teatral, é necessário a cada dia de apresentação e a cada procedimento em ensaio propor uma experimentação que se realize sobre o organismo, a fim de intensificar as forças que fazem variar as partes a partir de pequenos acúmulos, sedimentações, variações de velocidade e diversos outros micromovimentos.

b. Limites entre arte e vida

Um teatro que se abre para as intensidades necessita da experimentação presente em todo momento de atualização de um espetáculo, e em todos os momentos do processo¹¹². Obviamente, sempre haverá uma organização ainda traçada, mesmo que seja na simples instrução “Deixe a festa começar”. Desfazer o organismo não pode ser confundido com o total rompimento com estruturas. No teatro, desfazer o organismo é abrir a cena para conexões e distribuições de intensidades, que geram a forma, e não apenas para a aplicação de um plano de organização previamente estabelecido.

É possível ressaltar um plano de intensidades mesmo quando as partes do espetáculo estão dispostas em ordem precisa. Nessa perspectiva, o encenador não somente coloca em cena um texto, uma ideia, como também

¹¹² Para Derrida (2009, p. 170 e 171), a ideia de Ser é a palavra principal da repetição eterna, a vitória de Deus e da Morte sobre o viver, que é pura variação. A ideia de um ser estável é contra a experiência da variação presente na experimentação. A ideia metafísica é que o verdadeiro é sempre o que se deixa repetir, já a pura experimentação é a não repetição, o gasto decidido que consome o presente e que nega a discursividade amedrontada pela transitoriedade.

coloca em jogo os elementos da cena.

Colocar em jogo não é variar a composição a cada dia, mas desenvolver um plano de organização que coloca os materiais da cena em confronto para estabelecer relações de *afecção* recíprocas.

Valorizar a experiência intensiva do espetáculo parece minorar a necessidade de que o palco atribua significado para as intensidades que passeiam entre palco e plateia. Quando emissores e receptores especializados procuram um conteúdo que ultrapasse a cena, impedem que circulem as intensidades não significadas pelo espaço teatral. O “teatro da crueldade”, de Artaud, propõe que o espectador fique no centro, rodeado pelo espetáculo; a distância do olhar que caracteriza o teatro deixa de existir, não podendo, qualquer espectador presente no evento, abstrair-se da totalidade do meio sensível. No projeto artaudiano, o espectador, englobado pelo espetáculo, perde a distância que lhe permitiria constituir a cena como objeto para ser analisado. Artaud quer aproximar o teatro da vida. No entanto, ao abrir-se o espaço da cena para o público, o teatro adquire traços de festa. Não havendo representação, a intensidade se manifesta de um modo único em um espetáculo-festa que não se repete¹¹³.

Pode-se dizer que essas ideias reverberam em algumas experiências do teatro contemporâneo. No espetáculo “Remote São Paulo”¹¹⁴, da companhia alemã “Rimini Protokoll”, o espectador é convidado a oferecer um olhar teatral para a cidade a partir do uso de fones de ouvido e uma gravação que atribui significados ao espaço de acordo com uma voz¹¹⁵. No espetáculo, o áudio agencia os elementos da realidade para construir um território expressivo a partir do percurso real dos participantes por São Paulo. Esta espetacularidade ainda oferece representação à cidade a partir do áudio, mas, ao mesmo tempo,

¹¹³ Derrida aponta como Rousseau desconfia, na “Carta a d’Alembert”, do representante em geral – e seja o que for que represente – por isso, propõe substituir as representações teatrais por festas públicas sem exposição nem espetáculos, e nas quais os espectadores se tornariam atores: “Mas quais serão finalmente os objetos destes espetáculos? Nada se quisermos... Colocai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni aí o povo e tereis uma festa. Fazei melhor ainda, dai em espetáculo os espectadores; tornai-os atores” (*apud* Derrida 169).

¹¹⁴ A peça “Remote São Paulo” estreou em novembro de 2013, em São Paulo.

¹¹⁵ Aproximando das experiências anteriores de Janet Cardiff e George Bures Miller.

libera o espectador para a própria construção. Essa perspectiva encontra-se em diversos fenômenos culturais contemporâneos, com maior ou menor criatividade artística, como no caso dos *Flash Mobs*.

Esses movimentos da cultura atual, que interferem na realidade e não fazem somente uma representação, podem ser relacionados à ideia de uma arte que se mistura à própria vida. Não havendo um emissor especializado, não há também um conhecimento a ser adquirido. A palavra arte deixa de designar um campo específico do saber e ganha para Nietzsche um sentido abrangente, pois vale como nome para toda forma de potência criadora.

Quando a arte abarca a vida, e com isso as intensidades que mudam as formas, o plano de consistência, no limite, pode destruir a separação entre o espetáculo e o real. Pois, se em uma primeira instância, a arte constrói um território expressivo (mantendo a heterogeneidade dos elementos em uma totalidade), ao abrir as fronteiras que definiam seu território, pode abri-las para agenciamentos disparatados demais que podem, inclusive, romper os seus limites. Trazer cada vez mais a vida para a obra de arte é o risco que se põe à criação contemporânea: o risco de não conseguir delimitar o próprio campo criado. Pode-se opor a distância da arte no modelo de Platão (imitação em segunda instância das formas puras a partir da imitação das *coisas* presentes no mundo) a um modelo de arte do século XX, que tem apagado essa diferenciação entre arte e vida, para tornar-se produção a partir das *coisas*, como na ideia de um *ready-made*.

Existem várias pesquisas artísticas contemporâneas que projetam as obras de arte em função das relações inter-humanas que produzem. Ao abarcar o devir e as intensidades móveis, esses novos movimentos estéticos parecem também ultrapassar o quadro que limita sua diferença com relação à vida. Para constituir esse movimento e os fluxos de intensidades no teatro é necessária uma experimentação muito delicada. Pois o perigo está em abrir-se para as conexões mais variadas e acabar por perder qualquer referência a uma obra artística da qual se diga “é isso que eu vejo como diferença criada sobre o real”. É um jogo delicado em que se estabelece um coeficiente de territorialização em uma estrutura, organização etc., e um coeficiente de

desterritorialização que relativiza e desestabiliza o território firmado.

c. Estruturas de intensidades

Acrescento aqui outras referências com vistas a ampliar o campo de discussão da ideia de estrutura formada por intensidades. A estrutura da cena, questionada no capítulo anterior, pode ser repensada a partir do que Deleuze e Guattari denominam *platôs*. Esses platôs são regiões de intensidade contínua e não apresentam apenas formas delimitadas. Em um espetáculo, cada cena que acontece seria um platô, e, as cenas, pensadas como pedaços de intensidades; os platôs se comunicam com outros platôs sobre o plano de consistência em intensidades variadas. Isso acontece em diversos modos de trabalho contemporâneos. Há procedimentos teatrais que mantêm os espetáculos em desenvolvimento e em estado de criação mesmo após a estreia, como o *RSVP* ou o *Ciclo Repère*, utilizados por Robert Lepage para uma encenação que se modifica constantemente. É uma linha de trabalho que pretende cada vez mais abrir a cena para a variação de intensidades presente na vida.

Apesar de a cena traçar um recorte da vida, não se pode dizer que se trata de um espaço outro. Deleuze e Guattari (1996) sugerem que a vida corresponde a um grande espaço intensivo, mas, como falar de espaço intensivo parece paradoxal, preferem falar de um *spatium*, pois o plano de intensidades é a potência da matéria que ocupará o espaço. Nesse sentido, um corpo sem órgãos é pensado como uma matéria intensa e não formada.

Esse pensamento não parecerá tão distante se seguirmos a trilha da ciência contemporânea, que nos ensina que qualquer matéria é, no fundo, uma forma particular muito condensada de energia. A percepção dessa forma de energia, e, portanto, de matéria, evidentemente depende dos transformadores de que dispomos. Lyotard (1989, p.52) observa que, apesar de muito sofisticado, o transformador constituído pelo nosso sistema nervoso central só pode transcrever e inscrever de acordo com o seu próprio ritmo as excitações que lhe chegam do meio onde vive. Para o espectador observar uma cena e fruir o jogo intensivo, ele precisa captar essas intensidades; o receptor precisa lidar com os seus limiares de percepção em que o imperceptível pode se tornar

perceptível. Conduzido para esse limiar de sua percepção, ele será capaz de captar a matéria cênica não somente em suas formas acabadas, mas também em energias que não chegaram a tomar forma.

Usando a ideia de *ecceidade*, “eis aqui”, é o que poderíamos dizer para intensidades produzidas em um espetáculo, mesmo quando elas não têm uma forma no espaço. Um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito¹¹⁶ (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.47).

De um lado, observa-se um plano de consistência ou de intensidades, que determina um jogo de velocidades e *affectos* de outro, um plano de organização, que delimita as formas, as substâncias e os sujeitos. Nesses dois planos, encontram-se ideias diferentes de tempo: a de *Chronos*, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, e estabelece um plano de organização temporal; e a de *Aion*, tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades e *affectos* em constante devir.

d. O tempo experienciado

Como uma *ecceidade* não é um sujeito ou uma coisa, e, portanto, não apresenta uma forma, ela também não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação. Ela é um devir e expressa sempre a transitoriedade de um acontecimento. Essa expressão da transitoriedade não vinculada a um sujeito é indicada pelo modo infinitivo do verbo e pelo artigo indefinido. Quando a cena se liberta dos padrões de organização, de significação e de subjetivação, para alcançar outro uso do tempo, não mais cronológico, parece ser exatamente isso o que o espectador observa em cena: “Um corpo andar”, “uma voz grunhir, cantar, falar” etc. De maneira que um corpo não mais se caracteriza como o “André”, o “Antônio”, ou mesmo a ilusão de uma personagem criada, mas se caracteriza pelos *affectos* e intensidades que passam por esse corpo.

¹¹⁶ Deleuze e Guattari atribuem o nome de *hecceidade* para um tipo de individuação que não é de uma coisa ou de um sujeito. Alguns escrevem “*ecceidade*”, derivando a palavra de “*ecce*”, que significa “*eis aqui*”. Se esse é um erro, pois Duns Scot cria a palavra e o conceito a partir de *Haec*, “*esta coisa*”, não deixa de ser um erro fecundo, porque sugere um modo de individuação que não se confunde precisamente com o de uma coisa ou de um sujeito.

O verbo no infinitivo não é absolutamente indeterminado quanto ao tempo, ele exprime o tempo não pulsado flutuante. Essa é a condição de tempo própria do *Aion*, isto é, o tempo do acontecimento puro ou do devir, que não se relaciona com o passado e o futuro em termos cronológicos, simplesmente enuncia velocidades e lentidões relativas. Assim, Deleuze e Guattari (1997) opõem o infinitivo como modo e tempo do devir, e o conjunto dos outros modos e tempos, que pulsam uma medida, como remetendo à ideia de *Chronos*. A temporalidade de *Chronos* forma as pulsações e os valores do ser, remete à distinção entre as épocas, entre passado, presente e futuro; na temporalidade de *Aion*, tem-se um tempo em processo. Quando Galizia (2000) se surpreende com os exercícios de contenção da ação de Robert Wilson, como, por exemplo, *atravessar o palco da maneira mais lenta possível*, o que parece se destacar para a sua percepção é a apreensão desse devir representado pelo verbo no infinitivo.

A matéria está sempre em transformação porque, considerada como “massa”, divide-se infinitamente, e a unidade que produz é apenas um fenômeno (LYOTARD, 1989, p. 49). O movimento de transformação é por natureza imperceptível. A percepção comum só pode captar o movimento como deslocamento de coisas ou pessoas ou como desenvolvimento de formas; os movimentos de devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros *affectos*, estão abaixo ou acima do limiar de percepção humano. Mas os limiares de percepção são relativos, havendo sempre alguém capaz de captar o que escapa a outro. Pode-se falar da existência de um “olho de águia” no olhar que o artista compartilha com o mundo.

Por isso, é preciso dizer que o imperceptível é também o perceptível, pois, se a transformação da qual tratamos parece ser imperceptível por natureza, ela o é sempre em relação a algum limiar de percepção. O artista faz uma mediação entre dois planos: um plano de organização, que opera a distribuição dos limiares e do percebido, e dá a sujeitos perceptivos formas a serem percebidas; e *outro* plano, de intensidades ou de consistência, que é a realidade do evento, o qual joga com os limiares da percepção¹¹⁷. Em um

¹¹⁷ Kierkegaard mostra que o plano do infinito, o que ele chama de plano da fé, deve tornar-se puro

espetáculo que pretende entrar em relação com esse segundo plano, a percepção se verá confrontada com seu próprio limite, isto é, instigada a perceber o que há entre as coisas, os sujeitos e as formas acabadas.

Trata-se de uma proposição semelhante à ideia de Nietzsche de uma arte dionisíaca, que estabelece a indistinção das formas, e é contrária a *Apolo*, princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submetidas a uma regra e se torna, assim, símbolo de toda a aparência e de toda a energia plástica que se expressa em formas individuais. O apolíneo, modelando o movimento de todo elemento vital, imprimindo uma cadência à forma do tempo, impõe ao devir uma lei, uma medida. Já a embriaguez, condição para o estado dionisíaco, é o estado que destrói, despedaça, abole o finito e o individual¹¹⁸. Nela, desfazem-se os liames do princípio de individuação; as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental – o uno primordial – na qual só existe lugar para a intensidade (DIAS, 2011, p. 87). O elemento dionisíaco é o que permite à arte jogar com os limiares entre o perceptível e o imperceptível.

A experimentação é necessária para fazer emergir intensidades, pois não devemos entender o dionisíaco como reprodução ou cópia da natureza, mas como imitação do processo que a natureza realiza para criar ou reproduzir as aparências: “a obra de arte e o indivíduo são uma repetição do processo originário de onde surgiu o mundo, de certa maneira um anel de onda na onda” (NIETZSCHE *apud* DIAS, p. 90).

Pode-se pensar esse processo originário, a que Nietzsche se refere

plano de imanência que não para de dar imediatamente, de voltar a dar, de recolher o finito. Contrariamente ao homem da resignação infinita, ou o cavaleiro da fé, o homem do devir terá a donzela, ele terá todo o finito, e perceberá o imperceptível enquanto "herdeiro direto do mundo finito".

¹¹⁸ Podemos dizer que as drogas, independentemente das distinções secundárias (alucinatórias ou não, pesadas ou leves etc.), modificam a velocidade na nossa percepção. No ato dionisíaco da embriaguez, a droga faz perder as formas e as pessoas, faz funcionar as loucas velocidades de droga e as prodigiosas lentidões do após-droga, dá à percepção a potência de captar microfenômenos, micro-operações, o imperceptível, o dionisíaco que só se conquista pela embriaguez e dá ao percebido a força de emitir partículas aceleradas ou desaceleradas. A droga aparece então como o agente desse devir. Mas, na arte, é necessário chegar ao ponto em que a questão não é mais "drogar-se ou não", de maneira que os não drogados consigam passar pelos buracos do mundo e sobre as linhas de fuga exatamente no lugar onde são necessários outros meios que não as drogas. (DELEUZE, 1997, p. 67, 68 e 71).

como o processo de origem envolvido na percepção da forma, na maneira com que o sujeito sintetiza o mundo perceptível ao seu redor. A arte coloca em jogo essa percepção. Na arte, o fruidor é convocado a perceber os movimentos de transformações, os limiares de passagens antes que as formas individuais se estabeleçam.

Capítulo 6 - A qualidade única da matéria e o tempo em suspensão

O sexto capítulo trata da sensação de um tempo que escapa da contínua relação cronológica entre passado, presente e futuro, e afirma o devir da cena conectando palco e plateia com o evento real em uma sucessão de presentes. Primeiramente, aborda o teatro através de uma diferença essencial em relação ao real, criada a partir do recorte da duração contínua do tempo interno do espectador, relativizando-o. Essa diferença permite ao espectador a liberdade de experimentar outras possibilidades em relação à sua percepção interna de tempo. A partir do aprofundamento do jogo de intensidades, ou seja, da variação entre um elemento e outro na sequência do espetáculo, o espectador deixa de perceber a cena por meio de relações memoriais. Nesse momento de devir em que palco e plateia se conectam, a fruição do espectador não abarca somente as formas finais criadas, mas o desenvolvimento das formas, ou seja, o momento em que as intensidades agem sobre a matéria para criar a forma. O espetáculo acaba por exigir do espectador a capacidade de afinar seus limiares de percepção para fruir a transformação das formas. Afinal, se o teatro que realça o desempenho real da cena procura abarcar os limiares de transformação da matéria, e não somente a forma concluída, ao espectador também é exigido lidar com seus limiares de percepção para poder captar essas transformações. Como o espectador é lançado por variações contínuas, a matéria teatral - subitamente grande demais ou pequena demais para ser percebida com clareza - possibilita a esse espectador desativar, mesmo que momentaneamente, a capacidade de a tudo processar dentro do tempo interno de sua subjetividade.

No limite do jogo da matéria cênica com o tempo não fabulado pode haver a sensação de uma suspensão do tempo. O tempo da cena é percebido como outro tempo, não porque remeta ao tempo de uma ficção, mas porque é outra a maneira de processá-lo: não mais estabelecendo relações cronológicas a partir da memória entre os eventos, mas afirmando o momento atual do desempenho. Assim, um dos novos jogos perceptivos do teatro contemporâneo pode ser visto não somente como a desestruturação da forma teatral convencional - o rompimento com o dramático, a ilusão e o fabular, mas

também como a busca de uma composição cênica que, ao variar de intensidades, coloca o espectador frente ao momento em que a forma corre o risco de se tornar indeterminável, indiscernível, imperceptível. O espectador pode alcançar uma sensação de sublime pelo prazer de fruir a cena ultrapassando o limite de sua percepção.

6.1. A diferença e a repetição: a distância crítica da cena com o real

a. O problema

Se eu me proponho a assistir a um espetáculo teatral, eu devo saber a que horas ele começa. Devo entender que recorte de tempo dentro do meu dia ele irá estabelecer. Posso até mesmo determinar esse recorte em um espetáculo que comece antes de eu lá chegar e que continue depois que eu saia. Mas, ao dizer que fui a um espetáculo, é possível dizer o tempo que lá permaneci. Sei que isso diz respeito ao tempo cronológico em uma divisão quantitativa que já foi aqui relativizada nos capítulos anteriores. Mas é preciso começar desse ponto em comum.

Munido da informação do horário e da duração cronológica do espetáculo, eu me dirijo ao espaço onde este será apresentado. No meu trajeto, vejo muitas coisas se transformarem, vejo a matéria se mover ao meu redor e apreendo tudo dentro de mim, eu também uma matéria entre matérias, mas com a capacidade de armazenar o movimento exterior dentro de minha memória. Assim, como diz Bergson, armazeno esses elementos que vão constituindo minha duração. Pois bem, cheguei ao espaço em que a apresentação se desenvolverá. Se por acaso eu não souber bem do que se trata, irei percorrer com o meu olhar o espaço em busca de alguma teatralidade, alguma alteração na organização da matéria, incomum ao que observo cotidianamente, e que produza a fricção entre a matéria artisticamente trabalhada e a matéria comum que meus sentidos apreendem.

Em determinado momento, quando o espetáculo está por começar, ou pode inclusive já ter começado, irei intensificar o meu olhar em busca do que reconheço como teatro. Pode ser que algum fato atice a minha curiosidade e eu me pergunte se ali já há teatro, se já começou. Pode ser que o espetáculo

seja simplesmente esperar o espetáculo (como no evento surrealista “Relâche¹¹⁹”), e aí será o meu olhar que irá imprimir uma qualidade teatral à matéria ao meu redor. Posso pensar que uma conversa ao meu lado já é uma cena do espetáculo que espero. Ou, ao contrário, pode ser que o espetáculo tenha começado e eu não o perceba, tamanha a similaridade que ele possui com o real. Mas, em determinado momento, a *diferença* que gera a obra artisticamente trabalhada se evidencia e digo para mim mesmo que o espetáculo começou.

Posso dizer que, nesse dia, eu colocarei a cena como uma passagem dentro da minha duração, mas como uma diferença. Estabeleço um espaço de apreensão do real, em que a transformação da sua função cotidiana para qualidade expressiva lhe dá características de um diverso. Não é somente outro espaço ou outro tempo no sentido da ficção, mas *outra organização do espaço* e *outra organização do tempo*. O teatro é uma repetição do mesmo movimento real da vida, em uma diferença criada (não necessariamente ficcional). Essa diferença é um recorte que delimita um momento na duração contínua que o espectador identifica como sua memória em construção. A partir daí, o espectador pode trabalhar com outra percepção da relação espaço- tempo. É essa relação que interessa à pesquisa neste último capítulo.

b. Uma diferença sobre o real.

No momento em que o espetáculo começa, ou que o espectador imagina que começou, há uma transformação na sua percepção do tempo: é proposto a ele observar um conjunto de matéria que procura criar uma diferença na sua percepção cotidiana. Para isso, é necessário que o espectador pressuponha que existe uma organização ali, a constituição de um território expressivo. A matéria cotidiana é colocada em fricção com a matéria espetacular.

Se teatralidade é a produção de uma diferença, os códigos da representação podem ser oferecidos pelo espetáculo, mas a teatralidade tem a

¹¹⁹ “Relâche” foi um espetáculo de ballet dirigido em 1924 por Francis Picabia. O título era uma piada comum entre os dadaístas, uma vez que “*Relâche*” era a palavra francesa utilizada nos pôsteres para indicar que um espetáculo havia sido cancelado, ou o teatro fechado.

ver fundamentalmente com o olhar do espectador (FÉRAL, 2011). Ele reconhece esse espaço, outro, onde a ficção pode emergir, e também diferentes usos do corpo, da linguagem, explorações das matérias e suas transformações.

De todas as artes, o teatro é a que melhor efetua a experimentação de uma diferença sobre o real. O espectador separa do tempo e espaço cotidiano aquilo que ele observa no espaço da cena; isola a ação e a integra dentro de outro jogo com o tempo e o espaço. Esse descompasso, entre o espaço do cotidiano e aquele da representação estabelece uma primeira dualidade: o espectador não deixa de perceber o espaço cotidiano, e apreende os dois ao mesmo tempo, navegando por um e por outro em um jogo de vai e vem; a teatralidade suscita a dualidade do olhar (FÉRAL, 2011, p. 105). Percebemos ao mesmo tempo a coexistência entre a realidade e a diferença criada. Quando os espetáculos começam a jogar com esses elementos, se aproximam muito da *performatividade*, do jogo com o real que a cena produz.

O teatro é uma diferença estabelecida no momento do encontro entre palco e plateia; a experiência teatral é investigada a partir da presença do público que compartilha um mesmo tempo. A ideia de *performance* consiste em limitar a diferença entre o momento da concepção e o momento do compartilhamento (BADIOU; DURING, 2012, p. 25). Mas, mesmo ao diminuir o espaço entre a concepção e a realização, a *performance* pode ser ainda a apresentação da diferença. Para Arthur Danto (2010), a ideia de arte só pode existir em uma sociedade que já possui uma ideia de realidade; a arte (e a filosofia) surgem no sentido de relativizar essa realidade.

O teatro, e pode-se incluir aí muitas manifestações performáticas, dificilmente deixará de ser pensado como representação. Sempre haverá um recorte dizendo que algo se inicia: uma segunda instância com relação ao real, relativizando o real. Derrida comenta a esse propósito:

Artaud sabia que o teatro da crueldade não começa
nem se realiza na pureza da presença simples, mas já na

representação, no 'segundo tempo da criação', no conflito das forças que não podem ser de uma origem simples. (...) A origem é sempre iniciada. (DERRIDA, 2009, p. 173)

Apesar de usualmente ser dito que a tragédia do teatro é ele nunca se repetir, pelo fato de cada noite ser diferente, Derrida dirá que, na verdade, a tragédia é que o teatro sempre repete um fundo ao qual remete. O teatro não se distancia do real só porque cria uma ilusão, pois mesmo a *performance*, sem ser ilusão, já se insere nesse segundo tempo da criação. Na “gramática” do teatro da crueldade, que Artaud dizia estar por encontrar, permanecerá sempre o inacessível limite de uma representação que não seja representação, que seja presença plena (DERRIDA, 2009, p. 130)¹²⁰.

Um evento teatral se faz a partir da diferença com o real, mas repete em si esse fundo do qual se destaca. Algumas formas teatrais procuram interromper a sucessão contínua de eventos do real, ao criar um momento único e fazer saltar a diferença que nossos sentidos não apreendem cotidianamente. O teatro joga com a própria efemeridade da vida, institui um jogo com a percepção que preserva o que constitui a sua insubstituível e mortal beleza: aquilo que não se repete¹²¹.

A diferença criada na cena pode revelar tudo aquilo que é único, exigindo uma percepção diferente do que nossos sentidos apreendem no cotidiano. Essa é a questão que interessa neste momento: entender de que maneira o acontecimento teatral trabalha com a percepção do espectador a partir de um diferente trato com a matéria.

c. Apreensão da matéria na duração ou memória

Primeiramente é necessário investigar a maneira pela qual a

¹²⁰ “O presente só se dá como tal, só aparece a si, só se apresenta, só abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença intestinal, na dobra interna da sua repetição originária, na representação. Na dialética.” (DERRIDA, 2009, p. 173).

¹²¹ “A representação teatral acabou, não deixa atrás de si, por detrás da sua atualidade, nenhum vestígio, nenhum objeto para levar. Não é nem livro, nem obra, mas uma energia, e neste sentido é a única arte da vida” (DERRIDA, 2009, p. 172).

matéria é apreendida na duração. O problema é complexo, pois envolve: a matéria e seu deslocamento no tempo. Pretendo tratar esta questão sob a perspectiva de Henri Bergson analisada por Deleuze (1999).

Anteriormente, ao apresentar a ilustração de uma simples ida ao teatro, a princípio dividi espaço e tempo. Abordei o horário em que o espetáculo começaria, o tempo que ele duraria e pouco falei do espaço onde o teatro acontece. Mas, obviamente, a sensação de tempo está vinculada ao espaço. O sujeito reconhece uma passagem do tempo a partir da mudança da matéria no espaço ao seu redor. Recolhendo estas mudanças, a memória afirma a sucessão do tempo. É então possível conceber que algo do mundo físico é introjetado na memória e que uma parte da extensão da matéria é apreendida na duração.

Se pensarmos em graus de distensão e contração, no limite da distensão está a matéria. A matéria se distende no espaço, mas não é ainda o espaço; o espaço não é matéria ou extensão, mas o envoltório exterior de todas as extensões possíveis. A matéria tem muitas maneiras de se distender e durante um espetáculo podemos dizer que há toda uma variedade de matérias extensas distintas (a cadeira, a mesa etc.).

Quando o espectador percebe a matéria cênica, a extensão ali presente é contraída na percepção. Quero dizer que, quando percebemos algo, contraímos em uma determinada qualidade milhões de vibrações ou de tremores elementares; o que nós assim tensionamos é matéria, é extensão. A matéria cênica normalmente é apreendida pelo sujeito por meio de ondas de luz ou sonoras que são por elas refletidas, as qualidades que reconhecemos na matéria estão em relação com as vibrações que somos capazes de perceber. Quantas vibrações podem habitar o vermelho de Rothko, o azul de Yves Klein, um quadro de Barnett Newman, um movimento de Kazuo Ohno etc?

Sobre a relação entre a contração (memória) e a distensão (matéria), Bergson apresenta a famosa imagem do cone invertido. Nela o vértice representa o ponto mais contraído de nossa duração, ou memória em construção, o ponto em que a memória encontra o momento atual. Assim, o

vértice contraído deste cone representa a inserção da memória (ou duração) naquilo que é menos contraído, isto é, na matéria infinitamente distendida. Nesta imagem do cone pode-se dizer que a cada momento atual da percepção, a matéria se contrai na duração.

A contração da matéria na duração requer uma repetição mínima das qualidades que a caracterizam. Mesmo uma simples cor presente no figurino precisa reiterar suas qualidades específicas, pois do contrário se apresentaria sempre estranha e sem identificação possível. É uma mínima repetição que estabelece um código e permite afirmar que algo existe. A obra teatral não se contenta em ser repetição de códigos, o teatro procura abrir esta codificação presente em tudo na vida, ao destacar o valor único da matéria apresentada.

d. O jogo de variação e repetição para destacar um valor único.

No conjunto de um espetáculo, observa-se nas cenas relações de repetição e variação na apresentação da matéria. Estes dois valores (repetição e variação) estão sempre imbricados, pois há uma repetição na variação (como o deixa ver a música serial, que é a máxima variação na repetição das doze notas) e uma variação na repetição (também a música é exemplar, com as produções minimalistas que no prolongamento do som fazem perceber quantos sons ocupam uma nota, ou seja, toda a variação de uma mesma matéria sonora). No teatro destaca-se o jogo com a máxima repetição na variação quando, ao escolher-se um número reduzido de elementos cênicos, procura-se toda a variação possível; de modo inverso, a variação dentro da repetição ocorre, quando, por exemplo, a manutenção prolongada de uma matéria cênica no tempo destaca toda micro-variação que existe dentro desta repetição (como um andar lento, por exemplo) ¹²².

No teatro, a variação e a repetição fazem parte de um jogo com as formas no tempo. A criação procura neste jogo destacar o valor único da matéria cênica, a diferença em relação a qualidade apreendida no cotidiano. A

¹²² Desde o simbolismo, no uso das pausas e do silêncios, fica claro que se a matéria não se move no espaço, isto não quer dizer que ela não se movimente no tempo, o que transforma o próprio tempo em material de construção artística, em material capaz de preencher a atmosfera de uma encenação. Neste caso há um jogo de variação que se observa a partir de uma exposição prolongada da matéria, que pode ser alimentada pela repetitividade de um som ou da luz.

partir da repetição e variação proposta por um *plano de organização*, destaca-se a diferença de intensidades presente no *plano de consistência*. É no movimento de devir que a variação imperceptível pode tornar-se perceptível. Ao perceber a diferença presente na transformação, no devir da cena, o espectador é estimulado a captar o movimento imperceptível de mudança.

Na sua composição o teatro apresenta um jogo de variações internas (entre as cenas, atos, movimentos) que visa destacar o valor único de cada momento. Num espetáculo, estabelecem-se analogias entre as formas que, apesar de necessitarem de certa repetição, não obedecem ao princípio da repetição idêntica. A criação teatral está ligada a variação das formas, a partir de mudanças aplicadas à matéria cênica escolhida (mesmo que exista só uma cadeira em cena, a variação da luz irá alterar a sua forma). A cena necessita da variação porque existe um prazer na percepção das diferenças. A música é feita da transposição de formas no tempo, a partir de analogias; do mesmo modo que um tom musical abre para relações, poderíamos dizer que um conjunto de matéria disposta na cena abre para variações. Lyotard afirma, ao avaliar a música: “O espírito desfruta do mesmo através do outro e deleita-se com a diversidade que aceita a identidade” (LYOTARD, 1989, p.156).

É preciso colocar uma diferença entre a forma mensurável da matéria, que abordamos no plano de organização, e uma forma flexível no seu momento de atualização, ligada ao plano de intensidades da experiência real. Há uma percepção da matéria que é rigorosamente singular. É esta singularidade que distingue as diversas realizações de uma mesma obra. É por isto que, na performance presencial, o matiz das cores ou o timbre dos sons evidenciam algo que é único, não repetível, pura diferença (LYOTARD, 1989, p.157).

6.2 Um vácuo de tempo: o sujeito que sintetiza, mas não tudo.

a. A matéria que relativiza o tempo.

Uma das questões apresentadas por Deleuze (1999) na sua leitura de Bergson é a de saber onde se formaria o passado se não estivesse contida na imagem-percepção do presente também uma imagem-lembrança. Isto é, se o

presente sempre passa, não formamos o passado a não ser no próprio presente, pois quando conscientizamos a percepção *atual*, esta já traz em si uma percepção-lembrança. Neste sentido, o “eu” não para de reiterar o seu poder em sintetizar os dados sensíveis na memória, na duração, no espírito. Quando assim o faz, o ato de cognição acontece no tempo.

Num instante de percepção, a duração apreende vibrações e “a memória condensa uma multiplicidade enorme de abalos que aparecem todos juntos apesar de sucessivos” (BERGSON *apud* LYOTARD, 1989, p. 51). A percepção consiste na capacidade do sujeito de sintetizar as diversas vibrações recebidas, constituindo a imagem do que percebe. A continuidade entre espírito e matéria depende assim de um caso particular de transformação de frequências noutras frequências. A neurociência nos mostra que a matéria apreendida pelos olhos não é informada ao cérebro como mensagem, mas como intensidade que o cérebro codifica (BENEDETTO, 2010).

Num objeto pictural sintético como os quadros de Rothko, a maneira com que o artista trabalha com a mesma cor nos coloca frente a extrema variação dentro da repetição: cada pincelada é uma diferente tonalidade. Em seus quadros, quase monocromáticos, pode-se pensar que a percepção do fruidor é lançada a um limite. O vermelho, por exemplo, varia em muitas sutilezas da cor vermelha que o fruidor re-conhece. O artista coloca a obra em jogo com os limiares da percepção comum e estimula a sensibilidade a captar a qualidade única da obra. Este jogo com os limiares de percepção, desafia a capacidade do sujeito de a tudo sintetizar na sua subjetividade¹²³.

A matéria artística apresenta uma qualidade única que deve ser apreendida em si mesma, ficando o espírito sem a possibilidade de associá-la metafísica ou ontologicamente. A qualidade dessa matéria parece desafiar aquilo que constitui a subjetividade do fruidor, na síntese que opera das

¹²³ Ideia desenvolvida por Lyotard a propósito de Bergson. A ciência vê neste exemplo uma autêntica matéria, reconhece na luz vermelha uma vibração do campo eletromagnético cuja frequência é, diz Bergson, de 400 trilhões de vibrações por segundo. O olho humano precisa de dois milésimos de segundo para dissociar duas informações no tempo. Se tivesse que dissociar vibrações condensadas na percepção do vermelho, seriam necessários vinte e cinco mil anos. Mas ao sincronizar-se a este ritmo, deixaria de notar a cor vermelha, diz Bergson, registraria apenas abalos puros. (LYOTARD, 1989, p.51)

variações contínuas de sua percepção. Esta matéria é mais sentida do que conscientizada, pois, se a matéria está ali, o que caracteriza o sujeito - a sua capacidade de síntese - ali pode não estar integralmente.

Porém esta qualidade única, se não for retida de alguma forma, escapará de qualquer enquadramento. A apreensão do instante presente exige uma retenção, nem que seja mínima, de diversos elementos em conjunto, ou seja, exige a sua constituição na duração: mesmo para a menor síntese possível, é necessário certo tempo. Isto leva ao paradoxo de uma apreensão do diverso que tornaria a sua unidade imperceptível para a consciência e seria, assim, pura percepção, não sintetizada: “Em suma, tempos muito breves e muito abaixo do limite perceptível”. (LYOTARD, 1989, p.161). Isto não quer dizer que o diverso deixará de ser percebido, ele só não será sintetizado na duração, na relação contínua com o tempo subjetivo. Talvez se encontre aí a possibilidade de entender a sensação de suspensão do tempo que uma obra artística pode nos proporcionar.

Também no teatro tem-se a possibilidade de pôr em questão a maneira com que o espectador sintetiza a *percepção de realidade* numa sucessão significativa de eventos. Por vezes o matiz do cenário, o timbre de um ator, a qualidade de uma interpretação, uma luz, são tão impressionantes para o espectador, que ele parece emancipar-se do seu esforço de síntese, do seu esforço contínuo de compreensão ao relacionar a imagem percebida com outras.

Lyotard (1989, p. 162) nos ajuda a trabalhar a ideia de uma matéria teatral que desafia a capacidade de sintetizar do espectador a partir do conceito de *mônada*, de Leibniz. Podemos pensar uma *mônada* sumariamente como uma pequena conquista de síntese do que é diverso. Leibniz afirma a existência de *mônadas ricas* (que podem possuir muitos elementos em conjunto) e *mônadas pobres* (que pode recebê-los apenas um por um). Leibniz cria o conceito de *mônadas* quando ainda não existia a possibilidade de observar os átomos. A *mônada* é sua maneira de compreender a partícula mínima que compõe o universo.

Lyotard, ao tratar da apreensão do objeto na duração, leva adiante este pensamento e afirma que não existe tempo nem para a mais pobre das mônadas (pois falta uma mínima retenção do diverso) e nem para a mais rica (em que tudo é apreendido ao mesmo tempo). Lyotard sugere a partir das duas instâncias a idéia de um tempo do átomo e um tempo de Deus. No primeiro, o sujeito sintetizador receberia as variações da matéria uma só de cada vez, e, no segundo, todas ao mesmo tempo. Seria intemporal por excesso ou por falta de elementos para síntese. É um caminho semelhante ao que Bergson aponta a respeito da nossa apreensão do vermelho, pois se pudessemos apreender cada banda cromática que compõe o vermelho de uma vez só teríamos diversas sensações sem ainda a formação do vermelho.

Quando assisti ao espetáculo “The Four Season Restaurant”, da Società Raffaello Sanzio pude observar este jogo com a percepção. Nos primeiros dois terços do espetáculo, houve um jogo de esvaziamento da cena, em que as vozes dos atores foram aos poucos deslocadas para as caixas de som que estavam no proscênio. A princípio era difícil perceber esta transposição, pois as caixas acompanhavam toda a extensão do proscênio e a voz gravada vinha exatamente da mesma direção de cada atriz que articulava a boca em silêncio. Ao tirar a emissão viva dos atores, parece que o diretor Romeo Castellucci diminuiu a potência intensiva da cena. Por oposição, no último terço do espetáculo houve um enriquecimento rápido da matéria, com a apresentação de cenas fortes feitas de jogos de luzes e cenários que avolumavam o espaço teatral numa intensidade e velocidade tal que minha cognição teve dificuldade de lidar com esta presença cênica avassaladora.

Ao assistir o espetáculo, pude experienciar uma sensação de suspensão temporal exatamente neste momento de forte intensidade. Ao ser lançado entre dois limiares de percepção no jogo com variação de intensidades, velocidades e acúmulos de matérias, constatei que por um momento minha percepção racional foi lançada num abismo. Lembro-me que foi difícil voltar a razão e entender exatamente o que estava acontecendo. Embora eu obviamente não tivesse deixado de perceber o objeto, minha percepção foi por um segundo colocada em suspenso na relação com o tempo. Por ser tão arrebatadora e

desafiar minha capacidade de sintetizá-la na minha duração subjetiva, fui lançado para uma sensação de *fora do tempo*.

Mas este espetáculo não foi o único a desafiar desta maneira minha percepção. A percepção de limiares de síntese não ocorre somente na variação por acúmulos resultando em aumento de intensidade. Há também os movimentos quase imperceptíveis, que muitas vezes se destacam na dança “Butoh”, por exemplo, em que temos de lidar com tempos muito breves e muito abaixo do limite perceptível. Pode-se pensar que, privado do poder de comparar os momentos na duração, o sujeito sintetizador percebe apenas a matéria, numa suspensão do tempo, como se fosse um ser em si absoluto, sem relação com outro qualquer. Não haveria aí diferenciação e a matéria artística se relacionaria com um momento sem comparação.

b. A relação entre um tempo pulsado e um tempo não pulsado

Para tratar da relação entre um tempo que experienciamos como contínuo e uma sensação de “fora do tempo”, pode-se retomar a diferenciação entre *Chronos* (um tempo pulsado) e *Aion* (um tempo não pulsado). Como ponto de partida, é necessário estabelecer que a ideia de uma percepção fora do tempo seria um caso-limite, pois seria impossível alguém viver em um tempo não pulsado, da mesma forma como não se pode viver em um *corpo sem órgãos*. Na verdade, o que existe são sempre misturas. É necessário um tempo pulsado (*territorializado*) para que haja um mínimo de desenvolvimento da forma. A partir daí, pode-se saltar de um tempo pulsado para um tempo não pulsado.

Não se pode obter um tempo não pulsado no seu estado puro. O tempo não pulsado, por definição, só pode ser estabelecido a partir de um tempo pulsado, isso porque ele se dá como antítese daquele tempo. Na minha experiência com o espetáculo “The Four Seasons Restaurant”, o jogo de variação partiu de um tempo medido, um tempo pulsado. Se um artista procura suprimir toda a pulsação ou tempo pulsado, então será puro niilismo, não haverá mais nada (nem o tempo pulsado nem o não pulsado).

Para o artista extrair um tempo não pulsado de um tempo pulsado, não é

suficiente alcançar somente variações entre as formas, mas também é preciso atingir variações de intensidade, e lançar o espectador ao limite de apreensão do fenômeno. Deleuze oferece o exemplo da voz de Humphrey Bogart, que seria uma *desterritorialização* do tempo pulsado. Não é a voz individual que delimita um sujeito, embora assim também o faça; também já não depende mais do assunto que aquela voz carrega. Na voz de Bogart, destaca-se o timbre específico que é em si sua força. Deleuze (1977) afirma que o que *desterritorializa* a voz de Humphrey Bogart, o que a faz saltar para além do sujeito e assunto que ela carrega, é a qualidade metálica que joga certa partícula sonora muito específica, e que força a nossa percepção. Quando saímos de uma forma precisa que somos capazes de relacionar a um sujeito, significado ou assunto, encontramos um tempo não pulsado, que não procura correlações nem atualizar passados.

c. Um tempo suspenso.

O tempo não pulsado relaciona-se com um processo de recepção que leva ao limite a capacidade de sintetizar a matéria no tempo (na relação entre passado, presente e futuro), seja pela falta ou por um excesso de informação (o tempo do átomo, ou o tempo de deus). Pode-se dizer que a sensação fora do tempo aí provocada é um arrebatamento que ultrapassa a capacidade de apreensão.

Uma matéria artística que força ao limite a capacidade do sujeito de sintetizar o que percebe pode ser primeiramente relacionada com a sensação de angústia, mas, se o sujeito consegue apreender essa matéria, revela-se um prazer que suplanta a angústia. Essa sensação contraditória de prazer recebeu, nos séculos XVII e XVIII, o nome de sublime. Lyotard (1989) a define como um prazer negativo, que caracteriza de modo contraditório, quase neurótico, o sentimento sublime a partir da eliminação de uma dor ameaçadora¹²⁴. Quando a matéria desafia o sujeito, o jogo da percepção já não é mais entre a imaginação e o entendimento (aquilo que para Kant caracteriza

¹²⁴ “Essa incerteza de apreensão seria suplantada por uma espécie de prazer que não é, por certo, o de uma satisfação positiva, mas sim de um alívio. Continuará a ser uma privação, mas de segundo grau: a alma ameaçada de ser privada de luz, de linguagem, de vida” (LYOTARD, 1989, p. 104).

o *belo*); já não há uma concordância entre o espírito e a natureza, a matéria ultrapassa o espírito.

O que é sublime nesse objeto, que vai aquém ou além da capacidade de síntese, é que, no meio dessa iminência do nada, da impossibilidade de apreensão, alguma coisa aconteça apesar de tudo, e algo tenha lugar¹²⁵. “Um simples *eis*, a mínima ocorrência, é esse lugar” (LYOTARD, 1989, p. 90). Lyotard adentra essa problemática tendo por base a obra de Barnett Newman, que escreve um ensaio a propósito da tela “Now and Be”, intitulado “The sublime is now”. Lyotard se pergunta:

Como entender que o sublime, digamos provisoriamente, o objeto do sublime exista aqui e agora? Não será necessário, quando se fala deste sentimento, fazer alusão a algo que não pode ser mostrado ou, como dizia Kant, apresentado? (LYOTARD, 1989, p.95)

Lyotard completa dizendo que, em um curto texto, “Prologue for a new estetic”, Newman afirma não se dedicar em seus quadros à manipulação do espaço, nem à imagem, mas sim a uma sensação de tempo. Mas o tempo, em Newman, deve ser entendido como o instante presente que tenta permanecer entre o futuro e o passado, e que é por eles devorado. Seria um tempo desconhecido pela consciência, porque ela não pode constituí-lo se não o colocar na relação com o passado e o futuro. O “now” representa o que a consciência não consegue pensar, a possibilidade de um acontecimento que não pode ser sintetizado.

Para Lyotard (1989, p.98), Newman procura ser testemunha do inexprimível, sabendo que este reside não em um outro mundo ou em um outro tempo, mas no fato de que *alguma coisa* ocorre. O inexprimível, o indeterminado na arte pictural é a cor, o quadro, enquanto acontecimento que

¹²⁵ O sublime na arte não é necessariamente a representação do objeto da natureza que causa a sensação sublime (uma montanha, um furacão, o azul infinito do céu, etc.). As pinturas surrealistas de Salvador Dali ou de Giorgio de Chirico, por exemplo, colocam o infinito na composição, oferecem uma representação do absoluto, mas, dessa maneira, apenas juntam de forma diferente partes percebidas da realidade.

não é exprimível, e é isso que o espírito terá de testemunhar. Em um rasgo de inspiração, Lyotard diz que seria necessário traduzir o título da obra de Newman “The sublime is now”, não por “O sublime existe agora”, e sim por “Agora, tal é o sublime”.

A arte comumente esquece a possibilidade de que nada aconteça. Mas todo grande artista sabe da importância de criar vazios em sua obra. No teatro, a cada vez que algo demora em acontecer (criando assim uma questão), a cada ponto de interrogação, a cada “e agora?” nossa imaginação e sensibilidade “fazem saltar cavalos” nos vazios criados. O sublime é que, na possibilidade de nada ocorrer, vislumbramos o infinito de possibilidades capaz de receber uma ocorrência. Não se trata de um grande acontecimento, é apenas necessário que o pensamento esteja desarmado.

As formas e os conceitos são constituídos por objetos apreensíveis pela sensibilidade e inteligíveis pelo entendimento. A matéria que provoca a sensação do sublime suspende, pelo menos durante um instante, os poderes ativos do espírito. Mas como contar esse instante se, para isso, o espírito deveria estar ativo? O instante parece estar fora do tempo, pois não é contado nem mesmo como um tempo de curta duração. Para Lyotard, o paradoxo da arte “após o sublime”, é que ela está em direção a algo que não é a capacidade de sintetizar do espírito. Fora da capacidade de sintetizar, a matéria mesma foge ao espírito ou, pelo menos, não se direciona a ele em formas. É percebida como pura sensibilidade. Mas essa percepção sensível pura é um horizonte, pois nunca nos desembaraçamos das formas e das matérias apreendidas pela consciência.

Conclusão

Quando iniciei a pesquisa de doutoramento, acabara de concluir minha dissertação de mestrado. Após a investigação do universo da máscara, com que trabalhei alguns anos, questionava-me sobre o lugar da fábula no teatro que fazia. Parecia-me que os espetáculos teatrais que criara até então diminuían a potência objetiva do acontecimento cênico ao mediá-lo através da ficção. Por isso, no início da pesquisa, procurei o que poderia restar de expressividade no teatro que eu buscava, quando deixasse de priorizar a criação de um universo ficcional.

Nesse caminho, eu me guiava tanto pelas pesquisas teóricas, como pela prática artística e pedagógica que pude realizar concomitantemente à escrita desta tese¹²⁶. Essa dupla perspectiva de teórico e artista permitiu-me criar um pensamento em constante relação com a prática de criação, apesar de lidar com teorias e conceitos abstratos. Mas a relação com a prática artística não estava somente vinculada à construção de uma poética própria. Conforme minhas ideias sobre a matéria da cena se desenvolviam, desenvolvia-se também minha capacidade de ler diversos outros modelos de trabalho. Vendo que o tema que abordava poderia ser aplicado a diversas poéticas, optei por não fazer desta tese um relato da pesquisa pessoal, para que não se constituísse como um projeto de procedimentos a serem executado. O intuito passou a ser a pesquisa de uma possibilidade de análise da cena, ciente do fato de que cada leitor/artista pode criar seus próprios procedimentos para suas obras.

No princípio, questionar o lugar da fábula no teatro era questionar a

¹²⁶ Durante a realização da pesquisa de doutoramento tive a oportunidade de dar aulas na Escola Livre de Teatro de Santo André, na Escola Superior de Artes Célia Helena e, como professor conferencista, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Pude também dirigir alguns trabalhos que foram importantes para o pensamento desenvolvido na tese. No primeiro ano, escrevi e dirigi o espetáculo de máscara "A Porta", com a Companhia Troada, e, depois, o espetáculo "O mais simples seria não começar", com a Companhia Aporia. Posteriormente, dirigi também a ópera "Romeo et Juliette", de Gounod, no Teatro São Pedro, que me permitiu uma melhor compreensão da música como princípio ordenador do espetáculo. Dois outros espetáculos também me auxiliaram na construção desta pesquisa. Dirigi e escrevi o espetáculo "Anônimo", do Grupo Peleja, de Recife-PE, e dirigi o espetáculo "Saudade" com a Companhia *Das Marionette* da Bélgica. O conhecimento prático pôde me guiar em muitas tomadas de decisão no sentido de encontrar o melhor caminho para a tese.

maneira conhecida de organizar toda a representação. Na nova configuração proposta, a presença material da cena e o devir do ator não operariam mais somente sobre a ideia de uma ficção única a ser construída. Ao mesmo tempo, permaneceriam sempre traços de ficções nessas novas propostas. O conceito de *figura* permitiu-me pensar uma composição do ator que jogasse com a ficção sem a necessidade de criar um cosmos fictício único. Ao tirar, também, o primado da fábula sobre os outros elementos (luz, som, objetos, texto etc.), comecei a pensar na maneira como estes poderiam ser colocados em choque para extrair deles suas *afecções* recíprocas. Essas *afecções* entre os elementos da cena despertam *afectos* no espectador sem que, necessariamente, ele identifique na cena uma ideia ou discurso sobre o mundo.

O conjunto dessas proposições aproximava o teatro das artes plásticas, principalmente no que diz respeito ao jogo entre as matérias. Mas, no teatro, a fábula normalmente organiza e oferece legibilidade ao evento, e agora, sem a fábula, eu precisava encontrar uma maneira para organizar no tempo a sequência de cenas. No lugar da legibilidade dada pela fábula, havia a proposta de oferecer uma experiência ao espectador. A princípio, procurei na música uma nova ordenação para o espetáculo. Pensava que a música, por si, já constituía um jogo de repetição e variação das formas que poderia estabelecer certa ordem para a cena. A tentativa seria organizar o espetáculo de uma maneira sinestésica, isto é, fazer com que os movimentos fossem ouvidos como formas em duração. Procurei realizar uma transposição para a cena do mesmo jogo de repetição e variação de acordes e arpejos que se observa em uma partitura musical.

Em um primeiro momento, compreendia música estruturalmente e acabei por adotar uma abordagem espacial para o tempo. Isto é, ao analisar a música através da partitura, observei o jogo de relações geométricas entre as partes, mas não o jogo de atrações sensíveis entre as notas (ligado às suas alturas e intensidades). Pensava somente em recortar o tempo em durações definidas e, a partir daí, propor relações de analogia entre elas. O objetivo era transpor coreograficamente o jogo com o tempo que a partitura musical propõe à duração. No entanto, a percepção temporal não pode ser traduzida em

espaços de tempo.

O tempo possui um valor próprio que não é uma qualidade exterior e espacial, mas a sensação interna da duração que cada um estabelece em sua subjetividade. Cada matéria da cena afeta diferentemente os espectadores e os criadores, propondo uma sensação própria do tempo. A composição da cena no tempo não pode ter valores externos tão rígidos, pois as *afecções* entre os materiais nos despertam uma percepção subjetiva de tempo, e que varia de acordo com o jogo entre os elementos que compõem a materialidade da cena. A composição de um espetáculo no tempo não poderia apenas transpor formas em estruturas, mas precisaria levar em conta os blocos de sensações criados pela matéria cênica escolhida.

Comecei a questionar a estruturação da cena que pensa o tempo como passível de ser medido e que *retira a força do acontecimento real, nas suas variações intensivas ligadas a cada apresentação, para permitir uma análise estrutural*. Ocorreu-me que, para pensar uma organização no tempo, deveria partir do pressuposto de que a relação de *afecções* mútuas entre os materiais já destaca deles certo ritmo. Esse ritmo não tem a ver com uma medição dogmática, um valor cronológico forjado, mas com a relação de encontro entre os elementos e as vibrações geradas entre eles. O ritmo é o movimento que provém do encontro entre os elementos cênicos, não podendo nunca ser fixado, pois é um valor variável a cada dia de apresentação. Os ritmos gerados podem estabelecer constantes que perpassam diversos elementos. Determinado ritmo de cena pode voltar sem que esteja relacionado somente a um ator, mas também ao jogo de luz, cenário, sons etc., passeando por diversas organizações de materiais. Assim, não é um ritmo que está associado a uma personagem, mas o ritmo se torna a própria personagem.

O tempo não é medido por uma instância espacial fora dele, mas pela maneira com que nele se constrói pequenas organizações. Adotei então a ideia de *ritornelos*, significando uma mínima organização do tempo, mais relacionada a uma musicalidade do que a um valor cronológico forjado. O conceito de *ritornelo* apresenta a possibilidade de estabelecer um tempo pulsado para o espetáculo, sem que seja uma medição exata esvaziada da sua qualidade

intensiva.

Reconhecer um plano de atuação das intensidades foi fundamental para a pesquisa, pois permitiu relativizar as estruturas fixas. As intensidades dão movimento para a matéria cênica e estabelecem as possibilidades das formas surgirem no momento de relação entre palco e plateia. Na prática artística percebia que, ao trabalhar com o tempo sem levar em conta as intensidades produzidas, fazia com que a cena parecesse esvaziada de sua força.

Porém, quando se pensa nas qualidades intensivas que perpassam as matérias em formação, o jogo da cena deixa de ser a analogia de formas, em uma comparação com a música, e passa a ser a mudança de intensidades. As qualidades intensivas mostram como a matéria está em constante movimento e a forma que pode atingir é apenas um fenômeno parcial. Ao lidar com as qualidades intensivas na criação, na modificação da forma, o artista conduz o espectador a tentar ultrapassar seus limiares de percepção. O espectador é lançado de uma intensidade a outra, desafiando sua capacidade de processar pelo entendimento através daquilo que percebe pela sensação.

Como na tese me propus a observar de que maneira a matéria cênica não fabulada pode ser organizada no tempo, quis também abordar essa sensação que algumas vezes experimentei no teatro: uma sensação de suspensão do tempo. Procurei investigar de que maneira a cena parte de um tempo pulsado para um tempo que escapa de toda a pulsação e que, ao desafiar os limiares de percepção, desafia a capacidade do fruidor de processar tudo, relacionando o que acontece em cena ao passado e ao futuro. A cena que investe no devir também investe na possibilidade de apresentar um presente retido como único. Parece, por isso, fora do tempo, não porque estaria em outro tempo, como um tempo ficcional, por exemplo, mas, sim, porque está fora da nossa usual percepção de tempo. É uma percepção que desafia todo entendimento e que, no limite, produz um vácuo na nossa relação constante com o tempo.

Neste trabalho, utilizei-me de um conjunto de filósofos muito específicos. Como o tema já era abrangente, a maneira encontrada de melhor abordá-lo foi

restringir o quadro teórico de referências a alguns autores de meu interesse. Por possuir uma formação artística e não filosófica, procurei aproximar os conceitos da prática teatral. Particularmente no que diz respeito à teoria de Deleuze e Guattari, ao perceber que os conceitos apresentados eram uma potência esperando seu desdobrar por quem viesse a utilizá-los, dei-me a liberdade de atualizá-los à minha maneira. Esses filósofos ocuparam parte importante no desenvolvimento desta tese, pois é muito difícil referir-se a algum de seus conceitos sem levar em conta todo o quadro conceitual que elaboram.

Por fim, é necessário firmar o que já é sabido: as questões abordadas nesta tese não podem ser nunca conclusivas. Seria um despropósito de minha parte estabelecer uma conclusão dentro do campo específico do teatro para essa questão filosófica que movimenta o pensamento desde a antiguidade clássica: a maneira como a matéria é percebida pelo espírito. A tese pretendeu, apenas, apresentar um agenciamento teórico que possibilitasse pensar a sensação da matéria cênica não fabulada, em contraste com a percepção do tempo dessa *afecção*.

BIBLIOGRAFIA:

- APPIA, A. *Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BABLET, D. *The Theatre of Edward Gordon Craig*. London: Eyre Methuen, 1966.
- _____. *D'Edward Gordon Craig au Bauhaus*. In: ASLAN, Odette. *Le Masque: du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 1988.
- BADIOU, A.; DURING, E. *A theatre of Operations: a discussion between Alain Badiou and Elie During*. In: *The Sensible Stage – Staging and the Moving Image*. Edited by Bridget Crone. Bristol: Picture this, 2012.
- BAITELLO, N. *Dadá/Berlim/Desmontagem*. São Paulo: Atelier Ed., 1997.
- BAKTHIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- BALAKIAN, A. *Mallarmé e o Cénacle*. In: *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 61-80.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação* Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BECKETT, S. *Malone Morre*. São Paulo: Conex, 2004
- BEHAR, H. *Sobre el teatro dada y surrealista*. Barcelona: Barral, 1971.
- _____. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009
- BELLONI, A. *Teatro menos teatro*. São Paulo: ECA/USP, 2011. (Tese de Doutorado).
- _____. *Teatro sem caráter*. São Paulo: ECA/USP, 2006. (Dissertação de mestrado)
- BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *A Transfiguração do Lugar Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- _____. *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

BENTLEY, E. *Wagner e Ibsen: um contraste*, In: BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BENJAMIN, A. *Art, Mimesis and the Avant-Garde: Aspects of a Philosophy of Difference*. London: Routledge, 1991.

BERGSON, H. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril cultural, 1979.

BENJAMIN, W. "O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia". In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENEDETTO, S. *The provocation of the senses in Contemporary Theatre*. New York: Routledge, 2010.

BLANCHOT, M. "Où maintenant? Qui maintenant?". In: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1987.

BOGART, A. *The viewpoints book*. New York: Theater Communications Group, 2005.

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRADBY, D. *Jacques Copeau e Le Théâtre Populaire*. Paris: Copeau l'Éveilleur. Bouffonneries: revue trimestrielle. n 34, p. 237, 1995.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro: 1967.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CASTELUCCI, R. O peregrino da matéria. In: *Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, n.7, 2007, p. 181-187.

CRAIG, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo:

Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Editora Relógio d'água, 2000.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985 – (Cinema 1).

_____. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. O Esgotado. Um manifesto de menos. In: *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *On Music*. Seminar Session, 3 of May of 1977, Translated by Timothy S.

_____. *Spinoza*. Cours Vincennes (24/01/1978).

_____. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 211-255.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, Vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIDEROT, D. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo : Editora Escala, 2006.

DORT, B. *A representação emancipada*. In: *Sala Preta* São Paulo: ECA/USP, n. 13, 2013.

_____. A era da encenação. In: DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*.

São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 61-123.

DUCHARTRE, Pierre Louis. *The Italian Comedy*. Canada: General Publishing Company Ltda, 1996.

DUPONT, F. *L'orateur sans visage, essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris: PUF, 2000.

ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FAVA, A. *La maschera commica nella commedia dell'arte*. Milão: Andromeda Editrice, 1999.

FÉRAL, J. *Théorie et Pratique Du theater*. Montpellier: Editions l'Entretemps, 2011.

_____. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. In: *Sala Preta* São Paulo: ECA/USP, n.8, 2008.

FERNANDES, S. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FRAGA, E. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992.

FUCHS, E. *The Death of Character: perspectives on theater after modernism*. Bloomington: Indiana Univesity Press, 1996.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 2000

_____. "Reflexões preliminares á discussão de um teatro moderno, do moderno no teatro e do moderno em si. No Brasil. Agora. Aqui. Ou teremos de ser radicais. Texto de referência, 1984

GOLDBERG, R. *A Arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *La Performance du futurisme à nos jours*. Paris: Thames and Hudson, 2003.

GOEBELLS, H. Text as Landscape With the qualities of libretto. In: *Performance Research 1*, Routledge, 1997.

- GROPIUS, W. *The Theater of the Bauhaus*. London: Eyre Methuen, 1979.
- GROTOWISKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUATTARI, F. Ritournelles et affects existentiels. In: *Chimères* n. 7, 1987.
- GUYER, P. *Values of beauty: historical essays in aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis – ancient texts and modern problems*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002
- HARVERY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.
- KANTOR, T. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KAYSER, W. *O Grotesco: configuração na pintura e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KEMAL, Salim. *Kant's Aesthetic Theory: an introduction*. London: Macmillan Press, 1997.
- KIRBY, M. *A formalist theater*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- _____. *The art of time*. New York: E.P Dutton & Co., 1969
- _____; KIRBY, Victoria N. *Futurist Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.
- KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o Teatro de Marionetas*. Versão port. de José Filipe Pereira. Estarreja: Ed. Acto, Instituto de Arte Dramática, 1998.
- KRAUSS, R. *Caminhos da Escultura Moderna*, trad. J. Fischer, São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LEABHART, T. *Le Masque moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau*. Copeau l'Éveilleur. Bouffonneries: revue trimestrielle. Paris, n 34, p. 237, 1995.

- LECOQ, J. *Le Corps Poétique*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós dramático*. São Paulo : Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002,
_____. *The Moving Body*. Londres: Methuen, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1979.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Traduzido por: Ana Cristina Seabra e Elizabete Alaxandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- _____. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- _____. *Lições sobre a Analítica do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *O dente, a palma*. In: *Sala Preta* São Paulo: ECA/USP, n.11, 2011.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009, p. 39-56.
- MAGNAT, V. Theatricality from the Performative Perspective. In: *Substance Issue 98/99*, vol. 31. Baltimore, USA: 2001. p. 147-166.
- MALLARMÉ, S. “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*”, in CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- _____. *Les noces d'Hérodiade – Mistère*. Paris: Gallimard, 1959
- _____. *Rabiscado no Teatro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MAETERLINCK, M. *Um Teatro de andróides*. Tradução não publicada de Silvia Fernandes para uso em sala de aula. In : *La Jeune Belgique*, 1890.
- MASSUMI, B. *User's guide to capitalism and schizophrenia: deviations from Deleuze and Guatarri*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1992.
- MEYERHOLD, V. *Comunicación: textos teóricos*. 2º volume; trad. José

- Fernandes. Madri: Alberto Corazón, 1972.
- MICHELI, M. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. “Terceira Parte / Teatro de Feira” (1912), In: *Do Teatro / Artigos Reunidos*. Tradução de Roberto Mallet, 1912 . No prelo.
- MURRAY, S. *Jacques Lecoq*. London: Routledge, 2003.
- MURRAY, T. *Mimesis, Masochism, and Mime*. Michigan: University of Michigan Press, 1997.
- NIETZCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAVIS, P. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Dicionário de Teatro*; trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PELBART, Peter Pal. *O tempo não reconciliado: Imagens de tempo em deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PESSOA, F. O Guardador de Rebanhos, In: *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 1946.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- PUCHNER, Martin. *Stagefright: Modernism, Anti-theatricality & Drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- RAMOS, Luis Fernando. *Mimesis espetacular: a margem de invenção possível*. ECA/USP, 2012. (Livre Docência)
- RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROESNER, D. *The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre*. Contemporary Theatre Review, 2008.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROTHKO, M. *The Artist's reality – Philosophies of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *Introdução às grandes teoria do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean- Pierre ; SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : Éditions Théâtrales, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine. In: CARVALHO, Sérgio de (org.) *O teatro e a cidade*. São Paulo: SMC, 2004, p. 121-145.

SCHECHNER, R. *Performance Theory*. New York: Routledge Classics, 2003

SCHOPKE, R. *Por uma Filosofia da Diferença: Gilles Deleuze, o Pensador Nômade*. São Paulo: Contraponto, 2013.

SICARD, C. *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*. Paris: Gallimard, 2000.

SONTAG, S. Abordando Artaud. In: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM. 1986. p 5-57.

SZONDI, P. "O drama", "A crise do drama", "Ibsen", In: SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 29- 46.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TAXIDOU, O. *The Mask: A Periodical Performace by Edward Gordon Craig*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers, 1998.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS:

DELEUZE, G. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G.Deleuze.

Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS459min.