



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DANIEL FREIRE LEAHY GUERRA

**O ACONTECIMENTO CÊNICO:
ENSAIOS DE UMA LINGUAGEM**

Salvador
2021

DANIEL FREIRE LEAHY GUERRA

**O ACONTECIMENTO CÊNICO:
ENSAIOS DE UMA LINGUAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Érico José de Oliveira.

Salvador
2021

Guerra, Daniel Freire Leahy.

O acontecimento cênico: ensaios de uma linguagem / Daniel Freire Leahy Guerra. - 2020.
100 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Érico José de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Artes cênicas - Filosofia. 2. Teatro - Filosofia. 3. Ontologia. 4. Arte moderna - Séc. XXI.

I. Oliveira, Érico José de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.01

CDU - 792.01

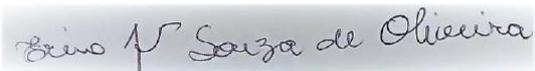
TERMO DE APROVAÇÃO

Daniel Freire Leahy Guerra

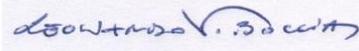
“O ACONTECIMENTO CÊNICO: ENSAIOS DE UMA LINGUAGEM”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 22 de dezembro de 2020.



Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira (Orientador)



Prof. Dr. Leonardo Vincenzo Boccia (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (UFF)

A

Reynaldo Freire, que bem cedo me apresentou Chaplin e a possibilidade de não haver deus. Ao grupo Alvenaria de Teatro e às amizades, crises e criações que tiveram lugar ali – e que ainda pulsam aqui.

AGRADECIMENTOS

A Luciana Pitanga Freire e Carlos Eduardo Leahy Guerra pelos primeiros impulsos. Família pode ser complexidade criativa.

A Nialva Pitanga Freire pelo rigor e humor.

A Cristina Rodrigues, Marcos Barbosa, Juliana Ferrari e André Rosa, professores que desde o início me provocaram, me estimularam e me armaram para a lida nua e crua, assim como para um pensamento rigoroso mas acima de tudo livre, nesse campo minado que é a arte.

A Érico José, que, além de professor e amigo, virou orientador, leitor atento e problematizador implacável desta pesquisa.

Aos dois professores que aceitaram, com generosidade, o convite para compor a banca de mestrado, Leonardo Boccia e Patrick Pessoa, cujas palavras na qualificação foram tão importantes quanto provocadoras.

A Maria da Conceição, que, sabendo ou não – e esta é justamente a questão –, me ajudou a buscar o inconsciente e Freud e Lacan etc.

A Horacio Banega, professor argentino que me apresentou Heidegger de forma magistral e crítica.

A Mariana Batista, parceira durante tanto tempo ao longo desta escrita e interlocutora dançarina e sagaz.

A Igor de Albuquerque, amigo e cúmplice na *Revista Barril*. A todos os mortos e fantasmas do mundo.

Não há progresso na arte.

Walter Benjamin (2019, p. 185)

Em poucos segundos o sangue, a obra e a artista desapareceram, restando apenas a estrutura de cordas e roldanas que uma mão invisível em meio à mata cortou com o facão e logo foi arrastada pela correnteza.

Joca Reiners Terron (2017, p. 307)

Se não tinha mancada, não tinha samba.

Adoniran Barbosa

GUERRA, Daniel Freire Leahy. O acontecimento cênico: ensaios de uma linguagem. 2020. Orientador: Érico José de Oliveira. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

Nesta dissertação, criada desde o campo das teorias da cena, desenvolve-se uma pesquisa sobre a noção de *acontecimento cênico* com o objetivo de contribuir com um fundamento conceitual para os termos, presentes tanto na prática quanto na teoria das artes cênicas contemporâneas. Este trabalho é atravessado, do começo ao fim, por um questionamento ontológico engajado na interseção entre a filosofia e a psicanálise, embora parta e retorne sempre ao campo da cena. Tal ontologia do acontecimento cênico funda-se na provocação heideggeriana de uma “ontologia fundamental”, mas logo parte para uma *ontologia crítica* específica à cena e a esta investigação. São propostas, então, quatro dimensões ontológicas, as quais seriam teoricamente basilares ao acontecimento cênico em-obra: o *acontecimento*, a *cena*, o *real* e o *dispositivo*. Tais dimensões são questionadas, fundamentadas conceitualmente e postas em jogo numa relação estrutural de interdependência. Optou-se por um estilo ensaístico, o qual traz, historicamente, permissões de deriva, embora sempre fazendo uso de um olhar crítico-analítico. Apresentam-se, portanto, *ensaios crítico-analíticos* nos quais a verticalidade ontológica do aspecto crítico-analítico não anula a horizontalidade do ensaísmo. Como o objeto capital é o próprio acontecimento cênico, e como o ensaísmo permite uma deriva transdisciplinar, há a invocação de tantos filósofos, teóricos e artistas quanto a intensidade da investigação e do salto ontológico sobre o acontecimento deseje e possa sustentar. Por fim, ao abrir as dimensões do acontecimento cênico, é o próprio Contemporâneo e a arte produzida sob a sua égide que resultam postos em suspensão crítico-analítica, se bem que essencialmente propositiva, já que o acontecimento cênico é tratado como uma *linguagem*.

Palavras-chave: Acontecimento cênico. Teorias da cena. Ontologia da cena. Arte contemporânea.

GUERRA, Daniel Freire Leahy. *The scenic event: essays of a language*. 2020. Advisor: Érico José de Oliveira. 100 f. Dissertation (Master in Performing Arts) – School of Theater, Federal University of Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

This dissertation, developed from the field of scene theories, carries out an investigation on the concept of *scenic event* and aims to contribute to a conceptual grounding of the term, present both in practice and in the theory of contemporary performing arts. It is, from beginning to end, crossed by an ontological questioning involved in the intersection between philosophy and psychoanalysis, although it always leaves and returns to the scene. Such an ontology of the scenic event is based on the heideggerian provocation of a “fundamental ontology”, but soon moves on to a critical ontology, specific of the scene and of this investigation. Then, four ontological dimensions are proposed, such as which are theoretically fundamental to the scenic event in-work: the *event*, the *scene*, the *real* and the *aparattus*. Such dimensions are questioned, conceptually grounded and set to play in a structural relationship of interdependence. It was opted for an essay style, which historically brings drifting permissions, although always making use of a critical-analytical perspective. Therefore, *critical-analytical essays* are presented, in which the ontological verticality of the critical-analytical aspect does not nullify the horizontality of the essay. Since the fundamental object is the scenic event itself, and since the essay form allows for a transdisciplinary drift, there is an invocation of as many philosophers, theorists and artists as the intensity of the investigation and that of the ontological leap over the event can stand. Finally, when opening up the dimensions of the scenic event, it is the Contemporary and the art under its aegis which are put in a critical-analytical suspension, even when essentially proposing, since the scenic event is treated as a *language*.

Keywords: Scenic event. Scene theories. Scene ontology. Contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Salto no vazio (1960).....	43
Figura 2	Grande Núcleo (1960).....	51
Figura 3	Nildo da Mangueira veste Parangolé P15 Capa 11 (1967).....	58
Figura 4	<i>Quadrat</i> (1981).....	59
Figura 5	A esponja de Menger.....	68

SUMÁRIO

1	O QUE SERÁ O ACONTECIMENTO?	11
1.1	PRIMEIRAS VARIAÇÕES.....	11
1.2	AS TRÊS LACUNAS-FONTE	15
1.3	O ACONTECIMENTO DO SER.....	15
1.4	A CENA DO ACONTECIMENTO	21
1.5	O SER-CENA.....	24
2	ACONTECIMENTO REENCONTRADO	30
2.1	DA CENA COMO SINTOMA HISTÓRICO	30
2.2	UMA CRÍTICA AO CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE.....	34
2.3	SALTO NO VAZIO.....	42
2.4	NO CENTRO DO LABIRINTO NÃO HÁ MINOTAURO.....	47
2.5	O QUIPROCÓ DO REAL	59
3	ACONTECIMENTO POSTO, ACONTECIMENTO (IN)DISPOSTO	62
3.1	BREVE HISTÓRICO DO CONCEITO DE DISPOSITIVO	62
3.2	DO DISPOSITIVO COMO DIMENSÃO: DAR UMA REALIDADE AO REAL	65
4	UM RESTO, UM EXCESSO	74
	REFERÊNCIAS	79
	APÊNDICE A – A FANTASIA DO CONTEMPORÂNEO	83
	APÊNDICE B – FERIDA, CENA, BURACO	92

1 O QUE SERÁ O ACONTECIMENTO?

1.1 PRIMEIRAS VARIAÇÕES

O ser da cena é acontecimento.

Começar com uma frase assim pode provocar alguns verdadeiros problemas.

Mas é exatamente por isso que ela está aqui: para, talvez, ao modo das equações, suscitar alguns problemas verdadeiros.

Porque se ela viesse, em vez disso, ao final deste trabalho, representaria não uma questão, mas provavelmente um equívoco.

É que ela, *a priori*, não pode ser conclusiva. Tampouco pode pesar como uma lei, na qual os três substantivos (ser, cena e acontecimento) soem como substâncias ou entes positivos, tão-somente dados na realidade – ou seja, algo que, sobretudo, eles não são.

Pelo contrário, ela deveria servir como um trampolim, rumo a uma série (inesgotável, espero) de problemas.

Por essa razão ela deve ser, antes de tudo, um enigma.

Veremos, no decorrer dessas páginas, o quanto do acontecimento deve-se ao enigma.

O ser da cena é acontecimento.

A formulação em si já é problemática, apesar da sua construção ser a mais básica possível: sujeito, objeto, predicado.

Acontece que esses elementos, dispostos numa circularidade em que o “é” constitui a volta da cobra sobre o próprio rabo, trazem um problema bastante peculiar, que pode ser formulado assim:

Se “o ser [da cena] é acontecimento”, “o acontecimento [da cena] é ser”?

Nesta nova formulação, os colchetes, isolando a palavra “cena” como a diferença no

seio de uma relação de identidade entre “ser” e “acontecimento”, revelam o gesto fundante deste trabalho.

Enquanto que sem a palavra “cena” as perguntas “o ser é acontecimento?” e “o acontecimento é ser?” podem aparecer como questões atinentes apenas ao campo filosófico, a intrusão da “cena” causa aí uma *interrupção*, sendo essa justamente a variante problemática e específica da investigação.

Tal movimentação quer-se tripla.

Primeiro, a cena imiscui-se no meio da frase como uma agulha que traz, puxando a linha epistemológica, a questão ontológica (sobre o *ser*) para o próprio campo da arte, apropriando-se dela como se esta a pertencesse desde sempre: “o ser [da cena] é acontecimento?”.

Depois, a cena gostaria de se *intrrometer* legitimamente no próprio campo filosófico, no qual a “questão da arte” manteve-se tradicionalmente restrita ao campo-de-jogo reservado e isolado historicamente para tal: a Estética. Por isso, a frase surge quase como um gesto de desembaraçamento frente a um esteticismo insistente: “o acontecimento [da cena] é ser?”.

Já o terceiro movimento deseja trazer à tona o seu próprio valor artístico. Na materialidade literária da formulação “o ser [da cena] é acontecimento”, os colchetes representam a própria irrupção do acontecimento no corpo da frase: eis o advento da palavra “cena” enquanto ser-cena, abertura fundante, fazendo com que a própria fórmula seja vítima do que nela se formula.

A frase acontece.

Eis uma proposta, exposta já de partida, para uma autonomia da investigação acontecimental com relação ao território por vezes tão cerrado das artes cênicas.

E se pudéssemos esboçar ainda um quarto movimento, qual seja, reenviar questões *desde* a teoria da cena *para* a filosofia ou para a história, teríamos que sair dos colchetes, colocando, exatamente ali onde estávamos, os conceitos provindos das Humanidades.

Ficando, afinal, algo assim:

O acontecimento [do ser] é cena?

Ou ainda:

O ser [do acontecimento] é cena?

Tais movimentos representam algumas tentativas (felizmente com os seus precursores e contemporâneos) de fomentar um desprendimento da arte de sua tradicional condição estética – de Musa Muda – para fazê-la pensar mundo e ser, ou melhor, fazê-la ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2015). Este é um projeto conhecido entre os artistas, ao menos desde o final do século XIX: apropriar-se da própria catástrofe e jogar nas fronteiras precariamente erigidas entre arte e vida.¹

Foi assim que num domingo, dia 15 de janeiro de 1961, o artista plástico Hélio Oiticica, sabendo-se (trágica e dionisiacamente) contemporâneo ao próprio tempo, escreveu no seu diário, em letras garrafais: “ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO.” (OITICICA, 2011, p. 28).

Agora, no turbilhão inicial do século XXI, a arte, tomada enquanto acontecimento, poderia retomar a oportunidade de *deixar de ser* exemplo, justificativa, sonho bom, projeção, selvageria, espontaneidade, inspiração, templo do belo, promessa de liberdade, utopia, esperança, prova, tábua de salvação, comunidade do futuro, fuga, idílio, muleta, terapia, pedra de toque, providência e redenção, não apenas para si mesma mas principalmente *para* os outros, e passar a vivenciar-se ela própria enquanto *sintoma* e *problema*. O que ainda não se esgotou neste século – e que reaparece hoje reformulado, numa saturação particularmente crítica – é a questão da *pertinência* da arte, num período em que o capitalismo se mostra, cada vez mais, ele mesmo, artista (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). A catástrofe moderna, a que foi primeiro separando, depois reunindo e finalmente confundindo os saberes, é a mesma que desabilita qualquer um deles, hoje – sob o risco da impostura – a exercer o papel de bálsamo, cura ou descanso frente à fissura fundamental que não cessa de se abrir, e que poderíamos introduzir, aqui, sob o nome de *real*.

Nesse sentido, seria interessante imaginar o que os saberes fariam se (ou quando)

¹ Esse *slogan*, apesar de problemático, é usado aqui da mesma maneira como é usado habitualmente no campo artístico: suportado num acordo tácito de compreensão. Com exceção do que cumpre esta nota, de alertar para a idealização pasteurizada de “arte” e “vida”.

a própria *aura*² do objeto de arte completasse radicalmente o destino previsto por Walter Benjamin (2017) – ou seja, se (ou quando) fosse totalmente extinta.³ O que seria do cientista, por exemplo, ao ver que finalmente a arte morreu?

Sobre este possível luto – talvez já patente, talvez ainda por vir – Martin Heidegger (2014) nos lançou uma provocação que talvez soe um tanto desconfortável para os nossos espíritos contemporâneos demais: “Éras, que conhecem muitas coisas e quase tudo por meio do historicismo, não compreenderão que um instante de uma história *sem arte* pode ser mais histórico e mais criador do que tempos de um funcionamento artístico extenso.” (HEIDEGGER, 2014, p. 489).

“Na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?” (BENJAMIN, 2019, p. 86).

De resto – e aí está a importância de um questionamento acontecimental nas artes –, é bem como escreveu o historiador François Dosse (2013), ao retratar a posição de Hanna Arendt (2013) face ao “trágico século XX e seu séquito de dramas”:

Seu mestre interior continua sendo o acontecimento, o que a obriga a aumentar as exigências da dimensão política específica em épocas onde a descrença tem tendência em se fechar nela mesma ou voltar às raízes, à tradição como compensação às esperanças desfeitas do amanhã desencantado (DOSSE, 2013, p. 129).

Proponho, portanto, uma máxima metodológica:

Face aos fatos, às datas, aos nomes, aos heróis, às ideologias, às notícias, às modas, às formas, às normas, aos juízos, às conclusões, aos apelos, às cobranças, às tendências, aos programas, às maquinações e às máquinas, *perguntar sempre ao acontecimento*.

² O caráter único da obra de arte é idêntico à sua integração no contexto da tradição. A própria tradição é certamente algo de mutável. Por exemplo, uma estátua de Vênus antiga inseria-se para os gregos, que dela faziam objeto de culto, num contexto de tradição diferente do do meio clerical da Idade Média, que a olhava como um ídolo maléfico. Mas o que a ambos se apresentava da mesma maneira era a sua unicidade, por outras palavras, a sua aura. [...] Reveste-se do mais alto significado o fato de que este modo de existência aurático da obra de arte não se separa nunca totalmente da sua função ritual. Por outras palavras: *o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu fundamento no ritual, em que ela teve o seu valor de uso original e “primeiro.”* (BENJAMIN, 2017, p. 18).

³ Apesar de Benjamin, naquele momento (início do século XX), ter depositado grandes esperanças de transformação política na nascente sétima arte (o cinema) e na fotografia, ele não previu – e nem poderia prever – o ciberespaço e as redes sociais, nos quais até a eficácia politicamente emancipatória da obra de arte já resulta posta em xeque.

1.2 AS TRÊS LACUNAS-FONTE

Na formulação “o ser da cena é acontecimento”, subsistem três lacunas que, conjugadas, funcionam como o motor desta investigação. Tais lacunas-fonte são as próprias noções de “ser”, “cena” e “acontecimento”, que não possuem sentidos unívocos, não devem ser encaradas como instâncias conceituais estáveis, nem podem ser encontradas como entidades positivas, empíricas ou simplesmente dadas na realidade. Por isso, será no próprio jogo dialético de articulação e rebatimento de uma lacuna sobre a outra que encontraremos as ressonâncias necessárias ao questionamento ontológico (e crítico) do acontecimento cênico, bem como as provocações que este pode lançar sobre os campos mais abrangentes da Arte e das Humanidades.

As articulações conceituais são três: o *acontecimento do ser*, a *cena do acontecimento* e o *ser-cena*. Cada uma delas cobre uma parte do campo concreto de questionamento em torno do nosso objeto fundamental, o acontecimento cênico. Em cada uma delas – que devem ser vistas como momentos de um mesmo questionar – reúnem-se as ferramentas conceituais, metodológicas, históricas e artísticas necessárias ao processo que apenas começa.

1.3 O ACONTECIMENTO DO SER

Determinei uma máxima metodológica: perguntar sempre ao acontecimento. Porém, tão logo tenha sido enunciada, a suspeita mais legítima a pesar sobre ela pode ser a seguinte: como podemos perguntar o que quer que seja a algo que não sabemos o que é?

Por outro lado, paradoxalmente, a palavra *acontecimento* pode ser lida, se confiarmos no aspecto autoevidente da vida cotidiana, como um ponto óbvio e bem sedimentado.

É que ela surge aqui e ali, em meio ao campo de produção artística, em qualquer discurso que deseje fazer uso das suas conotações ambíguas.

Assim costumamos ouvir, com a mesma atenção trivial, a exclamação jubilosa “foi um acontecimento!”, tanto de um espectador que acabou de assistir a uma peça de balé clássico quanto de um performer que acabou de dar por concluída a sua intervenção urbana. Ora, trata-se do mesmo acontecimento, em ambos os casos? Se a resposta for *não*, então qual a diferença? Ela é apenas formal?

Há, no âmbito das teorias da cena, um fato no mínimo interessante. Enquanto noções vigentes como “performatividade” ou “liminaridade” rendem – e com razão – parágrafos e parágrafos de fundamentação, justificam artigos, dissertações e teses dedicados exclusivamente a elas, sobre o acontecimento vemos uma escassez de aprofundamento simetricamente proporcional ao seu uso crescente, fazendo com que ele apareça sempre ao lado das noções mais em voga e assentadas enquanto urgências como um oportuno e silencioso figurante a compor o cenário.

É sintomático, por exemplo, que no *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, de Patrice Pavis (2017), “liminaridade” e “performatividade” sejam verbetes, enquanto “acontecimento cênico”, apesar de não aparecer na listagem, surja em quase todas as páginas como se fosse uma evidência em si.

E mesmo quem não é Pavis parece se sentir constantemente encorajado a afirmar que “em tal acontecimento cênico a performatividade é latente” ou que a “liminaridade de um acontecimento é o seu aspecto político essencial”, sem que nenhuma interpelação por maiores explicações sobre o acontecimento venha a lhes turvar certas certezas contemporâneas tacitamente legitimadas.

Nas duas afirmações acima, que, embora inventadas, representam de modo caricatural boa parte dos discursos da cena emitidos com mais ou menos propriedade, o acontecimento aparece como a obscenidade fundante da própria cena do enunciado: está lá como um maquinista de teatro, anônimo, a suspender com a força do corpo um grandioso objeto de cena projetado pelo cenógrafo x.

O acontecimento, portanto, aparece no mais das vezes como uma alternativa socialmente higiênica aos aparentemente ultrapassados termos “peça” e “espetáculo”, cuja substituição supostamente transformaria, num passe de mágica, o sujeito da enunciação no cobiçado sujeito do enunciado contemporâneo.

E mesmo quando o acontecimento é finalmente alçado à categoria de objeto teórico – o que de fato vem acontecendo⁴ –, o fôlego de um mergulho radicalmente ontológico esbarra

⁴ Ver, principalmente, Jorge Dubatti (2016), que, aliás, será pouco citado aqui (a despeito da importância de seus trabalhos), pois, apesar do autor questionar-se sobre o acontecimento cênico, termina restringindo sua ontologia a uma essencialização do Teatro – “O que é o Teatro?”: “O teatro teatral” – o que o afasta radicalmente do nosso propósito (fora que o seu olhar sobre o fenômeno cênico é, a meu ver, demasiadamente sociológico). Durante esta pesquisa, encontrei também uma interessante dissertação de título *Dispositivos de intensificação do acontecimento cênico*, de Alessandra Lima de Carvalho (2018), que, embora lance mão de ao menos dois conceitos centrais para este trabalho (i.e., dispositivo e acontecimento), parte de hipóteses muito distintas das que apresento e chega a conclusões quase opostas. No próprio fato de identificar o *dasein* (ser-aí) heideggeriano com a presença de um espectador ou de um artista (ou seja, como uma subjetividade/fisicidade engajada no

com frequência contra a cortina de fumaça teleológica (e um tanto corporativista) das formas históricas da arte, sejam elas identificadas às vanguardas europeias, à *performance art*, aos *happenings* dos anos 1960, às “novas” proposições artísticas transdisciplinares, aos “Teatros do Real” ou aos recentes usos dados ao corpo-do-artista enquanto agente político. Tudo se passa como se o acontecimento é que tivesse sido inventado pelas formas, e não o contrário. Eis a ansiedade típica do campo artístico, cujo frenesi mercadológico em decifrar as tendências emergentes ou em identificar o suprassumo das práticas atuais faz perder de vista uma necessária abismação frente à evidência irreduzível e enigmática do real; o qual, por sua vez, é justamente o que pode lançar-nos de volta, já munidos de olhares renovados, à superfície estética do mundo.

De maneira que o procedimento de “perguntar ao acontecimento” se torna um “pegar o óbvio pelo rabo – e não o soltar”.

No campo filosófico, uma destruição análoga à da Primeira Guerra Mundial, cujo otimismo industrial do século XIX foi subitamente posto em xeque pela brutalidade, enfim exposta à burguesia, do próprio capital, teve lugar no projeto de uma *ontologia fundamental*, concebida por Martin Heidegger.

Pensadores cruciais para a teoria crítica atual,⁵ como Michel Foucault e Jaques Derrida, reconheceram, cada um a seu modo, a influência direta da destruição (*Destruktion*) heideggeriana.⁶ Talvez esse seja um dos motivos que justificam um nascente “retorno a Heidegger”, ao menos nas pesquisas artísticas dos últimos anos.

acontecimento cênico) já se encontra a dissonância básica com a visão do *dasein* tal como será desenvolvida aqui (mesmo assim, a forte presença de Heidegger nos dois trabalhos não é mera coincidência – é, pelo contrário, um sintoma histórico-epistemológico maior que mereceria atenção). De toda maneira, a dissertação de Alessandra Lima (2018) só faz provar que as noções trabalhadas aqui já estão presentes no campo e que, longe de serem unívocas e duras, são, pelo contrário, lacunas e fontes de uma potência ímpar ainda a ser totalmente desvelada em meio ao campo das Artes (e não apenas no das artes cênicas).

⁵ Incluindo o decolonialismo e o grupo Modernidade/Colonialidade (principalmente no período de sua fundação).

⁶ Diz Derrida (2017, p. 30) (com palavras que julgo importantes para o nosso tempo): “Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam essas estruturas. Se as habitam *de uma certa maneira*, pois sempre se habita, e principalmente quando nem se suspeita disso”.

Mas, antes de prosseguir, sinto-me impelido a abrir este breve parêntesis. Tal parêntesis, porém, não deveria ser encarado como mera digressão, mas como uma forma de “dizer sim” a certa *sensibilidade intelectual contemporânea* que consiste em dobrar criticamente a biografia de um autor sobre a sua obra, sopesando o que há de ressonância política, social e cultural de um no outro.⁷ E se tal procedimento é feito com responsabilidade e rigor, tanto melhor para nós, os ditos contemporâneos. É que a invocação de um filósofo como Martin Heidegger merece a citação, mesmo que exposta em poucos traços, de uma problemática renitente, que, para ser direto, consiste na sua filiação ao nazismo.⁸ Embora este não seja o lugar para um aprofundamento deste imbróglio, é sim o lugar para a provocação a que leitores interessados neste ponto pesquisem mais sobre o assunto, e, se se sentirem impelidos a tal, que também critiquem retrospectivamente o valor do meu *uso* da ontologia heideggeriana para as artes cênicas. É que a problemática sobre se a filosofia heideggeriana estaria manchada de nazismo dos pés à cabeça ou se se encontraria à margem e a salvo desta ideologia vil é extremamente complexa e cada vez mais erudita, especialmente quando, após a publicação dos *Cadernos Pretos* – os diários de trabalho de Heidegger –,⁹ uma série de pensadores passou a se dedicar com profundidade ao tema. Eu, por minha vez, não vou botar a mão neste balaio, não porque tenha receio das cobras que possam se ocultar aí, mas porque não serão estas as serpentes que virão nos *encantar*. Além do mais, enfrentar um edifício filosófico, mesmo que este provenha de um suposto conservador, um europeu etc., não deveria significar “comprar o pacote inteiro”. Quero dizer: não vejo como necessário *crer* no regime de verdade imposto em qualquer sistema filosófico para que de uma estrutura dada

⁷ Se bem que se deva, creio, exercitar mais do que nunca, e permanentemente, uma implacável crítica (estrutural) da crítica (cultural), tal como nos provoca um Slavoj Žižek (2017, p. 95-96, grifos nossos): “Por outro lado, o problema com os estudos culturais, pelo menos na sua forma predominante, é o fato de envolverem uma espécie de suspensão cognitiva (o abandono da consideração do valor de verdade inerente da teoria sob consideração) característica do relativismo historicista. Quando um típico teórico da cultura lida com um edifício filosófico ou psicanalítico, sua análise se concentra exclusivamente em revelar seu ‘viés’ oculto – patriarcal, eurocentrista, identitário, etc. –, sem fazer as seguintes perguntas tolas, porém necessárias: ‘Muito bem, mas qual é a estrutura do universo? Como a psique humana ‘realmente’ funciona?’ [...] *Precisamos agora colocar os estudos culturais em seu contexto apropriado*”. Esta última frase representa justamente a necessidade contemporânea de uma crítica estrutural da crítica cultural que seja responsável, rigorosa e preferencialmente *não-conservadora*.

⁸ Tal como informa o pesquisador Jeff Malpas (2006, p. 17, tradução nossa): “Heidegger tornou-se membro do Partido Nacional Socialista [...] em 1933, e um pouco mais tarde, no mesmo ano, ele foi nomeado reitor da Universidade de Freiburg pelo Partido Nacional Socialista, mas renunciou ao cargo em 1934, depois de haver aparentemente encontrado uma dificuldade crescente em acomodar-se às demandas do novo regime”.

⁹ As publicações levam esse nome em razão das capas originais das cadernetas, que eram pretas. As primeiras publicações apareceram em 2014, com edição do filósofo Peter Trawny.

coisas potentes emergem, *inclusive à revelia* do próprio autor. E, mais uma vez, faço aqui uma *defesa do ensaio enquanto modo e estilo*, pois acredito que esta seja uma boa “terapêutica” para a linguagem e o pensamento. Portanto, Martin Heidegger e Jacques Lacan entrarão aqui, por vezes, como “bons selvagens”. Senão, vejamo-los como espécimes estranhos a emitir cantos bastante *singulares*... E se alguma música minimamente digna sair disso tudo, que bom seria para nós; nós, que ainda buscamos *alguma liberdade*. Talvez até possamos, ao final deste trajeto, ao menos repetir com Jean-Luc Nancy (2017) o que este afirmou sobre Heidegger ao fim de sua elegante análise crítica da controvérsia encarnada em torno do filósofo alemão: “Em outras palavras, nós devemos aprender a existir sem ser e sem destinação, para reivindicar ser ou voltar a ser nada – e também para não concluir.” (NANCY, 2017, p. 59, tradução nossa). Então, voltemos, sem mais, a este Heidegger...

O que nos interessa aqui é o fato de, desde *Ser e Tempo*,¹⁰ sua obra inaugural, Martin Heidegger (2015) girar em torno de um único abismo central.

Cercando-o de todas as formas, busca, a cada aproximação, estabelecer um novo ângulo, uma nova perspectiva; tenta, enfim, fundar um campo-de-jogo (HEIDEGGER, 2014) propício para a enunciação da única questão, a seu ver, essencial: *a questão do ser*.

É precisamente tal insistência no óbvio – o fato de algo *ser* – que o habilita a uma crítica vertical e vertiginosa às sustentações metafísicas que escoram o cerne da filosofia ocidental. Junto com tal abalo, o autocentrado sujeito cartesiano dá lugar a uma ex-centricidade radical, cuja ex-sistência (*ek-sistenz*), articulada enquanto ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2015), pretende puxar o tapete de todo um ideário humanista ocidental: o foco não é mais o homem, é o *ser-aí* (*Dasein*).¹¹

¹⁰ Publicada em 1926.

¹¹ A escolha da tradução de *dasein* é objeto de infindáveis discussões. Desde que haja tradução do termo, haverá a escolha, por parte dos tradutores, de um ponto de vista ético bastante determinante sobre o conceito e, conseqüentemente, sobre toda a filosofia de Heidegger. *Dasein*, porém, é uma palavra mais ou menos comum no alemão corrente. Usado num discurso trivial, poderia significar por exemplo “existência”. Mas Heidegger, quando fala de “existência”, diz “*existenz*”, reservando ao *dasein* o caráter de conceito ontologicamente fundamental de seu pensamento. Nas minhas referências, por exemplo, enquanto Idalina Azevedo e Manuel António de Castro (2010) usam “entre-ser” e Ernildo Stein (1991) “ser-aí” (sendo esta a tradução mais “tradicional”), Márcia Sá Cavalcante Schuback (2015) usa simplesmente “presença”. Esta última me parece auspiciosa, por, de certa forma, simplificar ou imediatizar no português corrente um conceito que, no alemão cotidiano, parece funcionar da mesma maneira. Como sabemos, “presença” é também um termo usado e abusado nas artes cênicas. Mas é por isso mesmo que opto por “ser-aí”, na tentativa de criar um *estranhamento* face

Para a metafísica não resta escolha. Enquanto metafísica ela está excluída pela sua própria essência da experiência do ser; pois ela representa o ente (*ón*) constantemente apenas naquilo que a partir dele se mostrou enquanto ente (*he ón*). Contudo, a metafísica não presta atenção àquilo que precisamente neste *ón*, na medida em que se tornou desvelado, também já se velou. A interrogação que retorna a este elemento velado procura, por isto, do ponto de vista da metafísica, o fundamento para uma ontologia. É por isso que o procedimento em *Ser e Tempo* se chama “ontologia fundamental” (HEIDEGGER, 1991, p. 62).

O movimento crítico (*krinein*) essencial de Heidegger e o que determinará toda a sua obra, portanto, será o de impor uma cisão (*krisis*) à aparente autoevidência metafísica do *ser*, encarando-o, agora, como o elemento que *permanece velado* na articulação de todo *ente*.

Para isolar radicalmente o *ser* enquanto alvo de uma fenomenologia que, até então, dedicava-se à descrição do dar-se de um ente *para uma consciência*, ele introduz um corte justo nessa relação.

Porque, na tradição, a problemática ontológica compreendeu primariamente o ser no sentido de ser simplesmente dado (“realidade”, “mundo”-real) e, por outro lado, o ser da presença permaneceu indeterminado do ponto de vista ontológico [...]. Todo ente *é* independente de experiência, conhecimento e apreensão através do que ele se abre, descobre e determina. O ser, no entanto, apenas “*é*” no compreender dos entes a cujo ser pertence uma compreensão de ser. O ser, portanto, não pode ser concebido, embora jamais seja inteiramente incompreendido (HEIDEGGER, 2015, p. 249).

Tal cisão entre ôntico (ente) e ontológico (ser) foi nomeada pelo filósofo de “diferença ontológica”. Essa fissura é o que resguardaria a posição crítica do interrogante frente à tradição metafísica. Ele deveria, então, *suportar* tal fissura. Trata-se de uma suspensão ontológico-existencial. E é justamente esse suportar do abismo de uma des-identificação entre ser e ente que irá resguardar o próprio ser como iridescência e fonte originária. Abre-se aí, deste modo, um *entre* (HEIDEGGER, 1991), zona estranha e vibrante que, face à ausência de uma predicação ontoteológica¹² do ser (que poderia ser metafisicamente tomado, por exemplo, enquanto deus, homem, causalidade histórica, Razão, Espírito, seleção natural, “*embodied mind*” etc.), confere ao interrogante um desconforto existencial, mas ao mesmo tempo a eloquência poderosa de uma *angústia* (HEIDEGGER, 1991).

aos pesquisadores das artes cênicas, que costumeiramente atribuem “presença” a um corpo dado empiricamente no mundo ou a uma suposta “energia” física e/ou mística imanente a tal corpo. Como pretendo me distanciar radicalmente desta analogia entre *dasein* e corpo humano ou “energia”, prefiro então manter a simplicidade “estranha” de “ser-aí”, que, além do mais, seria a tradução, do meu ponto de vista, mais literal do termo alemão (*da*, aí; *sein*, ser).

¹² “Ontoteologia” é uma expressão heideggeriana que une ontologia e teologia, o que lhe serve para denunciar o que há de propriamente teológico em todo enunciado metafísico (HEIDEGGER, 1991).

Este “lugar estranho” que se abre é precisamente o *ser-aí*. Por isso, o ser-aí não pode, de forma alguma, ser compreendido como mais uma metáfora para “ser humano”. Em vez disso, o ser humano é, em Heidegger, nada mais nada menos que um ente, digamos, privilegiado que, através da “tonalidade afetiva fundamental” (a angústia) tem a oportunidade de se instalar *enquanto* ser-aí para uma escuta ao apelo do ser: “De maneira criadora nessa tonalidade afetiva fundamental do ser-aí, o homem torna-se o guardião fundamental desse silêncio.” (HEIDEGGER, 2014, p. 21).

Assim, a identificação antropológica entre ser humano e ser-aí é justamente o que Heidegger tentou evitar (principalmente depois de *Ser e Tempo*), e é, ironicamente, o equívoco que, ao menos no campo da arte, os pesquisadores cometem mais frequentemente. Mais adiante veremos por que esse esclarecimento é basilar.

O ser, portanto, já não é um superente transcendental a sobredeterminar fantasmaticamente o mecanismo do mundo, tampouco fica reduzido a um mero índice de negatividade absoluta: “[...] em verdade, o [ser] ‘é’ o que há de mais *inabitual*.” (HEIDEGGER, 2014, p. 109).

É que a coisa vai por outra via: é a diferença ontológica mesma que permite finalmente uma *articulação dinâmica* entre ontológico e ôntico, ser e ente. Abre-se novamente, graças à cisão no próprio corpo da metafísica, o campo-de-jogo dos *possíveis*: “O ente, em cujo ser, isto é, sendo, está em jogo o próprio ser, relaciona-se e comporta-se com o seu ser, como a sua possibilidade mais própria. A presença é sempre sua possibilidade.” (HEIDEGGER, 2015, p. 86).

O ser, sendo, acontece.

1.4 A CENA DO ACONTECIMENTO

Depois de *Ser e Tempo* começa a chamada “segunda fase” do pensamento de Heidegger (MALPAS, 2006), na qual a imagem do ser-aí é descolada ainda mais radicalmente daquela equívoca referência antropocêntrica:

Nem a palavra “ser-aí” tomou o lugar da palavra “consciência”, nem a “coisa” chamada “ser-aí” passou a ocupar o lugar daquilo que é representado sob o nome “consciência”. Muito antes, com o “ser-aí” é designado aquilo que, pela primeira vez aqui, foi experimentado como *âmbito*, a saber, como o *lugar* da verdade do ser e que assim deve ser adequadamente pensado (HEIDEGGER, 1991, p. 59, grifos nossos).

São precisamente noções como a de *âmbito* e *lugar* que nos levarão diretamente ao acontecimento cênico; nos aproximamos dele à medida que incorporamos, ainda, a imagem de uma *clareira*:

Designamos esta abertura, que garante a possibilidade de um aparecer e de um mostrar-se, como a clareira (*die Lichtung*). [...] A dimensão livre que assim surge é a clareira. O claro, no sentido de livre e aberto, não possui nada de comum, nem sob o ponto de vista linguístico, nem no atinente à coisa que é expressa, com o adjetivo “luminoso” que significa “claro”. [...] Subsiste, contudo, a possibilidade de uma conexão real entre ambos. A luz pode, efetivamente, incidir na clareira, em sua dimensão aberta, suscitando aí o jogo entre o claro e o escuro. Nunca, porém, a luz primeiro cria a clareira; aquela, a luz, pressupõe esta, a clareira. A clareira, no entanto, o aberto, não está apenas livre para a claridade e a sombra, mas também para a sombra que reboa e para o eco que se perde, para tudo que soa e ressoa e morre na distância. A clareira é o aberto para tudo que se apresenta e ausenta (HEIDEGGER, 1991, p. 77).

O que temos aqui? O desvelamento do velado, *alethéia*¹³ enquanto *espacialidade* originária: ser-aí é clareira (HEIDEGGER, 1991). Mas é no livro *Contribuições à Filosofia*¹⁴ que a dimensão acontecimental do ser-aí, tomada enquanto campo-de-jogo espaço-temporal (HEIDEGGER, 2014), vem à tona de maneira definitiva. A sugestiva palavra *Ereignis*, significando “acontecimento apropriador”,¹⁵ incorpora, no âmbito do seu questionar, um “salto adiante que se mantém em si, o salto para o interior da viragem do acontecimento apropriador (por isto, nenhuma fuga romântica ou uma aquietação burguesa).” (HEIDEGGER, 2014, p. 39). Eis, finalmente, a irrupção do acontecimento:

Ser-aí é o acontecimento da abertura do fosso abissal do centro de giro da viragem do acontecimento apropriador. [...] Aqui não há mais nenhum “encontro”, nenhuma aparição para o homem, que se encontre de antemão firmemente estabelecida e que apenas retenha o que então aparece. [...] Como fundação da abertura do encobrir-se, ele aparece para o olhar habitual voltado para o “ente” como não sendo e como imaginado. De fato: *o ser-aí é, enquanto a fundação projetiva e jogada, a realidade efetiva mais elevada no âmbito da imaginação*; contanto que compreendamos por imaginação não apenas uma faculdade de alma e um transcendental [...], mas o próprio *acontecimento apropriador*, no qual vibra toda *transfiguração*. (HEIDEGGER, 2014, p. 303-304, grifos nossos).

¹³ Eis a compreensão de Heidegger (1991, p. 55) da palavra grega *alethéia*, em poucas palavras: “O ser se manifestou num desvelamento (*alethéia*).”

¹⁴ Publicado apenas em 1989, ou seja, *post mortem*.

¹⁵ Esta é a tradução que consta na edição usada neste trabalho. Ou seja, assim como *dasein*, *ereignis* possibilitaria muitas outras traduções. Porém, como essa é ainda a única tradução do livro publicada no Brasil, e como a tradução do conceito (e do título do livro) envolve diretamente “acontecimento”, e, enfim, como o meu propósito não é especificamente filosófico muito menos filológico, opto por ela.

Para ler certas publicações da segunda fase de Heidegger é preciso estar disposto a saltar no torvelinho cíclico da sua escrita. Suas palavras parecem pedir para que sejam tomadas pelo que elas sugerem poeticamente, no seu próprio desdobrar-se frente à leitura – isto é, no seu acontecer. “[...] esse dizer nem descreve nem explica, nem anuncia nem instrui; não se tem aqui o dizer ante o que tem para ser dito, mas o dizer é ele mesmo como a essência do ser.” (HEIDEGGER, 2014, p. 8).

No trecho citado, o acontecimento é *verdadeiramente* uma abertura, e essa abertura é um fosso abissal. Não há um fosso empírico que possa servir-lhe de exemplo, nem este fosso é apenas uma ideia incorpórea: o fosso é o acontecer do seu próprio abrir-se, e o acontecimento é a abissalidade desta abertura. O ser-aí, que designa a clareira, é o lugar (o “aí”) onde se dá o ser – não uma pessoa, tampouco uma entidade espiritual. Já a clareira é *de fato* uma imaginação; mas não uma imaginação humana: ela é o imaginar do próprio acontecimento; ou, se quisermos, sua produção. Quanto ao acontecimento apropriador (*ereignis*), seu nome revela, enquanto sujeito-e-ação, que nenhum ente dado na realidade tem o poder de predicar-lhe atributos, nem se apropriar dele enquanto mero objeto: pelo contrário, é o seu acontecer mesmo que apropria um mundo e suas existências. E, finalmente, *mundo* aparece como *linguagem*. De modo que não há deus, sujeito ou instituição que preexistam ao seu próprio acontecer, à sua linguagem – ao seu mundo.

Logo, chamo de “cena do acontecimento” o instante apropriador dessa própria irrupção, não somente na superfície teórica, mas na superfície do mundo. Mas é o mundo mesmo que é *mundificado* no acontecimento... (HEIDEGGER, 1991, 2015).

O acontecimento, então, aparece como elo-e-lacuna entre as instâncias ôntica e ontológica. Não há entes que não sejam apropriados no acontecimento do ser-aí, e não há ser-aí sem apropriação de entes no campo-de-jogo do acontecimento (sejam entes corporais, linguísticos, imaginários etc.). Mas enquanto elo, ele mesmo é abismo; é, portanto, lacuna irreduzível que re-une possibilidades.

Daí que a cena do acontecimento surja sempre-já como a possibilidade de *outro começo* (HEIDEGGER, 2017). “O acontecimento é o que ele se torna” (CERTEAU *apud* DOSSE, 2013, p. 1). Irrupendo na história, funda o advento de imprevistas possibilidades existenciais. Frente à sua singularidade irreduzível, nenhuma teleologia histórica poderia dar conta de esgotar-lhe o sentido, nenhum estabelecimento de relações causais poderia explicar-lhe a origem, justamente porque são os acontecimentos que fundam a possibilidade de uma história: eles são a “sua tempo-espacialidade enquanto o abismo” (HEIDEGGER, 2014, p. 267).

Assim, em meio ao fluxo temporal, linear e de longa duração da história humana (*cronos*), o acontecimento irrompe enquanto *kairos*, “[...] um antecedente à ideia de acontecimento. O *kairos*, entre os gregos, tinha a faculdade de conjugar *Aion* e *Cronos* para permitir a realização de uma ação em uma ocasião oportuna que não conviria deixar passar.” (DOSSE, 2013, p. 2-3).

O acontecimento “[...] introduz simultaneamente a interrupção e a abertura, opondo-se ao *télos*: “O *kairos* é autotélico, contém em si seu próprio objetivo. Ele é essa passagem furtiva, na qual dispensamos a ideia de finalidade, encontrando sua identidade justamente na sua singularidade.” (DOSSE, 2013, p. 3).

A cena do acontecimento é a sua irrupção.

1.5 O SER-CENA

Vimos que a diferença ontológica estabelecida entre ser e ente, longe de estimular uma idealização metafísica do ser enquanto superente separado da esfera ôntica – isto é, dos entes “presentes à vista” (HEIDEGGER, 2015) – promove, pelo contrário, a chance de novos jogos entre essas duas instâncias. Porque, nesta perspectiva, é justamente a tendência metafísica em identificar ser e ente, deduzindo um a partir do outro, que resultaria barrada.

Ou seja, já não haveria uma verdade *por trás*, primeira ou última, “deus” ou “destino”, a garantir a efetividade de uma relação: a verdade, aqui, aparece como imanência problemática do próprio acontecimento desdobrado enquanto *mundo* – o qual, se nos fiamos em Heidegger (1991, 2010), seria *linguagem*.

Não obstante, sobre tal relação entre verdade e linguagem, o psicanalista Jacques Lacan (1998, p. 167) nos faz uma provocação importante:

A linguagem do homem, esse instrumento de sua mentira, é atravessada de ponta a ponta pelo problema de sua verdade: – seja por traí-la, na medida em que é a expressão de sua hereditariedade orgânica, na fonologia do *flatus vocis*; das “paixões do corpo” no sentido cartesiano, isto é, de sua alma, na modulação passional; e da cultura e da história que constituem sua humanidade, no sistema semântico que o formou quando criança; – seja por manifestar essa verdade como intenção, abrindo-a eternamente para a questão de saber como aquilo que exprime a mentira de sua particularidade pode chegar a formular o universal de sua verdade. Questão onde se inscreve toda a história da filosofia [...], inclusive na ambiguidade radical que nela indica Heidegger, na medida em que verdade significa revelação.

Assim, no cerne mesmo da diferença ontológica, a cena do acontecimento surge como o campo-de-jogo espaço-temporal para a *articulação de possíveis* (sendo esta sempre problemática e um tanto “improvisada”), não somente entre ser e ente, mas também entre ente e ente, já suspensos no campo do ser, que “se essência” enquanto linguagem (HEIDEGGER, 1991). Se o encaramos assim, já não poderia soar tão suspeita a relação entre Lacan e Heidegger (ainda que o primeiro tenha de fato estudado o segundo e mais tarde o cite e o critique constantemente). Embora numa investigação estritamente filosófica ou psicanalítica tal aproximação possa representar alguns bons equívocos, por outro lado, no campo das artes cênicas (que ainda preserva uma boa parcela de *terra incógnita*), uma ontologia radical (e crítica) do acontecimento cênico não deveria ser pensada sem uma igual problematização do que o próprio acontecimento dispõe enquanto linguagem. Ou seja, no território específico dessa investigação, ali onde Heidegger poderia (numa possível leitura) “fechar” o sentido do acontecimento apropriador (em um mundo/linguagem específico), é justamente onde Lacan iniciaria a análise, cindindo-o e abrindo-o novamente.

E aqui chegamos a um aspecto capital: *o acontecimento cênico só pode se dar enquanto linguagem*.

Porque, como vimos, a clareira acontecimental, enquanto “dimensão livre”, é precisamente o lugar onde se dão, entre outras coisas, jogos de sombra e luz, som e silêncio, presença e ausência (HEIDEGGER, 1991). Tais elementos, se não quisermos encará-los erroneamente como substâncias puras preexistentes e capturadas *a posteriori* por uma percepção sinestésica ou interpretação puramente hermenêutica, teriam de ser tomados enquanto *significantes* que, ainda que não sejam palavras, constituem uma articulação, um nó, uma linguagem. Além do mais, tenhamos em vista que mesmo a palavra, segundo Lacan (1998), não é signo, mas “nó de significação” (LACAN, 1998). É em virtude de tal articulação de elementos significantes – e só por isso – que podemos afirmar que o teatro, a dança, a performance e suas hibridações são linguagens cênicas.

Agora não estaríamos entrando diretamente naquilo que mais diz respeito às artes cênicas, ou naquilo que lhe é, ao menos historicamente, o mais íntimo, ou seja, a sua capacidade de fazer-acontecer *cena*? Inclusive, talvez já não seja de todo equivocado fomentar a hipótese de que “fazer cena” não seja um privilégio apenas daquilo que até hoje – não sem certa insistência nostálgica – chamamos artes cênicas, mas da arte em geral. Afinal, se uma obra de arte acontece enquanto mundo (HEIDEGGER, 2010), ela tem de acontecer enquanto cena.

Mas não nos ocupemos ainda desses (des)limites institucionais. O mais importante,

agora, é questionar o que seria este ser-cena, tomado não como imagem/representação, mas como *imaginação*, isto é, uma dimensão do acontecimento que, atribuindo-se limites, superfícies e formas, projeta mundo, linguagem e sentido.

Seja lá de que modo compreendamos essa palavra historicamente tão maltratada, “cena” (*skené*), temos de concordar que a impressão que ela dá, em qualquer lugar que apareça – num livro, numa tela de cinema, numa mente humana ou vivenciada “de dentro” – é a de uma extrema *fragilidade*. Se formos minimamente sensíveis, qualquer simples conversa estabelecida na nossa vida cotidiana nos daria a prova desta impressão.

Tomemos dois interlocutores quaisquer, reunidos num lugar, que se põem a conversar. A primeira coisa que imaginamos é que ali haja a delimitação mínima de uma *situação*, seja qual for o *status* dos interlocutores enquanto falantes, seja qual for o aspecto do lugar. Na medida em que eles se encontram dispostos em-situação (*in situ*), devem necessariamente presumir, consciente ou inconscientemente, a delimitação de uma cena. Ora, sobre a constituição desses limites, as instâncias culturais, sociais e políticas vêm, decerto, exercer um papel tão determinante quanto a da “história de vida” de cada um dos sujeitos. E é justamente em virtude da concorrência dessas múltiplas instâncias – que nos transcendem ao mesmo tempo que nos constituem – que podemos vislumbrar a fragilidade inerente a qualquer situação relacional. Por isso, até na conversa mais frugal, a estabilização dos códigos de comunicação deve estar minimamente suportada por um fundamento comum: a bem dizer, a linguagem. Assim, numa situação (*i.e.*, numa cena), a disposição ou in-disposição de cada um dos sujeitos, por mais solícitos que estes sejam, *não é o bastante* para determinar a consistência ou o destino da própria relação. Muito mais necessário para a efetividade de uma comunicação, seja esta a mais simples possível, é o acionamento de toda uma complexidade maquínica: um *dispositivo* (FOUCAULT, 2019).¹⁶ Sem tal estrutura, que dis-põe e in-dispõe, resultaria impossível que um campo-de-jogo encontrasse o suporte mínimo para o estabelecimento de uma cena.

Talvez seja por essa razão que exclamemos, quando sentimos que algo fracassa: “Eu não *te* suporte mais”; ou “Eu não *suporto* mais *isso*”. E é verdade. Aqui os suportes desvelam, finalmente, sua in-suportabilidade fundante, seu abismo. Se bem que seria muito mais exato um “Eu não *me* suporte mais” – o que é sintomaticamente mais raro. De modo que talvez um dos grandes sinais de uma já célebre “emancipação do espectador” – inicialmente proposta por Jacques Rancière (2012) e logo usada e abusada à exaustão – resida precisamente na

¹⁶ Retomo e desenvolvo esta noção no terceiro ensaio deste trabalho: *Acontecimento posto, acontecimento (in)disposto*.

capacidade que este “espectador emancipado” tenha de formular ou não um “Eu não me suporto mais”. Quando lemos um Bertold Brecht não poderíamos supor que ele gostaria de estimular o espectador a, ao invés de abandonar a sala, dizer para si mesmo, reconhecendo-se enquanto sujeito político, um “Eu não me suporto mais” (consequência de um “Eu não suporto mais isso”), e seguir se divertindo com a peça, já (su)portando um sorriso inteligente no rosto?

Brotam, então, dessas questões, os múltiplos fantasmas do *fracasso*, que cada um de nós, a seu jeito, conhece bem. E se dermos ouvidos a Lacan, diríamos mais: o fracasso é o fundamento recalcado de qualquer relação – e não apenas uma consequência a ser evitada.

Disto poderíamos concluir que, para além da sua forma – talvez proto-ritual – de clareira, círculo cênico, toda cena nos revela, igualmente, uma superfície de bolha de sabão. Tal superfície, pairando entre as produções fantasísticas (imagens, palavras etc.) e o “fosso abissal” do acontecimento (HEIDEGGER, 2014), poderia, a qualquer momento, explodir em virtude de um furo irrisório na sua pele fina, seja perpetrado por um lapso de linguagem, um deslize gestual ou um passo-em-falso, seja por uma intervenção/interrupção externa à sua configuração imanente.

A cena, enquanto *imagin-ação em si*, não se compõe apenas pela soma intersubjetiva dos registros imaginários de um sujeito A e de um sujeito B.

A onipresença do discurso humano talvez possa, um dia, ser abarcada sob o céu aberto de uma onicomunicação de seu texto. O que não quer dizer que por isso ele seja mais harmonizado. Mas é esse o campo que nossa experiência polariza, *numa relação que só é a dois na aparência*, pois qualquer colocação de sua estrutura apenas em termos duais é-lhe tão inadequada na teoria quanto destrutiva para sua técnica (LACAN, 1998, p. 266, grifos nossos).

A linguagem, por ser suporte inalienável tanto do sujeito quanto do mundo social, é a primeira fonte simbólica de recurso à constituição de um imaginário individual (LACAN, 1998). Tal estrutura imaginária é dada em rede (LACAN, 1998). Então não seria indiferente multiplicar os sujeitos: teríamos, assim, não apenas os sujeitos A e B, mas necessariamente um C, virtual ou empírico a observar a cena, e um D, por sua vez, observando o observador, e por aí sucessivamente, todos vivendo a si mesmos e ao mundo como um complexo *jogo de espelhos* – ou seja, como *cena*.

Mas aceitemos, por hora, que A, B e C formem uma triangulação cênica básica, desenho que qualquer “pessoa de teatro” estará pronta a reconhecer como seu. No *métier*

teatral, é curioso que a evocação de tal triângulo soe quase sempre como um rito de iniciação. Assim, os “povos do teatro” – aparentemente unidos desde os seis continentes – parecem entoar a cada ritual de passagem: “Não esqueça a triangulação!”, como se nesta frase houvesse uma magia escondida ou a chave de alguma circulação energética misteriosa, o que lhes garantiria uma boa colheita ou bilheteria ao final da temporada. Supomos que com tal grito de guerra eles pretendam se referir à relação intersubjetiva entre A) o ator; B) o seu “parceiro de cena” ou a sua “tarefa” cênica; e C) o célebre – e espectral – espectador. Mas esse esquema básico revela-se prontamente como, nada mais nada menos, a Santíssima Trindade das teorias da cena, de modo que só a muito custo os distintos Contemporâneos conseguem afastar este Cálice. Até a orgulhosa complexidade semiótica, quando tra(du)zida para servir às artes da cena, teve de baixar humildemente a cabeça na hora de atravessar o exíguo umbral desta divina triangulação, cujo Pai é o dramaturgo, o encenador, o coreógrafo, a ideia ou a ação, o Filho é o ator, o dançarino ou o performer, e o Espírito Santo, ou seja, aquele que só nos dá a honra da sua Presença nos transes da fé, é o público.

O enorme problema desta profissão de fé reside no fato de que ela se encontra escorada apenas nas percepções supostas dos três vértices autocentrados, deixando de lado toda a área do triângulo, isto é, sua efetiva imanência, reservado como um mero *playground* constituído pelos mecanismos subjetivos de A, B e C. Quando muito, esse *playground* transfigura-se num lugar mágico, ritualístico ou coisas do tipo. Ou seja: aparentemente, se o olhar teórico sobre a cena não se sustenta numa matemática semiótica, deve se fiar no reino das fadas. E se se trata de arte, para quê, afinal, ir além disso?

Mas se, ao invés de abandonar essa classe de questionamentos com o distinto muxoxo da “geração rizomática”, pudéssemos destacar toda a área do triângulo na sua relativa autonomia, invertendo a relação fenomenológica – isto é, posicionando a *área* da relação imaginária como delimitadora e re-dispositora dos *vértices* imaginários individuais –, liberaríamos finalmente o círculo que habita o triângulo, ou o que o contém.

Não porque o círculo seja uma imagem ideal de encontro, como o querem alguns pedagogos; não porque seja uma forma perfeita, como o diriam alguns matemáticos; tampouco porque seja uma forma ancestral de autogestão coletiva, como o querem alguns ativistas – mas simplesmente porque o círculo não tem vértices.

Diferentemente de outras formas geométricas, as circulares não ostentam três, quatro ou cem vértices, mas pontos infinitos, virtualmente dispostos em toda a sua orla. Voltamos à *clareira*, portanto. E poderíamos avançar um pouco mais: a imagem do círculo de infinitos pontos virtuais não estaria muito mais próxima de uma visualização da rede de comunicação

pós-moderna, e até do modo como se dá o ciberespaço (como vemos, por exemplo, nas chamadas “nuvens”)? Se sim, então o que resta da relação estética tri-angular em meio a esses metamodelos comunicacionais? Talvez uma resposta a tais perguntas possa explicar, em parte, a falta de eficácia ou ao menos a sensação de impotência das artes cênicas frente ao mundo contemporâneo (isto se ainda for fértil questionar em tais termos). E mesmo que pretendêssemos abolir o círculo, encarando-o como uma geometria por demais subalternizada a um ponto central, preferindo coroar, em seu lugar, o rizoma a-centrado de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), seria, ainda assim, muito importante, não apenas nesta investigação, mas talvez no nosso próprio tempo histórico, voltarmos os olhos às verticalidades que, aliás, os dois filósofos, de maneira alguma, condenaram ao exílio. Apesar da insistência político-filosófica na *superficialidade* dos seus platôs e planos de imanência (DELEUZE; GUATTARI, 2011), eles distribuem, nessas superfícies, pontos intensivos, momentos fundamentais no funcionamento das estruturas rizomáticas. Ora, não seriam esses pontos – nos quais intensidades se chocam, entrecruzam-se, e a partir dos quais se separam – oportunidades ou sinais, mesmo que fugazes, da passagem de um platô ao outro, de uma abismação qualquer ou salto às alturas?

Assim, o imaginário dessa película frágil que se chama *cena* excede e fundamenta por este excesso mesmo toda relação intersubjetiva que venha a se dar sobre sua superfície precária. Tal dimensão acontecimental – neste ponto é bom que se diga – paira não apenas sobre a instituição selvagem e milenar que é o teatro, mas em peças de dança contemporânea e vídeos-performance; enfim, em todo lugar onde uma cena se abra, incluindo os infernos mentais do memorioso Funes, já moribundo dentro de um conto de Jorge Luis Borges que, por sua vez, pode acontecer dentro de um livro ou numa tela de *laptop*.

Uma cena é, portanto, o imaginar-se de toda uma história.

Nesta simples formulação há a antecipação de uma resposta às possíveis insinuações de que o olhar ontológico se afastaria do concreto da realidade, das urgências do social e do político, encerrando-se na torre de marfim de uma experiência puramente teórica e desprovida de corpo. Como vimos acima, não seria a cena mesma uma dimensão absolutamente delicada, frágil e precária, a pairar *entre* terra e céu (HEIDEGGER, 2010), acontecimento e dispositivo, “fosso abissal” e linguagem, história universal e relações particulares? Não seria, ela mesma, *Um Corpo* – com-ou-sem-órgãos?

2 ACONTECIMENTO REENCONTRADO

2.1 DA CENA COMO SINTOMA HISTÓRICO

De cena em cena a história fala. Cada cena demarca e desdobra o espaço-tempo da irrupção de um acontecimento. Nenhum deixa de ter *algum* sentido. Diz Benjamin (2019, p. 10): “O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história.”

Proponho, portanto, que a cena seja o *lugar* onde um instante *histórico* se dá enquanto articulação *histórica*.

Esse conhecido trocadilho entre histeria e história já não deveria assustar – tampouco quando aparece ligado à noção de cena. Pois justamente quando Freud levou a sério a cena/discurso das histéricas do século XIX, veio ao mundo a dimensão humana que hoje reconhecemos sob o nome de *inconsciente*.

O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar. Qual seja: – nos monumentos: e esse é o meu corpo, isto é, o núcleo histórico da neurose em que o sintoma histórico mostra a estrutura de uma linguagem [...]; – nos documentos de arquivo, igualmente: e esses são as lembranças de minha infância, tão impenetráveis quanto eles, quando não lhes conheço a procedência; – na evolução semântica: e isso corresponde ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, bem como ao estilo de minha vida e a meu caráter; – nas tradições, ou seja, nas lendas que sob forma heroicizada veiculam minha história; – nos vestígios, enfim [...] (LACAN, 1998, p. 260).

Ao mesmo tempo liberou-se a histeria de sua coleira histórica, atada que estava à ideia da mentira. Para a psiquiatria da época, o discurso histórico era visto como puro teatro feminino (teatro no sentido pueril, *i.e.*, algo simplesmente fantasioso). Com a psicanálise, porém, a linguagem histórica ganha verdade própria: a histeria agora produz história.

É justamente essa assunção de sua história pelo sujeito, no que ela é constituída pela fala endereçada ao outro, que serve de fundamento ao novo método a que Freud deu o nome de psicanálise [...]. Seus meios são os da fala, na medida em que ela confere um sentido às funções do indivíduo; seu campo é o do discurso concreto, como campo da *realidade transindividual* do sujeito; suas operações são as da história, no que ela constitui a emergência da verdade no real (LACAN, 1998, p. 258-259, grifos nossos).

Então, o que proponho é que a *cena* possa ser encarada não como espelho do mundo ou criação individual/coletiva,¹⁷ mas como *sintoma* da história, ou melhor: como oportunidade singular da própria história se articular enquanto história, tornando-se uma superfície relativamente autônoma e significativa – uma linguagem. Isso contanto que “sintoma”, aqui, já não seja tomado por mero signo de uma doença a ser sanada, mas principalmente como algo a ser vivido e interpretado enquanto enigma.

É difícil não ver introduzida, desde antes da psicanálise, uma dimensão que poderíamos dizer do sintoma, que se articula por representar o retorno da verdade como tal na falha de um saber. Não se trata do problema clássico do erro, mas de uma manifestação concreta a ser “cl clinicamente” apreciada, onde se revela, não uma falha de representação, mas uma verdade de uma referência diferente daquilo, representação ou não, pelo qual ela vem perturbar a boa ordem... [...] O sintoma tinha um ar impreciso de representar alguma irrupção da verdade. A rigor, ele *é* verdade, por ser talhado na mesma madeira de que ela é feita [...] (LACAN, 1998, p. 234-235).

A cena, portanto, é sintoma histórico que, enquanto articulação histórica, é o instante – desenvolvido numa duração estética – da sua revelação.

A ambiguidade da revelação histórica do passado não decorre tanto da vacilação de seu conteúdo entre o imaginário e o real, pois ele se situa entre ambos. Tampouco se trata de que ela seja mentirosa. É que ela nos apresenta o nascimento da verdade na fala e, através disso, esbarramos na realidade do que não é nem verdadeiro nem falso. Pelo menos, isso é o que há de mais perturbador em seu problema. Pois a verdade dessa revelação é a fala presente, que atesta na realidade atual e que funda essa verdade em nome dessa realidade. Ora, nessa realidade, somente a fala testemunha a parcela dos poderes do passado que foi afastada *a cada encruzilhada em que o acontecimento fez uma escolha* (LACAN, 1998, p. 257, grifos nossos).

Como a irrupção de um acontecimento histórico é, simultaneamente, o ponto singular onde a cena do acontecimento se abre, aí, em torno deste real da irrupção,¹⁸ vem se presentificar a temporalidade acontecimental, na qual o passado se desdobra no presente, o futuro vibra patente e o presente articula passado e futuro, estirado entre os dois como essa película frágil que denominamos cena. Por isso, a relação entre histeria, história, sintoma,

¹⁷ Relevante pontuar que coletividade não é o oposto de individualidade: no seu uso costumeiro – e efetivo –, coletividade é a soma de indivíduos, enquanto ela mesma apresenta-se como uma individualidade: o coletivo. Há, porém, formas de sair desta dualidade, como tento desenvolver neste trabalho. O acontecimento tem aí um papel fundamental, assim como o tem, para a psicanálise, a dimensão do inconsciente.

¹⁸ E não uma “irrupção do real”. Importante ressaltar esse jogo, pois o retomarei no terceiro ensaio, *Acontecimento posto, acontecimento (in)disposto*.

acontecimento, cena e linguagem não é de forma alguma arbitrária. O próprio Lacan faz derivar a fala analítica do *epos* grego, ou seja, daquilo que confere ao discurso seu caráter épico – sentido histórico para uma comunidade, na qual, através da linguagem, o passado vem-a-ser a possibilidade de um destino.

Ele [o sujeito] narrou o acontecimento. Quanto a nós, diremos que ele verbalizou, ou [...] ele fez [o acontecimento] passar para o verbo, ou, mais precisamente, para o *epos* onde se relaciona com o momento presente as origens de sua pessoa. Isso, numa linguagem que permite a seu discurso ser entendido por seus contemporâneos e, mais ainda, que pressupõe o discurso presente destes. Assim é que a recitação do *epos* pode [...] efetivar-se no tempo presente, com toda a animação do ator, porém à maneira de um discurso indireto, isolado entre aspas no fio da narrativa, e, se ele é encenado, é num palco que implica a presença não somente do coro, mas também dos espectadores (LACAN, 1998, p. 256).

O que faz Lacan aqui? Amplia a imagem do sujeito psicanalítico, transformando-o em sujeito histórico. Não é por acaso que vem colar-se, como um holograma, a referência à tragédia grega. O acontecimento, não importa por onde atravesse – um sujeito, um povo – *faz cena*; portanto, produz e *é*, ele mesmo, linguagem. Como vimos, a cena, essa *clareira*, fala por intermédio da articulação de significantes – não necessariamente verbais. De todo modo, a cena *fala*. Nesta linguagem, a cena produz uma rememoração, mas não apenas isso: a presentifica, projetando-a num porvir. A semelhança desta linguagem cênico-acontecimental com o rito não é arbitrária. Não foi Friedrich Nietzsche (2007) que, em *O nascimento da tragédia*, fez derivar a tragédia grega dos rituais dionisíacos? Não foi ele quem alentou a possibilidade de que o drama trágico fosse um espaço de transe hipnótico?

[...] de onde deveria então originar-se a tragédia? Porventura do *prazer*, da força, da saúde transbordante, de uma plenitude demasiado grande? E que significado tem então, fisiologicamente falando, aquela loucura de onde brotou a arte *trágica* assim como a cômica, a loucura dionisíaca? Como? A loucura não será por acaso o sintoma da degeneração, do declínio, de uma cultura bastante tardia? Há porventura – uma pergunta para alienistas – neuroses da *sanidade*? [...] E no que se refere à origem do coro trágico: houve porventura, naqueles séculos em que o corpo grego florescia e a alma grega estuava vida, arrebatamentos endêmicos? Visões e alucinações que se comunicavam a comunidades inteiras, a assembleias culturais inteiras? (NIETZSCHE, 2007, p. 15, grifos do autor).

E voltemos a Lacan (1998, p. 256):

A rememoração hipnótica é, sem dúvida, reprodução do passado, mas é

sobretudo uma representação falada e, como tal, implica toda sorte de presenças. Ela é para a rememoração vígil daquilo que curiosamente chamamos na análise de “o material”, aquilo que o drama, produzindo ante a assembleia dos cidadãos os mitos originais da pólis, é para a história, a qual sem dúvida é feita de materiais, mas nos quais uma nação de nossa época aprende a ler os símbolos de um destino em marcha.

Ou seja, o que perdemos, quando tratamos a cena artística como espelho ou criação individual/coletiva, é justamente aquela *transindividualidade* de que fala Lacan (1998). Então, a imagem da cena como película frágil deveria ser tomada literalmente como, por exemplo, uma película cinematográfica. Pois na sua superfície não se imprimem apenas as efígies espectrais de atores e cenários; tampouco a assinatura de um diretor condena-a à prisão de uma autoria cerrada, tão rasteiramente expressa na crítica costumeira como uma “visão de mundo”. A película/cena tem vida própria. Ela mesma é mundo e prescinde de *uma* visão; pelo contrário, ela invoca *visões*. Um filme, quando acontece, é em si mesmo uma cena que se abre. Ali desdobra-se um imaginário que *excede* individualidades. Se o encaramos como sintoma, tomamo-lo enquanto mundo em-si, aberto pela irrupção do acontecimento. Ora, questionar essa vida é muito mais fértil do que remetê-la ao moído e remoído par artista/espectador, privilegiando ora um, ora outro, porque essa vida, que chamamos acontecimento cênico, os excede – e por excedê-los, os sustenta.

Por isso, todo tipo de obra artística e todo acontecimento histórico ou subjetivo *fazem e são* cena. Nessa perspectiva, o olhar que se volta para uma escultura, por exemplo, a depender da finalidade desta mirada, poderia revelar muito mais sobre as artes cênicas do que se permanecesse restrito a estas. Daí que, por meio de uma ontologia cênica crítica e radical, acabaremos promovendo um espaço onde as chamadas transdisciplinaridades artísticas podem ser tocadas e investigadas *de dentro*, e não mais exaustivamente remetidas às invenções formais do mercado de arte que, à medida que nos lança ao mundo midiático da propaganda (jornalismo cultural, curadoria etc.), nos afasta progressivamente da iridescência singular do acontecimento. Se o mercado é imprescindível para a sobrevivência da arte enquanto fenômeno sociocultural, no campo teórico, se ele não for atravessado criticamente e posto quase sempre entre parêntesis, erige um muro de proporções até então colossais. O campo das formas artísticas, se não for encarado como *instância entre instâncias* do acontecimento, vira puro fetiche. A teoria que se move aí é, por essência, corporativista. A fórmula simbiótica é bem conhecida: teorias legitimam sucessos, sucessos justificam teorias. Pois o mercado é, ainda e sobretudo hoje, a nossa cena maior: acontece como o “cortejo triunfal” dos vitoriosos, tal como foi descrito por Benjamin (2019, p. 12) no início do século XX:

Os despojos, como de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado.

Embora já não possamos nos confundir: neste século XXI, a tradição, no campo da arte, atende também por Contemporâneo – este é um dos seus Nomes.

2.2 UMA CRÍTICA AO CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

Contrariando certo lugar comum, acredito que só deveríamos, enquanto questionadores do acontecimento, dar ouvidos ao artista no momento em que intuímos ou constatamos que ele já seja um teórico.

Mas o que poderia ser um artista-teórico?¹⁹

Aquele que intuímos estar permanentemente na beira de um abismo; aquele que nunca domina totalmente o seu discurso e que, por isso mesmo, torna-se, a todo instante, um explorador/ensaísta. Na sua pele mostram-se as marcas da dúvida, assim como na superfície das suas proposições artísticas. Essa chaga, não importa se olhamos para a orelha-fantasma de um Van Gogh ou para os ecos distantes de uma voz historicamente anônima, será sempre eloquente, à sua medida. O artista-teórico é aquele que, com palavras ou sem palavras, escreve – porque escrever é ir abandonando, mais do que ir acumulando – e que, nessa escrita, se deixa inscrever nas tentativas de um salto direto para o real do seu próprio acontecimento. Os outros, frente a estes, apareceriam como testemunhas míopes do seu próprio sintoma/cena que, na fascinação exercida sobre eles pelo domínio fetichista das formas da moda e dos conceitos prontos (sejam estes aristotélicos ou deleuze-guattarinianos), se assemelhariam a qualquer teórico que sofra da mesma paixão. Por sorte, a história da arte – fora a que ainda está por ser inventada – pulula de artistas-teóricos. Por enquanto, eles são a maioria.

¹⁹ Opto, aqui, por “artista-teórico” em vez dos já bastante utilizados “artista-pesquisador” ou “artista-investigador” (DUBATTI, 2016), pois, por razões que não serão aprofundadas neste trabalho, “pesquisa” e “investigação” me soam mais restritos ao campo acadêmico do que “teoria”. Os primeiros dão a ideia de progresso, de tempo linear; o segundo estaria mais próximo da temporalização irruptiva do acontecimento. Em todo fazer (em toda “arte”) haveria uma teoria latente ou manifesta, escrita ou não escrita, organizada academicamente ou não.

Dessa maneira, é na medida em que a teatróloga Erika Fischer-Lichte parece *crer* nas Formas criadas a partir dos “anos sessenta do século vinte” e na Palavra e na Presença de artistas desse período – como se estes fossem capazes de presenteá-la com a Verdade do acontecimento –, que ela se afasta progressivamente do “acontecimento artístico” (FISCHER-LICHTE, 2011) para apoiar toda uma estética da cena no conceito de *performatividade*.

É nisso que o seu grandioso *Estética do Performativo (Asthetik des Performativen)*²⁰ titubeia ao articular uma oportuna fenomenologia do acontecimento cênico – anunciada no seu próprio programa – em prol de uma abordagem de “realizações cênicas”²¹ arrebanhadas sob o estandarte conceitual de nome “giro performativo”.²²

No trecho a seguir, vemos como a cintilação do acontecimento, perspicazmente distinguida pela própria teórica, mal reluz já aparece nublada pelo performativo:

A dissolução das fronteiras entre as artes, proclamada ou observada reiteradamente desde os anos sessenta por artistas, críticos de arte, estudiosos e filósofos pode ser descrita também como giro performativo. As artes visuais, a música, a literatura ou o teatro tendem a partir de então a levar-se a cabo em e como realizações cênicas. Em lugar de criar obras, os artistas produzem cada vez mais *acontecimentos* nos quais estão envolvidos não só eles mesmos, como também os receptores, os observadores, os ouvintes e os espectadores. [...] O giro performativo nas artes dificilmente pode ser compreendido com ajuda das teorias estéticas tradicionais. Mesmo quando

²⁰ Título da edição espanhola utilizada: *Estética de lo Performativo* (2011).

²¹ Devo pontuar que a tradução espanhola (usada neste trabalho) de “*Aufführung*” por “*realización escénica*” não daria conta de todas as acepções do termo empregado por Fischer-Lichte (e aqui reencontramos a “insuficiência” inerente – e produtiva – a todo processo de tradução), pois a palavra em alemão poderia significar também “apresentação”, “exposição”, “audição”, “recital”, ou seja, tudo que se apresente “ao vivo”, frente a um ou mais espectadores etc. Porém, mantenho a tradução direta do espanhol, pois com esta escolha terminológica posiciono o pensamento de Fischer-Lichte na perspectiva desde a qual o miro: “realização cênica”, nesta estrutura argumentativa, portanto, ultrapassaria o *caráter espetacular* da obra em direção à noção de acontecimento cênico, mas ao mesmo tempo *não* fincaria suas bases neste último conceito (ontologicamente falando, tal como o proponho), apesar de Fischer-Lichte utilizá-lo e expandi-lo exemplarmente, ao longo de todo este livro que me parece fundamental para as teorias cênicas contemporâneas. E é por essa exemplaridade mesma que considero a crítica que proponho como pertinente ao campo, e, dentro deste trabalho, *necessária*.

²² Aqui temos outro problema de tradução. A versão espanhola traduz “*performative Wende*” por “*giro performativo*”, quando *Wende* também pode significar “virada”, em português. Talvez se eu usasse “virada performativa” em vez de “giro” (esta sendo a tradução mais direta do espanhol), preservasse certa *historicidade* da questão da performatividade em Fischer-Lichte, mas, em simultâneo, me afastaria de uma acepção menos *historicista*, que eu gostaria justamente de destacar em sua teoria: que o “giro performativo” se deu, sim, mas que pode continuar se dando a todo momento histórico e a cada “realização cênica” tomada em sua singularidade, diferentemente de “virada performativa”, que traria muito mais uma perspectiva fincada e datada num dado período histórico (meados do século XX). Apresento tais informações para que o leitor possa decidir sobre desde que ponto mirar tanto a teoria de Fischer-Lichte quanto a crítica que proponho à noção de performatividade tal como o campo cênico a tem utilizado até agora.

possam ser úteis em alguns aspectos, são incapazes de compreender o aspecto crucial deste giro: a transformação da obra de arte em acontecimento, e a das relações ligadas a ela: a de sujeito e objeto e a dos status material e sócio. E precisamente para poder dar conta deste fenômeno, para investigá-lo e elucidá-lo, é necessário o desenvolvimento de uma nova estética: uma estética do performativo (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 45-46, tradução nossa).

Há muita coisa aí. Se não nos cabe, neste momento, destrinchar o texto em seus pressupostos discursivos, ao menos fica evidente um traço primordial. Em Fischer-Lichte (2011), o “giro performativo” nunca é encarado como *efeito* de outro “giro” tão importante quanto: qual seja, o do próprio *acontecimento* da dissolução de fronteiras, no qual o conceito de *performativo* aparece como *um dos* resultados, tal como deixa claro o tradutor e prefaciador da edição espanhola, Óscar Cornago (*apud* FISCHER-LICHTE, 2011, p. 9, tradução nossa):

O momento assinalado como período de consolidação desta perspectiva – vamos chamá-la “performativa” –, reflexo por sua vez de transformações culturais que foram se dando em âmbitos diversos, são os sessenta e setenta, período no qual a performance se legitima como gênero artístico; uma prática que não por acaso vai nascer unida a uma intensa produção teórica e epistemológica.

Aqui o performativo já aparece mais bem delineado: *reflexo* de transformações e *consolidado* como perspectiva, na sombra da *legitimação* histórica da *performance art* (norte-americana e europeia). Então, não seria de todo mal nos questionarmos se o performativo é mesmo capaz de “elucidar” o acontecimento da dissolução das fronteiras, quando na verdade seria uma consequência deste; um instrumento importado às teorias cênicas para investigar, àquela época, as nascentes performances – mas principalmente legitimá-las. De resto, deveria ser ele mesmo investigado como um *efeito ao lado* das próprias performances que supõe abarcar.

E como é comum entre muitos estudiosos do performativo, Fischer-Lichte (2011) remete, no fim das contas, a John L. Austin, linguista inglês criador do conceito. Baseando-se nele, ela proclama que o performativo é um “descobrimento revolucionário para a filosofia da linguagem” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 48, tradução nossa), porque, a partir daí, compreende-se finalmente que

os enunciados linguísticos não só servem para descrever um estado de coisas ou para afirmar algo sobre um ato, senão que com eles também se realizam ações, e que portanto há também, ademais de enunciados constatativos,

enunciados performativos. [...] Mas apenas o uso da fórmula [performativa] não basta para garantir que o enunciado seja performativo. Para isso devem cumprir-se condições linguísticas, de outro modo o enunciado é malogrado e vira mero palavrório.²³ [...] As condições a cumprir para que o enunciado seja performativo não são, portanto, só linguísticas, mas sobretudo institucionais e sociais. [...] Neste sentido implica a realização de um ato social (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 48-49, tradução nossa).

A teoria performativa da cena, onde quer que se dê, costuma apoiar-se, implícita ou explicitamente, sobre essas bases. Destas, depreende-se que haja um campo *fora* dos domínios da linguagem, seja ele social, corporal, institucional, econômico ou o que for, os quais só o enunciado performativo poderia acessar. De modo que é uma lástima que as teorias da cena recorram tão pouco a outro pensador da linguagem, contemporâneo ao próprio Austin: Jacques Lacan.

Porque em Lacan a linguagem já não age como uma tirana a sobredeterminar os corpos, subjetividades e instituições sociais, porque ele a desvela no âmago destes. Por isso, não há mais a possibilidade de se supor um território *externo* à linguagem. Contudo, o mais importante é menos esse fato do que a indicação de que a linguagem, onde quer que se dê, *é sempre* performativa (conceito que, aliás, Lacan usa muito pouco, e de maneira bem distinta). Em outras palavras: a linguagem *sempre faz coisas*,²⁴ e não apenas no modo de “enunciados performativos”. Na verdade, assim como em Heidegger, para Lacan (1998) a linguagem *já é o mundo*.

Pela palavra, que já é uma presença feita de ausência, a ausência mesma vem se nomear [...]. É o mundo das palavras que cria o mundo das coisas, inicialmente confundidas no *hic et nunc* em devir, dando um ser concreto à essência delas e dando lugar, por toda parte, àquilo que é desde sempre: *Kthéma es aei*²⁵ (LACAN, 1998, p. 277).

Ou ainda:

A forma pela qual se exprime a linguagem define, por si só, a subjetividade. Ela diz: “Tu irás por aqui e, quando vires tal e tal, seguirás por ali”. Em outras palavras, refere-se ao discurso do outro. Como tal, ela se envolve na mais alta função da fala, na medida em que implica seu autor ao investir seu destinatário de uma nova realidade: por exemplo, quando por um “Tu és minha mulher” um sujeito marca-se como sendo o homem do conjugho. Essa é, com efeito, a forma essencial de onde deriva toda fala humana, em vez de

²³ O termo na tradução espanhola é “*palabrería*”.

²⁴ O livro fundamental (para as teorias da cena) de J. L. Austin é *Como fazer coisas com as palavras*.

²⁵ Locução grega que pode significar “um tesouro”, “um bem para sempre”, “uma aquisição definitiva”.

chegar a ela (LACAN, 1998, p. 299).

Assim, Lacan (1998) dispensa qualquer forma especial de enunciado linguístico para encontrar imediatamente aquilo que os teóricos mais *esperam* do performativo: um acesso à substância mesma da realidade. Pois aquilo que vivemos como realidade é, em si, produzido *como* linguagem. Ficamos, no fim das contas, com o seguinte paradoxo nas mãos: se tudo é performativo, então nada é performativo. O que isso quer dizer? Que justo ali onde esperamos encontrar um lugar seguro, longe da ameaçadora linguagem, é onde damos novamente de cara com ela. É bem como escreveu Heráclito (*apud* SCHULER, 2001, p. 120): “Do que jamais se põe, como alguém escaparia?”.

Face a conclusões como a aludida, referente ao âmago mesmo daquilo a que chamamos realidade, o que se percebe na cena teórica de pesquisadores como Fischer-Lichte ou Cornago é certa *nostalgia do físico pelo físico*²⁶ e uma *saudade de concretude*, tão fortes quanto mais poderosa for a sensação de opressão gerada por uma linguagem vista como tirana. Tais sentimentos, tanto num como noutro, deixam entrever uma espécie de liturgia salvacionista que na verdade não é o fim, mas a base mesma dos seus escritos teóricos. Cornago (2011, p. 18-19, tradução nossa) fala:

Aí [na “realização cênica” de Fischer-Lichte], acontece algo que não se pode dispor, que não se pode mover a outro lugar, nem traduzir a uma linguagem; aí se passa algo que está escapando tão pronto como está sucedendo e que pertence à ordem da experiência. Uma teoria é, como no teatro, uma forma de organizar o olhar, e as teorias mais valiosas, como as realizações cênicas – artísticas – mais difíceis [...], são as que se constroem desde os limites tornados visíveis [dos] corpos como máquinas de interpretar, e desde então permitem pensar – quero dizer: sentir – essa possibilidade de salvação, não na história, senão da história [...].

E Fischer-Lichte (2011, p. 36, tradução nossa):

Se quando [Marina] Abramovic [na performance *Lips of Thomas*] rasgou a estrela na pele os espectadores apenas puderam conter a respiração ou sentiram náuseas, não foi porque interpretaram tal ação como a inscrição da violência do Estado no corpo, mas porque viram brotar o sangue e imaginaram a dor no próprio corpo [...]. A corporalidade ou materialidade da ação prevaleceu neste caso claramente sobre a signicidade. Ou seja, [...] a corporalidade ou materialidade não há que ser entendida como excedente físico no sentido de um resto irredimível, “um resto terrestre a suportar penosamente”, pois não surge dos significados que os atribuem a cada ação. É, pelo contrário, anterior a todo intento de interpretação que pretenda ir

²⁶ Assim como já existiu a “arte pela arte”.

além da autorreferencialidade²⁷ da ação.

Devemos, neste ponto, assumir que tal esperança na realidade imediata da carne, dos fluidos orgânicos e, enfim, de toda “corporalidade” e “organicidade” é um *tabu* ainda não superado, tanto na prática artística quanto nas teorias da cena. Mas é compreensível que o seja, principalmente num campo no qual a sombra conceitual de uma almejada “presença plena” paira como um fantasma. O corpo, para nós, costuma ser o *último refúgio*, e, ao que parece, deveria permanecer, a despeito de tudo, preservado.

Mas e se fosse bem diferente? E se “a dor no próprio corpo” fosse, assim como a frase que a expressa, ela mesma linguagem? É certo que a dor acontece, mas é suspeito que ela se dê no “próprio corpo”. O que se dá no corpo é a moléstia física. A dor em si, pelo contrário, parece exceder o “próprio” do “próprio corpo”, tal como escutamos na expressão popular, quando algo dói demais: “fui na lua e voltei!”. Vê-se logo que até na *expressão* da dor há uma mediação do imaginário e do simbólico no campo real da sensação – imaginário este que não deve ser confundido com o “ilusório” ou o “irreal” (LACAN, 1998).

Assim sendo, para Lacan (1998) a vivência do “próprio corpo” é, antes de tudo, a *identificação* com a “*imago* do corpo próprio” (LACAN, 1998). É isso que ele propõe com o “estádio do espelho”, fase fundamental da infância, elementar para a construção de toda subjetividade. É ela que determinará toda a relação de um sujeito com o mundo, constituindo, antes de tudo, um “[eu]-ideal” (LACAN, 1998).

Pois a forma total do corpo pela qual o sujeito [criança] antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la. Assim, essa *Gestalt*, cuja *pregnância* deve ser considerada como ligada à espécie, embora seu estilo motor seja ainda irreconhecível, simboliza, por esses dois aspectos de seu surgimento, a permanência mental do [eu], ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante; é também prenhe de correspondências que unem o [eu] à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação. Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estádio do espelho [...] fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma em sua totalidade que

²⁷ Fischer-Lichte (2011, p. 48) identifica “autorreferencialidade” à “performatividade”: “São autorreferenciais porque significam o que fazem, e são constitutivos de realidade porque criam a realidade social que expressam.”

chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental (LACAN, 1998, p. 98-100).

Mas por que insistir nisso, se a investigação é sobre o acontecimento?

Porque, como prova o exemplo de Fischer-Lichte (2011), a *imediatez da matéria* e a *fisicidade* são dois dos últimos refúgios teóricos da dita cena contemporânea: se os derrubamos, corre-se o risco oportuno de cairmos no real do acontecimento – que é um buraco sem fundo. Lá a teoria começaria finalmente a gaguejar.

Por isso, a noção de performatividade, ao abrigo da imediatez material e da fisicidade, não consegue sondar o acontecimento do qual ela mesma é efeito.

Tampouco o *testemunho* de um artista – a não ser tomado na *fé* de uma escuta – poderia fazer falar o acontecimento do qual ele poderia supor-se o arauto.

Quando Marina Abramovic passou pelo Brasil em 2015 com a exposição *Terra Comunal/Marina Abramovic + MAI*, afirmou, numa fala pública, o seguinte: “O tempo na performance é muito importante. Quando o artista para de encenar, de atuar, ele passa a ser ele mesmo”.²⁸ É certo que um discurso desses, apesar de possuir sua óbvia *eficácia de campo* restrita às instâncias que ela deseja movimentar, não contribui em muita coisa, já fora da sua instância sociocultural específica, para fazer entrever a força acontecimental das próprias performances de Abramovic. Porque lido com olhos críticos, esse testemunho levanta a seguinte classe de questionamento: se “quando o artista para de encenar, de atuar, ele passa a ser ele mesmo”, quando é que esse “ele mesmo” vai parar de atuar, de encenar e de ser artista (de si mesmo)?

Vemos os problemas teóricos que a crença nesse tipo de testemunho traz à fortuna crítica quando lemos afirmações como a seguinte: “O significado de suas ações não era o de um personagem que se fere a si mesmo, senão que, ao realizá-las, Abramovic se feriu de verdade.” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 24, tradução nossa). O que tal asserção provoca, mal seja formulada, é a seguinte pergunta, tão rudimentar quanto eloquente: se, num palco, uma atriz interpretando um personagem fictício se fere “de mentira”, mas com tal grau de “verdade” e ilusionismo que faça o espectador pensar (ou “sentir”, segundo Cornago (*apud* FISCHER-LICHTE, 2011)) que esta se fere “de verdade”, quais seriam as diferenças, afinal, entre uma e outra situação?

²⁸ Depoimento citado num *post* do Facebook da instituição realizadora do evento (SESC), provavelmente tirada de uma fala pública da artista: <https://pt-br.facebook.com/SescBrasil/posts/879108325468642>.

E se a fé na palavra do Autor não pode fazer falar o acontecimento, tampouco um apanhado das formas artísticas, diagnosticadas e catalogadas num dado período histórico,²⁹ poderiam revelar aquilo que, inversamente, as revela. Quanto ao artista e suas formas, portanto, a atitude deveria ser de uma certa *desconfiança metodológica*.

Porque desconfiar da figura do artista (ou melhor, do seu “[eu]-ideal”) é tentar fazer falar *aquilo que nele é mais que ele mesmo* – e que muitas vezes *fala à sua revelia*. Nesse sentido, o que excede o artista e ao mesmo tempo o sustenta *não* é o seu corpo, o seu discurso, a sua poética, o seu “contexto histórico” ou a sua “realidade social”. O excedente só pode ser aquilo que inclui, no seu âmbito, um elemento que nunca poderia ser *do* artista: *o real*. Por sua vez, o que excede e sustenta o artista, e que, portanto, é atravessado pelo real, é a sua *cena*.

Esta, no momento em que acontece como obra, já não é sua; e mesmo seu corpo, se ele é obra, já não é somente seu (é um *body art* etc.). Tal experiência de excesso, se soa totalmente estranha para alguns teóricos, aos artistas pode ser aflitivamente cotidiana.

E mais ainda: quando falamos “obra”, não podemos restringi-la a objetos de arte, espetáculos ou a um *corpus* de obras. Obra deve ser aquilo que se obra, inclusive no sentido fecal: s(obra). Por esse motivo, perguntar aos fragmentos de frases, às páginas ausentes de um diário rasgado, aos silêncios da fala, aos acidentes biográficos, aos fracassos, às marcas corporais e, enfim, a todo vestígio e a toda s(obra) enquanto resto e dejetivo de um artista, é começar a adentrar aquele território crítico onde o seu imaginário individual se encontra enlaçado ao imaginário histórico, um *entre* que já podemos chamar simplesmente *cena* e que se mostra como enigma, não somente para o pesquisador como para o próprio artista. “Sem dúvida, temos que dar ouvidos ao não-dito que jaz nos furos do discurso [...]” (LACAN, 1998, p. 308). Sendo assim, *o único ponto em comum entre arte e teoria só poderia ser aquele que representa um buraco para ambas as partes*. Só a lacuna pode ser fonte (essa ferida na terra). Neste lugar a arte já é teórica e a teoria já é artística (fora dele, cada uma se sustenta *como pode* na sua pragmática de campo específica).

No espírito dessa perseverança na positividade do negativo, portanto, “perguntar ao acontecimento” ressurge como um “perguntar à merda”,³⁰ e já não parece tão longínqua a figura do áugure a perscrutar cadáveres de pássaros para ler neles o destino de um tirano ou de uma cidade, contanto que assumamos a imagem contemporânea que nos cabe melhor: um

²⁹ Como o faz um Hans-Thies Lehmann (2008) no seu *Teatro Pós-dramático*.

³⁰ A expressão francesa (*merde*), típica do *métier* cênico, já aparece aqui como um sintoma ontológico: “Merda!” sendo similar a “Aconteça (cena)!”.

sujeito perscrutando a latrina. Talvez resida aí o significado excedente do gesto de Marcel Duchamp: a ousadia onto(copro)lógica³¹ de ter transformado urinol em fonte (*A Fonte*, 1917), assumindo s(obra) enquanto obra – e vice-versa. O quão mais fértil, então, seria encará-lo mais como filósofo cínico do que inventor de formas pós-modernas...

Nesses termos, quando proponho que a cena seja lida como sintoma, aponto justamente para esse tipo de latência potencialmente incógnita cujo real sem fundo desvela aquilo que em nós é mais que nós, já que atravessa simultaneamente, enodando-os problemáticamente, ser e mundo: o *desejo*.

2.3 SALTO NO VAZIO

Se tivéssemos que tomar a ideia de Erika Fischer-Lichte ao pé da letra, ou seja, a de que um “giro performativo” *começou* “nos anos sessenta do século vinte”,³² teríamos de imaginar o ano de 1960 como o telhado de uma casa.

Dele, um homem de paletó se lança ao ar com os braços abertos feito as asas de um pássaro. Enquanto seus olhos miram o céu, o corpo é atraído pelo asfalto.

Passam-se sessenta anos e ele ainda está lá, imóvel entre a terra e o céu. Seu nome é Yves Klein.

³¹ Copro- “: excremento, fezes”.

³² Nesta perspectiva lichteana, portanto, *Wende* realmente estaria mais próximo de “virada” (*i.e.*, engajado num olhar mais historicista).

Figura 1 – Salto no vazio (1960), Yves Klein.



Fotógrafos: Harry Shunk e János Kender.

Fonte: desconhecida.

O acontecimento *já não se deu* em Paris, na metade do século passado (onde poderíamos supor uma fenda histórico-imaginária). Ele *ainda se dá agora*, no acontecimento fotográfico chamado *Salto no vazio* (1960).

Não será de grande monta, aqui, saber mais sobre esse Klein. Tampouco nos valeria determinar se este é ou não é um caso de *performance art*.

O que nos importa é que esta imagem – a de um homem eternamente parado na fenda aberta de um século conturbado – realiza, por vias inusitadas, o real de um desejo histórico. Ela se faz enquanto cena. Cabe-nos chegar a esse nível.

A cena do *Salto* se dá, ponto por ponto, como se esta fosse uma insígnia do que Roland Barthes (2017) escreveu sobre a arte fotográfica no célebre ensaio *A câmara clara*:

[Na Fotografia], o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo: ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. Para designar a realidade, o budismo diz *sunya*, o

vazio [...] (BARTHES, 2017, p. 12).

Permanecendo ali, portanto, entre terra e céu, o corpo de Klein demarca perenemente o lugar de uma irrupção. É ela

que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2017, p. 30).

Mas se o que me punge, no *Salto no vazio*, não é a vertigem de um corpo que cai – já que o chão está muito próximo –, o *punctum* de Klein deve estar *para-além dele mesmo*. Ou aquém. “Certos detalhes poderiam me ‘ferir’. Se não o fazem é sem dúvida porque foram colocados lá intencionalmente.” (BARTHES, 2017, p. 49).

Então volto à fotografia e descubro: o que me fere no *Salto* – a ponto de me fazer querer intervir como quem desvira um sapato ou move um quadro torto na parede – é a *permanência* infinita e plácida daquele corpo no ar.

A saber, se uma cena qualquer (re)dispõe a oportunidade de um salto para o buraco do real – e ao mesmo tempo brota deste –, nesta foto poderíamos surpreender o desejo de uma Era, que nela se anuncia. Ao menos é para onde eu gostaria de nos levar. Sobre isso, qualquer “giro” formal, performativo ou não, teria pouco a nos dizer.

Enfim: o que vai se definindo em torno do *Salto no vazio* é a figura da *Insistência*.

Este é um sintoma que não apenas se manifesta no salto de Klein lá em 1960, mas que determinará, nos anos vindouros, certas formas recorrentes, tais como o recurso incessante à dita “presença física” do artista e a sua obsessão pela mutilação corporal (como se estivessem sempre em busca de *algo mais* – e que certamente não estará nunca lá). De modo que se nós, os Contemporâneos, somos herdeiros diretos do século passado, é no seguinte aspecto que nos assemelhamos: somos todos uns Insistentes. Pode-se quase escutar a palavra “insistência” latir por dentro da palavra “contemporâneo”: pois nela se deixa entrever essa obstinação tragicômica em pertencer ao próprio tempo, para nele se colar perpetuamente. Queremos, acima de tudo, *ter* um Corpo; mas queremos, a despeito de tudo – e se já não deve existir Alma – fazê-lo perdurar. Em suma: não queremos morrer. Que nos sirva de prova somente um de nossos comportamentos mais recentes, qual seja, o de desejar subsistir ali onde não estamos, mesmo em caráter de puros espectros virtuais. Gozamos o simulacro. Ou é ele que

goza por nós.

Por isso, se alguns podem caracterizar o que se inaugura no século XX como um “giro performativo” ou como uma “viagem ao Espaço Sideral”, prefiro chamá-lo, a partir de Klein, de *Insistência no vazio*.

Já não posso esconder meu desejo de que alguma vez o mergulho numa única foto possa movimentar muito mais história do que uma coletânea interminável de formas históricas etiquetadas como “Performativas” ou “Pós-Dramáticas”.

Pois um espetáculo do século XXI autointitulado “teatro documentário”, mesmo que faça uso de formas vigentes, tais como a confissão em primeira pessoa ou vídeos ao vivo, em sua estrutura ontológica pode funcionar, pelo contrário, como um espécime bem similar ao naturalismo burguês do século XIX. Inversamente, uma peça naturalista do século XIX, ao expor a uma plateia burguesa nacos de carne pingando sangue, poderia mostrar-se – dependendo da perspectiva implicada – como uma precursora da vocação documental no teatro. E ainda mais radicalmente: não seria lícito inquirir se os corpos caindo do World Trade Center (na tragédia norte-americana de 2001) constituiriam uma cena em que vem se inscrever uma história já tornada contemporânea demais? Não teríamos aí, então, um “giro pós-performativo”, justo na capital do Capital e da *performance art*? Pode-se falar, neste caso, de uma estética que se anuncia?

A depender dos milhares de vídeos gravados na época, sim. Pois aí, nessa atitude – celulares e câmeras em riste –, residiria uma “fome de realidade” de cujo diagnóstico os utopistas do “Teatros do Real”³³ não poderiam fugir. Pois se o choque dos aviões desvela a literalidade de uma irrupção traumática do acontecimento, fazer o real que aí se mostra atravessar e re-unir formas históricas tão díspares, tais como as peças de carne sangrentas (teatro naturalista), a fala autobiográfica com vídeo ao vivo (teatro documentário) e o salto no vazio dos executivos norte-americanos (pós-performance?), seria proceder a uma investigação tão fecunda quanto mais insólita fosse.

No fim das contas, pela sua sintomática, a imagem de Klein toca justo nesse ponto onde as temporalidades e espacialidades históricas se cruzam, se interpenetram e se

³³ “Teatros do Real” tornou-se quase um movimento teórico-crítico, surgido em muitos lugares na primeira década dos anos 2000. Uma boa organização deste panorama está nesta edição da revista *Sala Preta*, da USP: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/5242>. Um dos teóricos mais eloquentes deste campo é Óscar Cornago, já citado aqui.

digladiam. Sua Insistência suspensa no espaço-tempo – quero dizer, este desejo pós-moderno de contemporaneidade e vida eterna (triplo pleonasma?) – convida ao estabelecimento de uma antinomia entre *cronos* e *kairos* – tempo cronológico (fluido) e tempo acontecimental (irruptivo). Ou, segundo Benjamin (2019), entre historicismo e materialismo histórico:

O materialista histórico não pode prescindir de um conceito de presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou. Porque esse conceito é precisamente aquele que define o presente no qual ele escreve a história para si. O historicismo propõe a imagem “eterna” do passado; o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Deixa aos outros o papel de se entregarem, no bordel do historicismo, à prostituta chamada “Era uma vez”. Ele permanece senhor das suas forças, suficientemente forte para destruir o contínuo da história (BENJAMIN, 2019, p. 19).

De modo que se Klein, re-disposto na sua cena, já não é um homem mas uma Era, a Insistência exposta na foto não poderia ser vista apenas como um lançar-se niilista ao vazio. Torna-se necessária uma dialética que leve em conta o que está materialmente em cena: não somente o corpo tendendo ao asfalto, mas também seu olhar apontando para cima, como quem prevê a existência de outra dimensão, fora do espaço-tempo da foto. Talvez, o futuro para o qual Klein aponta na verdade seja o presente de quem observa a foto, pensando este, erroneamente, que ali se retrata um passado, enquanto o acontecimento, que atravessa todas as instâncias (a situação no dia do registro; sua narratividade dentro do quadro; a foto em si; o imaginário do observador) só tem um tempo: o do “Agora” (BENJAMIN, 2019).

É assim que o norte-americano Bill Viola, incorporando, quiçá, o historiador materialista de Benjamin, parece radicalizar, ético-esteticamente, o impasse suspenso de Klein.

Na videoarte *The Reflecting Pool*³⁴ (1977-1979) vemos uma piscina a céu aberto, cuja superfície reflete a paisagem. Da margem da piscina, Viola salta (*kairos*). No ápice do salto, apenas a imagem do seu corpo é congelada. Ao redor, o tempo continua a passar (*cronos*). Percebemo-lo nas coisas que se movimentam e produzem som: água, folhas, insetos. Se o vídeo continuasse assim, em *looping* indeterminado, poderíamos acreditar que a história é indiferente ao acontecimento morto/parado no ar. Se o corpo caísse na água, não haveria nada de novo sob o sol: afinal os corpos são assim, eles caem. Se subisse aos céus, demarcaria uma redenção utópica. Mas não.

Durante sete minutos o corpo simplesmente vai se dissolvendo no ar. Só resta o seu

³⁴ O vídeo pode ser assistido aqui (sem uma boa definição de imagem, porém): <https://www.youtube.com/watch?v=GHDx7sApIMc&t=201s>.

reflexo autônomo no espelho d'água que, por sua vez, também desaparece da cena. Mas aí reside um grande paradoxo: quanto mais o corpo se ausenta, mais se presentifica. Quando por fim o último vestígio de corpo desaparece, damos-nos conta de que seu salto teve algo de sacrificial: abdicando da própria Insistência, estancou o fluxo do “tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 2019) para, na irrupção do Agora, abrir a possibilidade de outro espaço-tempo, devidamente preenchido. Histórico.

A piscina, sendo a mesma, já é outra. Algo aconteceu.

2.4 NO CENTRO DO LABIRINTO NÃO HÁ MINOTAURO

Na “piscina refletora” de Viola, descobrimos progressivamente que o que importa é menos a essência do ser humano do que a resignificação do seu mundo. Tão logo a *figura* desapareça, desvela-se a imanência do *fundo*. Mas não podemos esquecer que a condição para que este fundo se torne histórico – ou seja, saturado de sentido – é que aconteça uma irrupção da figura: o salto. Se não houvesse salto, não haveria mundo.

Este procedimento, que poderíamos chamar de *sacrifício da figura*, acaba trazendo à tona a cena de um outro desejo artístico-histórico (histérico), um tanto distinto do de Klein e tão mais significativo quanto menos se acumulem sobre ele “elucidações” de cunho formal-historicista (bem ao estilo do dialeto curatorial, por exemplo). Para sondá-lo, será preciso que tentemos vislumbrar, *projetando-nos na clareira da cena junto ao artista*, essa “terra de ninguém” que se chama o *real*. Pois é através dele que irrompe o desejo, não apenas de uma Era ou de um artista, mas de quem os observa desde outro espaço-tempo. Aqui não entram critérios, portanto, de interpretação verdadeira ou falsa.

Hélio Oiticica (2011), pendendo de um parapeito histórico similar ao do salto de Klein, incorpora precisamente a assunção do desejo a partir do confronto com o real, quando anuncia as seguintes palavras sobre o seu próprio trabalho: “Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo [...]” (OITICICA, 2011, p. 53). Sintomaticamente, isso foi escrito pelo artista plástico no início dos anos 1960.

Ignorando a *performance art* durante grande parte do seu trajeto – ou isolando-a na

sua particularidade sociocultural como “vanguarda norte-americana” –, não surpreende que Oiticica seja valorizado, até hoje, muito mais pelo seu aporte de criador de obras artísticas do que pela sua monumental empreitada teórica.

Porque se as teorias do performativo se debruçassem profundamente (e não apenas de modo tangencial, a título de *anexos*) sobre artistas brasileiros como Hélio Oiticica ou Lygia Clark, teriam de redirecionar suas perspectivas rumo a outras paisagens, bem distintas daquelas que se anunciam numa Abramovic ou num Joseph Beuys – e, ao mesmo tempo, o que esses ganhariam retrospectivamente em significação ainda está por ser medido em todo o seu alcance. Portanto, basta que desloquemos radicalmente o epicentro dos acontecimentos – de Nova York para o Brasil – para que certas *epistemes* resultem abaladas, junto com as formas artísticas que elas sustentam. Por isso, levar em conta as consequências radicais de um *substrato antropofágico* na arte pós-moderna brasileira em detrimento de uma oficializada *fantasia de ecletismo tropical* significaria colocar em perspectiva, de um só golpe, outros fenômenos do mesmo período, para finalmente reconhecer, por exemplo (e por contraste), o *substrato cristão* recalcado no coração da *performance art*, em detrimento daquilo que poderíamos chamar de *fantasias de subversão* (de certa forma, já “oficiais”). As duas hipóteses seriam igualmente auspiciosas para uma teoria crítica da cena.

A própria Fischer-Lichte (2011) reconhece tal substrato cristão. De fato, ela parece a todo momento elevar Marina Abramovic ao *status* de mártir, propondo como finalidade do acontecimento performativo uma *transformação/transfiguração* dos atuentes/espectadores, espécie de variante catártica que não deve nada à magia. Nas descrições a seguir, uma sobre freiras e outra sobre Abramovic, vemos como a cristandade performativa resulta patente:

O ritual de autoflagelação levava as freiras para-além de sua vida conventual e as transportava a um estado que possuía um potencial transformador. A tortura que infligiam à sua carne e a violência que exerciam sobre seu corpo operavam uma perceptível transformação em seu físico, que se fazia efetiva, da mesma forma, como processo de transfiguração espiritual (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 28, tradução nossa).

Quando a artista começou a ferir a própria carne com uma faca de barbear, pôde-se ouvir literalmente como os espectadores continham a respiração devido à comoção. Quaisquer que fossem as transformações que experimentaram os espectadores durante essas duas horas, transformações que se manifestavam visivelmente em sua expressão corporal, desembocaram na realização de uma ação perceptível por todos que teve consequências perceptíveis: puseram fim à tortura da artista, e com ela a performance (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 26, tradução nossa).

Mas as disparidades ontológicas só se acentuam verdadeiramente quando passamos do cristianismo europeu/norte-americano à crueldade antropofágica brasileira. Nesta, a própria essência da visão sobre a relação atuante/espectador muda radicalmente:

A conceituação da “Tropicália” [...] veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre a nova objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da Vela) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. Para isto, criei como que um cenário tropical, com plantas, araras, areia, pedrinhas [...]. Ao entrar no Penetrável principal, após passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora, então, o participante, porque ela é mais ativa que o seu criar sensorial. Aliás, este Penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado [...] – é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira (OITICICA, 2011, p. 108).

Longe, porém, de tomar partido pela “nova objetividade” de Oiticica em detrimento da *performance art* de Abramovic ou assumir um ideário antropofágico em prejuízo do cristão, o que interessa aqui é desvelar as dimensões das diferenças implicadas numa mesma “amostragem” histórica, quando o suporte ontológico é radicalmente transposto de lugar. Cenas distintas abrem, então, histórias distintas.

Assim, mesmo que pertencentes ao período cronológico que Fischer-Lichte ou um Hans-Thies Lehmann³⁵ recorta (1960-2000), desde a perspectiva do tempo irruptivo (*kairos*), Oiticica apareceria fora do “giro performativo”, na mesma medida em que um encenador como Zé Celso (na ocasião do *Rei da Vela*, por exemplo) apareceria fora do “pós-dramático”. Simultaneamente, os dois teriam muito a falar sobre essas categorizações. Talvez colocassem algumas coisas de pernas pro ar, se irrompessem em certos livros.

Isso não significa que deveríamos deixar de lado uma abordagem *diacrônica* da história da arte. Contanto que saibamos que o acontecimento (*kairos*), como uma agulha, atravessa *chronos* verticalmente, reunindo em volta da sua linha cenas e mais cenas de períodos históricos apenas aparentemente díspares, rearranjados como camadas de tecido sobrepostas. Neste novo arranjo *sincrônico*, o nome da linha que o atravessa é *desejo*. *Real* é o nome dos seus furos.

Sendo assim, se o diagnóstico de um giro formal qualquer tivesse validade universal num dado período recente, algumas das suas formas teriam de ser encontradas, igualmente,

³⁵ No seu famoso *Teatro Pós-Dramático* (2008).

em algum lugar do mundo “pré-histórico”. Não deveria ser um absurdo, portanto, imaginar que um Homem de Neandertal fazia dança contemporânea.

Sejamos diretos: o que atravessa de cima a baixo a cena artística da segunda metade do século XX é o *desejo de tocar um fundo*. Aí também se lê o afã de trazer à tona o fulgor regenerado daquilo que foi supostamente recalçado.

Isso atravessa a música, ao desejar a potência do timbre, do ruído e do silêncio; a literatura, ao desejar a concretude visual das palavras escritas e a sonoridade das palavras faladas; as artes visuais, ao desejar destruir o plano, a figura, o quadro e a imobilidade escultórica; o teatro, ao desejar perfurar sua bolha ficcional para fazer entrar as coisas do mundo; a dança, ao desejar liberar-se das tramas musicais e coreográficas, erigindo a *imago do corpo* como pivô central; o cinema, ao desejar o real e a verdade da vida cotidiana.³⁶

Mas isso também atravessa as teorias, sejam as da época, sejam as das seguintes, ao se debruçarem retrospectivamente sobre as anteriores. Por isso Fischer-Lichte (2011), olhando do século XXI para o XX, deseja, junto com este, a carnalidade imediata, enquanto Lehmann (2008), posicionando-se temporalmente com o mesmo olhar, deseja uma “irrupção do real”. Pois um teórico só pode encontrar-se com o seu objeto na lacuna-fonte do real do desejo, que atravessa os dois.

Então, como efeitos surgidos para suprir o caráter excessivo do desejo histórico e suas consequências, deram-se ao menos três novos fenômenos socioculturais: 1) a assunção da *performance art* e sua progressiva legitimação enquanto gênero artístico (sobretudo e não por acaso nos Estados Unidos e na Europa), para prover a circulação do mercado de arte na nova fase de um capitalismo cada vez mais global; 2) a introjeção da noção de *performatividade* no campo da arte e a criação dos *Performance Studies*, para suprir a legitimação do primeiro fenômeno e uma adaptação a este, assim como para garantir a subsistência teórica num mercado intelectual tornado historicamente senil ou saturado; 3) a *transdisciplinaridade* artística, como ressonância da explosão das fronteiras perante a irrupção dos seus *fundos*.

Longe de pretender dar conta, neste trabalho, das possíveis instâncias socioculturais, econômicas e políticas que confluíram num campo propício para a irrupção deste desejo, o

³⁶ Estes termos e conceitos, longe de serem incorporados acriticamente por mim, são expostos como sintomas discursivos de cada campo da arte neste período. Para uma visão panorâmica do período artístico mencionado, ver *A Arte da Performance* (2015), de RoseLee Goldberg.

fato é que nele veio inscrita a possibilidade – única na história – da arte investigar-se a si mesma numa verticalidade ontológica radical, já afastada do império teológico e já saturada do fetichismo aristocrático e depois burguês dos séculos XVI ao XIX (LIPOVESTKY; SERROY, 2015). Cai por terra a confiança no reino da Figura – e da Representação –, fato que a consumação de duas Guerras Mundiais comprimidas em pouco mais de 30 anos só faz atestar.

E se o *Happening* norte-americano, como subgênero performático, traz o emblema literal do *acontecimento* no seu próprio nome, não é porque o criou, mas justo o contrário. É que ao desejo da irrupção de um fundo – se não conta mais com a mediação obstétrica da Figura – só lhe resta perguntar pelo mistério nu do *acontecimento* da irrupção, questão que, por sua vez, conduz, pragmaticamente, ao desenvolvimento de procedimentos estéticos que tornem possível o agenciamento artístico desse mesmo acontecimento. Por isso, os artistas começaram a pensar e a produzir, cada vez mais, em termos de *estrutura*, chegando recorrentemente a uma negação das *formas*, programa no qual “o ponto de vista filosófico já existe implícito [...]; resta talvez uma procura da definição de uma ‘ontologia da obra’, uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal.” (OITICICA, 2011, p. 72):

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui como o achado no sentido de tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo a priori onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios, mas da própria concepção da pintura como tal: é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente (OITICICA, 2011, p. 54).

Figura 2 – Grande Núcleo (1960), Hélio Oiticica.



Fonte: desconhecida.

Ou seja: se um artista qualquer, no ato de criação, deve achar-se já-lançado numa estrutura virtual de onde medirá suas forças concretas, plataformas e abismos, na cena histórica da segunda metade do século XX tal fenomenologia artístico-teórica, outrora apenas inconscientemente vivida porque resguardada pelo império da Figura, ganha agora a consistência de uma realidade, de um enigma e de um discurso. Por isso, quando o artista se percebe já-lançado numa estrutura, isto é, já-implicado nela com todo o seu “ser-para-a-morte” (HEIDEGGER, 1991), vê-se obrigado a levar em conta o fator *tempo*, liberado dos parêntesis estéticos da *duração interna* de uma obra. “Com o sentido de cor-tempo tornou-se imprescindível a transformação da estrutura. Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação [...]. A estrutura gira então no espaço, passando, ela também, a ser temporal: estrutura-tempo.” (OITICICA, 2011, p. 47).

É nesse sentido que, mesmo ali onde não foi formulado enquanto palavra, o acontecimento veio jogar um papel fundamental. Pois *acontecimento* é uma noção que, na sua própria forma gramatical, abriga o tempo dentro.

Assim, é somente a partir da evidência estrutural e fenomenológica – e *a priori* não-formal – de uma introjeção do *acontecimento* no coração da obra que poderíamos voltar a uma abordagem minimamente digna das formas, de onde já podemos assumir que as artes visuais foram progressivamente *se dando* enquanto cena – porque lançadas no devir temporal do acontecimento – enquanto as artes cênicas se aproximavam cada vez mais das artes visuais ao reconhecer a *espacialidade do tempo*, como fica claro nas propostas de um Bob Wilson, nas quais o tempo é esticado de tal modo que acaba se confundindo com a duração de uma escultura ou de um quadro.

Essa lacuna aberta entre fronteiras tornadas caducas não é uma situação ontológica propícia ao surgimento dos primeiros arroubos daquilo que se metamorfoseará em *performance art*? Esta, portanto, reaparece aqui como sintoma/resposta histórico ao problema ontológico do *tempo* nas artes, somado à explosão das fronteiras disciplinares. Face a tal fulgor acontecimental, a leitura da legitimação histórica da *performance art* enquanto gênero só se torna legítima à medida que levamos em conta a busca do preenchimento de uma lacuna, busca esta necessária à retomada de uma “saúde” mercadológica ameaçada. Tal movimento é o da própria circulação do mercado de arte, que, em si, é uma (legítima) instância do capital.

Mas voltemos ao sintoma-Oitica, pois é na verticalidade que o atravessa que descobriremos a horizontalidade de toda uma cena histórica. É aqui que um artista é potencialmente um historiador.

Afinal, o que ele deseja? Não necessariamente o vermelho, o laranja ou o amarelo. Ele

deseja a *pura imanência* da cor.

O desenvolvimento da estrutura se dá à medida que a cor transformada em cor-luz e encontrado o seu tempo próprio passa a revelar o seu próprio cerne, a deixá-la despida. Não seria coerente, já que a cor é cor-tempo, que a estrutura não o fosse, ou melhor, que não se tornasse uma *estrutura-tempo*. [...] Tendo a cor e a estrutura chegado à pureza, ao estado primeiro criativo, estático por excelência, da não-representação, foi preciso que se tornassem independentes, possuindo suas próprias leis. Nasce, então, o conceito de *não-objeto* [...]. O tempo, porém, toma na obra de arte um sentido especial, diferente dos outros sentidos que possui nos diversos campos do conhecimento; está mais próximo da filosofia e das leis de percepção, mas o seu sentido simbólico, da relação interior do homem com o mundo, relação existencial, é que caracteriza o tempo na obra de arte. Diante dela o homem não mais medita pela contemplação estática, mas acha o seu tempo vital à medida que se envolve, numa relação unívoca, com o tempo da obra. Está ele aqui ainda mais próximo da “vitalidade pura” que queria Mondrian. O homem vive as polaridades do seu próprio destino cósmico. Ele não é metafísico, somente, e sim cósmico, o começo e o fim (OITICICA, 2011, p. 48-49).

E eis que por meio do confronto da estética com o real, acaba-se desvelando uma *ética*. Esta, por seu turno, é a garantia da relação de uma instância estética com as demais instâncias do mundo (sociais, políticas etc.). Logo, é seguindo a trajetória desse novo caminho aberto pela teoria de Oiticica que poderemos encontrar, tanto no artista quanto na cena histórica que o excede, as variantes sintomáticas de todo um complexo desejante. Afinal, foi ele mesmo quem declarou: “museu é o mundo” (OITICICA, 2011, não paginado).

Mas se nele o desejo de tocar um fundo envolve a busca pela “vitalidade pura” de uma imanência, é sinal de que algo já não funciona muito bem no plano de representação simbolicamente instituído no mundo, retratado, na teoria oiticiquiana, sempre em oposição direta a uma suposta liberdade “cósmica”.

De fato, essa luta ética entre imanência pura e representação parece ser, em Oiticica, muito mais eloquente que as formas e gêneros artísticos agenciados numa e noutra fase do seu trabalho. Pois se ele não cansa de se historicizar permanentemente, envolvendo diferentes momentos de sua obra como elementos de um mesmo “todo orgânico” (os *Núcleos*, os *Penetráveis*, os *Bólides* e os *Parangolés* re-unidos na *Tropicália*), a determinação desta flecha desejante vai destruindo, por onde quer que atravesse, os pertencimentos e identificações formais do passado. É por isso que ao chegar no “construtivismo favelar” ele rompe com o “concretismo universalista” anterior; ao propor a “nova objetividade”, o sentido social desta absorve o “construtivismo favelar”; e, finalmente, ao lançar os fundamentos do tropicalismo por meio da obra *Tropicália*, subsume todos os momentos anteriores a uma revelação extática

que parece desejar o fim da (própria) história (OITICICA, 2011). Isso em menos de dez anos (1960-1970). Portanto, aos críticos que porventura tentem explicá-lo (pará-lo) em qualquer uma dessas categorias – sem visualizá-las devidamente numa rede multilinear onde são imediatamente vizinhas umas às outras – só restará um gosto acre de poeira na boca, adocicado apenas por um possível resultado pecuniário ou simbólico, recebido em troca da traição perante o real da criação.

Enquanto isso, *a ética*, envolvendo um sistema complexo de estruturas estéticas, parece exceder sempre as identificações formais da arte. Mas, ao mesmo tempo, e a cada vez, é ela mesma quem as suporta.

Nesse aspecto, aquele desejo de imanência pura relativo à fase “concretista universal”, durante a qual Oiticica depositava todas as esperanças numa “cor-luz”, irá se afastar progressivamente da ideia de pureza transcendental da cor para tentar promover a irrupção de um novo fundo, a seu ver, menos formalista. Não à toa, na parede de um dos seus *Penetráveis* já se inscreve, literalmente, uma reformulação radical dos princípios anteriores: “A PUREZA É UM MITO.” (OITICICA, 2011).

Acontece que sua economia estética, ao remover a ideia de *pureza* da substância da cor, termina por reinvesti-la num outro suporte: o do corpo. Oiticica, no início da última fase de sua obra, (re)descobre o samba, a dança, o corpo. Este último, portanto, inserido num complexo ético-estético dentro do qual a cor-luz reinou por tanto tempo, agora é coroado no lugar desta, de modo a podermos chamar essa nova *imago* que Oiticica incorpora de *cor-po*. Assim, a partir desse período, a imanência do cor-po oiticiquiano será o nó fundamental a ligar todas as fases anteriores, incluindo no mesmo laço a fase presente e as que virão. Na nova cena de Oiticica, o cor-po, enquanto imanência (im)pura, ao cindir, re-unir e re-dispor espaço-temporalidades heterogêneas, incorporaria a figura da irrupção do acontecimento.

Mas tal transferência da cor-luz ao cor-po, dando a entender que este tenha se tornado o real do acontecimento em detrimento daquela, não deixa de levantar sérias suspeitas; pois é justamente no momento em que surge uma possível síntese-justificadora-de-tudo que deveríamos pressentir, aí mesmo, uma nova lacuna. Dessa operação depende um perpétuo movimento do questionar. Especialmente agora, portanto, temos que distinguir entre a fala-ação positiva do artista e negatividade fundante e excedente, isto é, aquilo que nele é mais que ele mesmo; porquanto é precisamente aqui que a cena de Oiticica começa a revelar certos problemas – e potências – que implicam a todos nós, “habitantes” do campo da arte.

Porque, se tomássemos ao pé da letra a parte artístico-utópica da fala de Oiticica, tudo nos levaria a crer, como numa recaída, na ideia de que a estrutura do acontecimento cênico

está fincada, inevitavelmente, numa carnalidade do corpo (FISCHER-LICHTE, 2011). Mas se o corpo fosse mesmo a substância última do acontecimento cênico, isso significaria que a segunda metade do século XX, reencontrando “o corpo perdido”, representou o acabamento/fechamento da história da arte – em outras palavras, a sua salvação. Sob tal ponto de vista a arte teria sido, àquela época, finalmente redimida pelo corpo; nele teria encontrado sua finalidade e seu fim, assim como um sujeito crê-se pleno ao encontrar o que supõe ser seu “par perfeito”. Isso diz o seguinte: se o real é identificado a uma substância dada no mundo, termina-se boicotando o próprio dínamo da realidade, pois “abordar esse impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte – e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real.” (LACAN, 2007, p. 121). Mas se hoje ainda há arte e ainda há problemas na arte, e se há obras nas quais sequer o corpo é a *imago* central, quer dizer que a história da arte não acabou. Isto é: se há movimento formal é porque o real permanece como lacuna. Logo, o corpo, reificado enquanto opacidade carnal, não pode tomar o lugar do real no centro da estrutura do acontecimento cênico sem que seja devidamente *dilacerado* (inclusive como conceito), como nos prova um Antonin Artaud e tantos outros artistas. O corpo, aí, já é outra coisa ou quase nada – no máximo, um corpo- sem-órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Supõe-se, então, que o cor-po de Oiticica, erigido na última fase como o centro do seu “Grande Labirinto”, deva aparecer ligado a instâncias discursivas e sociais que *o suportem* neste lugar privilegiado; mas, principalmente, que *o preservem* do despedaçamento. E já que tais instâncias trazem, elas mesmas, *imagos do corpo* nas próprias redes do seu funcionamento, podemos caracterizá-las como “corporistas”. Alguns exemplos são até hoje bastante populares, como a contracultura, a *new age* e o movimento *hippie* (todos, não por acaso, de origem norte-americana). Oiticica, assim como o tropicalismo brasileiro, devorou todos eles, de modo bastante singular.

Mas a questão colocada aqui não é sobre a existência ou não-existência de um corpo-em-si. Isso não vem ao caso. A questão é a transfiguração do corpo em templo da arte, templo este fundado sobre uma *imago do corpo* a cada época bastante específica e dominante. Resta saber que tipo de especificidade imaginária e discursiva foi erigida sob o disfarce de um real, quando originariamente seria *uma* realidade entre outras possíveis.

Ora, o que sustenta o corporismo é um idealismo imanentista. Se voltarmos um pouco na cronologia oiticiquiana, lembraremos que este imanentismo, agora investido no cor-po, antes era privilégio da cor-tempo ou cor-luz:

Branco em cima, branco em baixo; quisera ver um quadro meu numa sala vazia, toda cinza claro. Só aí creio que viverá em plenitude. A cor-luz é a síntese da cor; é também seu ponto de partida. É preciso que a cor viva, ela mesma; só assim será um único momento, carrega em si o seu tempo interior, a vontade de estrutura interior. É preciso que o homem se estruture (OITICICA, 2011, p. 15).

E assim como a passagem formal da *plenitude da cor-luz* para a corporalidade do *homem estruturado* pôde ser executada em poucas frases, pode se dar em dias, meses ou anos da vida de um artista. Por isso escreve Oiticica, anos depois, em 1965, ao propor seus *Parangolés*:

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. [...] A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da iminência desse ato; não a dança balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisíaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor [...] (OITICICA, 2011, p. 74).

O que se define claramente aqui é a reificação de uma série de dualismos: corpo/intelecto, livre expressão/inibição, improvisação/coreografia etc. (ou seja, nada que não vejamos, hoje, ser assumido, *ad absurdum*, na teoria ou na prática). Depois de estabelecidos os dualismos, são eleitos como bandeira estética os polos nos quais se encontra o índice de uma “vida plena”, de uma “vida pura”.

Para além disso, porém, o que mais desconcerta no texto de Oiticica (2011) é a confissão de angústia frente à própria inibição, atribuindo esta ao polo do intelecto, enquanto a zona restante fica sendo a do “corpo”, da “dança” e a do “ritmo interior do coletivo”, na qual o intelectual em busca de salvação gostaria de, literalmente, dissolver-se: “[...] há como que uma imersão no ritmo, uma identificação completa de gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece obscurecido por uma força mítica [...] – aí está apontada a direção da descoberta da imanência.” (OITICICA, 2011, p. 74).

É em parte compreensível que seja assim. Um ano antes ocorreu o Golpe Militar de 1968. Três anos depois foi baixado o AI-5 (Ato Institucional nº 5). Comprimido entre duas violências históricas e restrito a um campo sociopolítico minado, o imanentismo retorna agora sob nova roupagem, como uma espécie de epifania revolucionária munida de propriedades

mágicas e encantatórias. Enfim. Surge como uma Revelação:

A derrubada dos preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. [...] O condicionamento burguês a que estava submetido desde que nasci desfez-se como por um encanto [...]. O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido superados, se renovam a cada dia. [...] A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais [...]. A dança também não propõe uma “fuga” desse mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude – o que seria para Nietzsche a “embriaguez dionisíaca”, é, na verdade, uma “lucidez expressiva da iminência do ato”, ato esse que não se caracteriza por parcialidade alguma e sim por sua totalidade como tal – uma expressão total do eu. Não seria esta a pedra fundamental da arte? (OITICICA, 2011, p. 75-77).

Pois bem. Esta é a sua *razão*. Ao menos uma das últimas, antes da morte.

Mas temos a medida concreta desta Revelação, por certo surgida de um encontro legítimo com o real, quando confrontamos a obra de Oiticica com a irrupção de duas *realidades* dentro desta: a da favela carioca e a de Cara de Cavalo.³⁷ Sendo que tudo aquilo que são entidades concretas no mundo (como o espaço social “favela” e o indivíduo Cara de Cavalo), quando tomadas no conjunto de uma obra, devem ser encaradas como elementos de uma complexa rede imaginária, se bem que não menos pragmática. Devemos, nesses termos, designar, na obra de Oiticica, a irrupção da Favela simbólica sobre o imaginário seguro do concretismo universalista, como análoga ao Nada que se descortina sob o campo da existência humana em Heidegger ou no existencialismo francês. Portanto, assim como o Nada filosófico, a Favela simbólica não surge, em Oiticica, como mera negatividade, mas como *punctum* de uma angústia fundamental, o que o fará, com relação a seu amigo Cara de Cavalo, primeiro projetá-lo como O Marginal e, depois da morte trágica deste, introjetar esse mesmo Marginal, tal como se faz num processo de luto, como cerne da sua nova concepção do Artista (a saber, no seu próprio ser-artista): daí o célebre *slogan* “Seja Marginal, Seja Herói”. Pois não é justamente o *Bólido nº18 B33*, no qual se mostra a foto do cadáver de Cara de Cavalo, o monumento mínimo que inaugura um novo ponto de inflexão ético-estético na série oiticiquiana? O advento do furo real perpetrado pela trágica morte do amigo, fazendo confluir toda a violência social, política e econômica do Brasil no conjunto de sua obra, faz com que se inaugure um acontecimento central, no qual a aparição dos *Bólides* leva aos *Penetráveis*

³⁷ Amigo de Oiticica, traficante, cafetão, bicheiro e morador da Favela do Esqueleto; foi assassinado com mais de cem tiros pela polícia carioca.

(em cujo nome já estão os furos), aos *Parangolés* e finalmente à *Tropicália*, restringindo os anteriores (*Núcleos*, *Metaesquememas* etc.) a um período independente: *a.b.* (“antes do *Bólido*”). Não por acaso, a foto do cadáver de Cara de Cavalo exhibe-o numa posição similar à do Cristo – a cruz, neste caso, sendo asfalto quente.

Mas se a potência da obra de Hélio Oiticica reside precisamente na *realidade* estética que ele a cada momento erige *no lugar* do real – daí as formas e as “pedras fundamentais” –, o que dizer de uma teoria que faça o mesmo?

Pois se a arte depende de um fazer-girar-sobre-o-buraco-vazio-no-centro-do-labirinto um caleidoscópio de Minotauros, a teoria, quando o faz, mormente perde a compostura e vira fabulista de si mesma ou serviçal do mercado (Midas), cujos ídolos são as Formas e as Biografias. Mas à teoria, creio, cabe ainda pensar labirintos sem Teseus ou Minotauros: estruturas em cujo fundo haja um fundo sem fundo, armação em cujo oco encontra-se resguardado o real: sem corpo, sem realidade, sem palavra, sem finalidade. Só o artista-teórico e o teórico-artista podem impedir – ao menos na teoria, ao menos na arte – que o Contemporâneo, na sua Insistência, represente, a cada instante, o fim da história (da arte).

Figura 3 – Nildo da Mangueira veste Parangolé P15 Capa 11 “Incorporo a revolta” (1967), Hélio Oiticica.



Fonte: desconhecida.

De todo modo, o grito de Oiticica (2011, p. 101) ainda ressoa: “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”.

2.5 O QUIPROCÓ DO REAL

Chegamos, enfim, ao problema do real.

Quando se trata do *acontecimento cênico*, a abordagem desse nó artístico-filosófico torna-se inevitável. Pudera. Estamos num momento histórico propício, no qual o século XXI já se mostra como um novo precipício.

Aqui ressoa Haroldo de Campos (2011), em cujo *Galáxias* – esse livro-acontecimento – revela-se propriamente a sensação de eterno princípio, precipício aberto a cada vez que se toca as bordas de um real.

Quem já sentiu alguma vez a vertigem da criação, sabe do que se trata: “*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo a escrever mil páginas [...]*.” (CAMPOS, 2011, não paginado).

Assim, *aquilo que sempre nos excede* só poderia ser abordado como abordam o espaço as quatro entidades coloridas de *Quadrat* (1981), peça televisiva de Samuel Beckett (sobre a qual qualquer explicação de cunho “absurdista” já nos soa um tanto absurda): é que elas dançam uma dança de adiamento perene, roçamento infinito ou *eterno começo*, na qual *o real é o umbigo* de “*um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo [...]*.” (CAMPOS, 2011, não paginado).

Figura 4 – *Quadrat* (1981), Samuel Beckett.



Fonte: desconhecida.

Nas teorias contemporâneas da cena, a tradição frente ao problema do real é ao menos

dupla: ou simplesmente nega-se a sua presença ontológica em qualquer estrutura cênica rejeitando tal tipo de questionamento como se este fosse um quiprocó destinado exclusivamente a uma “filosofia pura” (ela alguma vez existiu?), ou assume-se a pertinência da questão, embora tomando o real pelo nome de *realidade* (isto é, “levando gato por lebre”), como o fez aquele campo artístico-epistemológico surgido na década passada, que tentou “resolver” o impasse de várias maneiras “artísticas”, sendo uma delas – talvez a mais corajosa, se bem que precipitada – o ter-se autointitulado “Teatros do Real”.

Em todo caso, a enorme confusão (o *quid pro quo*) subsiste intacta: seja ela a consequência de uma negação sob a égide do “filosófico demais” (que acredito ser menos um altruísmo do tipo “nós da cena não temos a competência filosófica necessária para tanto” do que certa “modorra de campo” e um apego hereditário e fetichista às formas da arte), seja ela assumida como válida, mesmo que sempre restringida às teorias da cena, transformando inevitavelmente o real em algo como uma “realidade que invade a ficção” ou coisas do tipo.

Enfim. Negando-o ou confundindo-o, o fato é que o real, filosófico, artístico, recalcado, assumido ou o que for, *insiste* na realidade de todas as estruturas cênicas ou teóricas, *determinando* não apenas as práticas como também os discursos enunciados sobre ou a partir delas.

E se bem que eu não seja um “filósofo puro” (ou sequer um filósofo), acredito que não há como se perguntar seriamente sobre o acontecimento cênico se não se salta para o problema do real que subsiste – quer queira quer não – entre nós, e principalmente no Contemporâneo. Então não cabe a mim, neste momento, decidir se, frente à abordagem do real, as cabriolas tentadas serão acrobacias dignas de nota ou tropeços bufônicos em série. De toda sorte, neste quesito – o do risco –, quando nos aproximamos de certos problemas fundamentais, a coisa se passa de maneira muito similar tanto num suposto “filósofo puro” quanto num “teórico-da-cena-puro” – até porque no frigir dos ovos (se os quebramos mesmo) ninguém está isento de uma boa sujeira.

Acontece que se o real é *furo*, ou seja, aquilo que sempre parece faltar à realidade vivida, a sua abordagem torna-se de fato um desafio.

Pois o que pressentimos, à medida que nos aproximamos do problema, é que *não há realidade que dê conta do real*:

[...] pois a realidade está constituída por todos os cabrestos que o simbolismo humano, de maneira mais ou menos perspicaz, passa pelo pescoço do real quando faz deles objetos de sua experiência. O que é próprio dos objetos da experiência, é precisamente deixar de lado [...] tudo o que no objeto escapa dessa experiência (LACAN, 2016, p. 512).

Então, se o real é tudo aquilo que *é deixado de lado* quando se erige uma realidade, como poderíamos abordá-lo sem decair em niilismo ou misticismo?

A pista está, novamente, na psicanálise: “a abordagem do recalado é acompanhada por resistências que dão a medida do recalque.” (LACAN, 2011, p. 367).

Por isso, para suplantarmos uma mera tautologia do tipo “o real é o real... ele está além ou aquém da realidade, existe por si só e basta”, e para vislumbrarmos ao menos um pouco da sua importância no acontecimento cênico, temos de surpreendê-lo justo ali onde ele mais *parece* faltar: ali onde a extrema realidade – a “materialidade da obra”, se quisermos – é reificada a cada momento em que uma nova estrutura cênica e suas formas são postas a funcionar. Para tanto, precisaremos abordar a dimensão do *dispositivo cênico*.

Apesar de que no início tudo possa parecer uma digressão a nos afastar progressivamente do real, é lá no meio dos dispositivos que o reencontraremos.

3 ACONTECIMENTO POSTO, ACONTECIMENTO (IN)DISPOSTO

3.1 BREVE HISTÓRICO DO CONCEITO DE DISPOSITIVO

“Dispositivo” deixou de ser uma palavra exclusivamente jurídica, militar ou tecnológica (AGAMBEN, 2009) quando passou para o campo da filosofia através de Michel Foucault, a partir da metade dos anos 1970. Em 2005, o filósofo italiano Giorgio Agamben defendeu, durante uma conferência, que “dispositivo” é “um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault” (AGAMBEN, 2009, p. 27). Nesta ocasião, Agamben se afina com Deleuze, já que este afirmou alguns anos antes: “A filosofia de Foucault muitas vezes se apresenta como uma análise de ‘dispositivos’ concretos.” (DELEUZE, 1990, p. 155). Não à toa os dois filósofos, em épocas distintas, fizeram referência à Foucault em dois trabalhos de título igual, provocativamente articulado em forma de pergunta: “O que é um dispositivo?”.

Para chegar a uma primeira formulação, os dois se apoiam no mesmo fragmento de uma entrevista que Foucault concedeu em 1977, na qual o conceito aparece bastante bem delineado:

Por esse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. *O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.* Em segundo lugar [...] *entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo*, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. *O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante* (FOUCAULT, 2019, p. 364-365, grifos nossos).

A partir deste fragmento conseguimos isolar, portanto, três aspectos nucleares do conceito que poderiam ser postos a funcionar em qualquer dispositivo dado, seja ele visto a partir do campo social, político, econômico ou (o que é fundamental no nosso caso) cênico: *dispositivo é rede, jogo e estratégia.*

Acontece que Foucault se concentra na análise de dispositivos específicos, que por sua vez se ancoram em instituições sociais tomadas enquanto aparelhos de “governabilidade” (FOUCAULT, 2019). Esse é o caso das prisões, hospitais e manicômios. Tais agenciamentos

estratégicos, atuando diretamente nas linhas de força que o atravessam, produzem indivíduos, subjetividades, comportamentos, corporalidades etc.

Talvez seja por isso que, somado à tradição idealista do campo da arte, pareça natural que interponhamos um abismo categórico entre a obra de arte e um hospital, um manicômio ou uma prisão, como se entre a primeira e as outras instâncias/aparelhos a relação com a circulação de poder fosse completamente diversa. Mas não é assim. Desde que há criação material de obras e institucionalização da arte, há produção de discursos; se há produção de discursos, há saber; e, finalmente, onde há saber, há poder (FOUCAULT, 2019).

Isso não se dá apenas no nível da macroestrutura, como se os dispositivos socioculturais fossem “vampiros” da “arte real” ou como se existisse uma “inocência fundamental” da obra de arte (e do artista), contraposta a uma corrupção/perversão do mercado de arte. Conhecemos bem tais discursos.

Pelo contrário: há uma íntima relação entre arte e poder, não só na arte tomada enquanto instituição (mercado, galeria, empreendimento/prédio teatral, curadoria), nem somente enquanto produção de representações (que é o foco dos apelos por maior representatividade, por exemplo), *mas na arte enquanto acontecimento* – e, é claro, no cerne mesmo do ser-artista, tomado *estritamente* como *sujeito ao/do dispositivo*.

Por essas razões, em todo ato criativo cênico e em toda obra cênica, sejam estes articulados enquanto dança, performance, teatro ou “arte híbrida”, está ontologicamente imbricada a dimensão do *dispositivo*, não só no agenciamento das relações de poder expostas *através* da representação, mas na produção (tomada tanto como realização ao vivo da obra quanto como “movimentos de bastidor”, ou seja, captação de recursos, aluguel de espaços etc.), na organização e composição de quaisquer regimes estéticos, incluindo aí todos os elementos tradicionais do espetáculo (iluminação, cenário, figurino, maquiagem, sonoplastia), como também nos corpos dos atuantes, nas vozes, nas palavras; em tudo aquilo que, em suma, apareça ou desapareça, permaneça ou nunca venha a ser.

Pois toda cena traz em si um *regime de visibilidade* (FOUCAULT, 2019), que não apenas faz com que entes (corpóreos ou incorpóreos) existam, mas também com que outros somente subsistam enquanto entidades “marginais”, e que, por seu turno, outros desapareçam subitamente enquanto outros permaneçam, desde sempre, excluídos. Todo esse movimento, essa seleção, essa decisão e disposição (para lembrar as definições de Agamben (2009)) sugerem uma *consistência ética* da obra cênica, singular em cada caso, cuja existência e funcionamento não dependem apenas da *intencionalidade* de um encenador, coreógrafo ou performer. Pelo contrário, eles *participam* no dispositivo; ou, ainda, são *produzidos*, nele,

enquanto sujeitos- criadores: “[...] os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito.” (AGAMBEN, 2009, p. 38).

Não à toa foi no teatro e especificamente no texto dramático que o pesquisador Freddie Rokem (2020, p. 7) encontrou a dimensão maquínica do dispositivo cênico:

Os princípios que regulam os surgimentos e desaparecimentos das figuras e dos objetos e imagens dentro de um espaço designado do palco, onde podem ser percebidos pelos espectadores por um certo período durante o evento teatral, são uma característica básica do dispositivo do teatro. Quando um determinado personagem ou imagem cumpre sua função básica, ele, via de regra, sai ou desaparece do espaço específico que chamamos de palco. Entradas e saídas de figuras humanas possibilitam os encontros e os confrontos entre os personagens, independentemente do que o palco represente ou de como essa representação tenha sido construída. Os mecanismos reguladores das entradas e saídas são condição *sine qua non* de todo texto dramático, bem como de suas realizações cênicas, criando um maior grau de sobreposição entre as dimensões textual e performativa do meio. As saídas/entradas devem ser inscritas no texto como tal.

Mas no nosso caso, antes de simplesmente transferir o termo “dispositivo” para as artes cênicas em geral (e não somente com relação ao texto dramático), deveríamos primeiro desdobrá-lo a partir de sua definição mais abrangente, para depois voltar a especificá-lo enquanto dimensão ontologicamente intrínseca a qualquer obra cênica.

Nesse aspecto, teríamos de encarar o dispositivo não apenas enquanto *positividade* coercitiva, como Agamben (lendo Foucault) por vezes o trata, mas como um *sistema de disposições*. Não é isso o que nos sugere a própria definição de Foucault (2009) sobre o conceito enquanto *rede, jogo e estratégia*?

E mesmo em Agamben (2009) já encontramos pistas para encará-lo assim. Segundo o filósofo, o *dispositivo*, no sentido jurídico, é “a parte da sentença (ou de uma lei) que decide e *dispõe* [...]”; [no sentido tecnológico, é] o modo em que estão *dispostas* as partes de uma máquina ou de um mecanismo [...]; [e no militar,] o conjunto dos meios *dispostos* em conformidade com um plano.” (AGAMBEN, 2009, p. 34, grifos nossos).

O que há de constante nas três definições e, ainda, no desenvolvimento filosófico que Agamben (2009) dá ao conceito, é justamente a palavra *disposição*; e dispor, em termos cênicos, é simplesmente “reunir junto o material e o imaterial.” (PAVIS, 2017, p. 83).

Portanto, longe de querer interpretar toda obra cênica como resultado de uma construção sociocultural opressora, de uma intencionalidade coercitiva operando *sobre* os

corpos (por sua vez tomados idealmente enquanto substâncias puras) ou algo que o valha, a ideia é abranger mais significados sob a palavra poder, fazendo-a, por seu turno, soar mais ágil e afeita ao campo da arte. Como não há separação, ao menos desde Foucault, entre saber e poder, também não haverá, conseqüentemente, entre poder e arte.

O poder, deste modo, circula em todo sistema de disposições, com seus regimes e produções específicas de realidade.

Agora precisaremos associar o *dispositivo* às outras dimensões já investigadas – ou seja, o *acontecimento* e a *cena* –, numa abordagem que não poderia esconder certa vocação fenomenológica. O que quero pôr em jogo, em suma, é a *inter-relação* ontologicamente necessária de todas as dimensões desta linguagem-em-obra chamada *acontecimento cênico*, para que possamos pôr em jogo o seu *real*.

3.2 DO DISPOSITIVO COMO DIMENSÃO: DAR UMA REALIDADE AO REAL

Acontecendo, a cena se abre.

Clareira que é, espraia-se como mundo.

Mundificando³⁸ ao redor, desdobra-se em espaço-tempo. Assume um lugar, erige limites.

Surge como o “acontecimento de um certo âmbito no qual, não apenas coisas, mas nós mesmos somos revelados e nos tornamos presentes – no qual nós somos reunidos junto com as coisas em volta de nós [...] uma reunião que tem sua própria particularidade, seu próprio caráter, sua própria unidade e limites.” (MALPAS, 2006, p. 15-16, tradução nossa).

Mas nunca poderíamos determinar se é a cena mesma que instaura seus próprios limites ou se são os limites que já aparecem impostos a ela. Porque a questão aqui não é de intencionalidade.

A edificação de tais limites não depende apenas da vontade de um criador, de uma instituição ou da própria cena (isso se pudéssemos atribuir subjetividade a algo que é da

³⁸ Essa é a tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro (2010) para a expressão heideggeriana que designa o modo como a obra de arte instala um mundo: “*Welt weltet*”, “o mundo mundifica.” (HEIDEGGER, 2010).

ordem do acontecimento).

Os limites da cena, não dependendo *apenas* da subjetividade humana ou de qualquer arbitrariedade institucional, são erigidos no mesmo instante daquilo que velam e desvelam: do que se dispõe dentro e do que se in-dispõe fora.

A aparição dos limites é simultânea à própria fundação do lugar.

De fato, a cena já *é* o seu próprio lugar.

Este, porém, não é necessariamente físico: o lugar, simplesmente, “sempre abre uma região na qual ele reúne as coisas em seu pertencimento comum.” (HEIDEGGER, 1973, p. 6, tradução nossa).

Uma cena, portanto, pode se abrir numa praça, num teatro, num corpo; mas também numa tela de celular, ou, ainda, no horizonte da imaginação.

A cena é um *entre*, uma abertura, é o próprio *aberto* (HEIDEGGER, 2015). Por isso, não *depende* de “meios”; não é *determinada* por um ambiente nem *necessita* de um espaço, seja ele tomado como abstrato ou concreto, já que o “lugar [a cena] não está localizado num espaço prévio, à maneira do espaço físico-tecnológico. Este último desdobra-se apenas através do âmbito dos lugares de uma região.” (HEIDEGGER, 1973, p. 6, tradução nossa). É, assim, a própria cena, no seu acontecer, que *possibilita* os meios, que *revela* o ambiente, que *desdobra* uma espacialidade:

O aberto [...] é, de fato, algo assim como um meio oco, por exemplo, o meio do cântaro. Aqui reconhecemos, contudo, que não se trata de um vazio arbitrário qualquer cercado por paredes e deixado sem preenchimento pelas coisas, mas, ao contrário, o meio oco é o elemento que cunha e suporta de maneira determinante a constituição das paredes e de suas margens (HEIDEGGER, 2015, p. 330).

Proponho, deste modo, a ideia fenomenológica de que tais “paredes”, na medida em que são encaradas como “construções estéticas” já-dispostas virtual ou concretamente na obra cênica, apareceriam em regimes de *transcendência* ou *imanência* (DELEUZE, 2002), de acordo, respectivamente, com a predominância de uma imposição transcendente à abertura da cena ou do desdobramento imanente desta a partir de suas próprias linhas de força, de seus *atravessamentos*.

Mas certamente não existiriam limites apenas transcendentais ou apenas imanentes, até porque “a transcendência é sempre um produto de imanência.” (DELEUZE, 2002, p. 14). Ou seja, ao passo que a imanência sedimenta planos de transcendência, a transcendência pressupõe planos de imanência: “o campo transcendental se define por um plano de

imanência, e o plano de imanência, por uma vida.” (DELEUZE, 2002, p. 12).

Assim, os limites transcendentais são aqueles que, previamente cristalizados no devir histórico das artes cênicas, amparam ou perturbam a imanência própria de cada acontecimento. Já os imanentes se constituem no instante mesmo do dar-se em direção à transcendência: são “o acontecer do fato, *de repente*, que há, que é, que se dá ou que se faz ser, isto é, mundo, sentido-mundo.” (FOGEL, 2017, p. 24).

A imposição institucional, a exemplo da arquitetura dos prédios teatrais ou certas produções espetaculares de textos clássicos, e, por outro lado, a instalação “em tempo real”³⁹ de uma performance (digamos, uma ação urbana em que o artista delimita o espaço de ação ao mesmo tempo em que os transeuntes devêm espectadores) seriam dois exemplos de desenvolvimentos estruturais respectivamente transcendentais e imanentes, cujo funcionamento revela o caráter ou a particularidade de cada abertura cênica *já agenciada num arranjo dispositivo*. Por exemplo: o teatro italiano, como construção transcendental, foi se sedimentando por meio da imanência histórica ocidental, permitindo, agora, múltiplas obediências e transgressões igualmente imanentes, ao passo que uma obra de *land art*, enquanto acontecer disruptivo de uma imanência (ação artística), produz fissuras no corpo da terra; a partir daí, tais fissuras se transformam, pela duração mesma de sua permanência, em dispositivos transcendentais, que servirão, por sua vez, a outras ações/intervenções imanentes, certamente imprevisíveis.

É por isso que, do ponto de vista do acontecimento cênico, enquanto os limites transcendentais se cristalizam, no mais das vezes, como *barreiras* (os muros do teatro, a elevação do palco italiano, o fosso de orquestra ou certos gestos de um suposto “teatro tradicional”),⁴⁰ os imanentes se erigem como *fronteiras* (as grades de uma praça dispostas entre público e artista; os ombros e as cabeças das pessoas, assim como os espaços vagos entre elas) – e é essa relação mesma entre limites que permitem mais e limites que permitem menos que determinarão o *ethos* de cada dispositivo cênico. Determinarão, portanto, também a sua política.

Mas não necessariamente os limites mais permissivos seriam “mais políticos” ou

³⁹ A expressão aparece entre aspas porque é uma das mais usadas no jargão artístico para designar certa instantaneidade da composição artística, mas é bastante problemática em termos conceituais, já que nela “tempo” e “real” não são bem resolvidos. Esse tempo seria o tempo cronológico ou algum outro? E esse real, seria a realidade das coisas meramente presentes à vista?

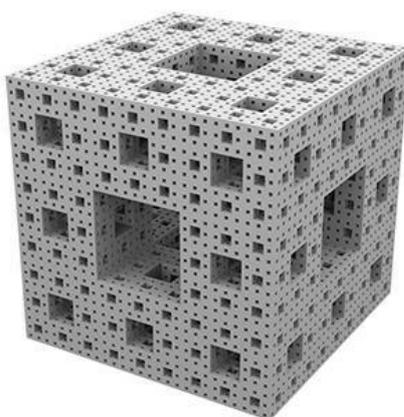
⁴⁰ Há os que aleguem a sua existência, no sentido do pertencimento a uma raiz única, tradicional, de onde proviria a forma definitiva do teatro, sem grandes variações no decorrer da história. Nesse caso, os gestos constituem limites como barreiras; seriam herdados pela “tradição”, não permitindo mudanças significativas nos termos do dispositivo cênico, em contato com o seu contexto a cada momento atual.

“mais engajados”.

O que conta aqui, quando falo de limites, é a relação ética singular que cada dispositivo cênico mantém com os atravessamentos que deixa ou não deixa passar, que decide esconder ou revelar, subverter ou transformar, instituindo o seu horizonte estético como aquilo que vivenciamos, numa obra, como tendo a consistência de uma realidade – e “a realidade, nesse caso, é o que funciona, funciona verdadeiramente.”⁴¹ (LACAN, 2007, p. 128).

Existe uma figura teórica bastante estranha na física moderna: a “esponja de Menger”; um cubo feito apenas de buracos, “um rendado de aparência sólida que tem uma área de superfície infinita, e não obstante, um volume 0.” (GLEICK, 1990, p. 96).

Figura 5 – A esponja de Menger.



Fonte: desconhecida.

Essa forma monstruosa é a imagem mais próxima de uma estrutura totalmente permissiva, isto é, absolutamente porosa. De outro modo, poderíamos imaginar uma forma absolutamente densa, com superfície 0 (ou seja, infinitamente ínfima) e de volume infinito:⁴² essa seria uma estrutura impossivelmente maciça, não possuindo qualquer via de entrada ou saída.

Ambas poderiam ser imagens de dispositivos cênicos limítrofes, encarados como os dois extremos de um espectro: um enquanto disponibilidade total (estrutura maximamente

⁴¹ “Mas o que funciona verdadeiramente não tem nada a ver com o que designo como real” (LACAN, 2007, p. 128). Nas próximas páginas desenvolvo melhor a noção de real tal como a proponho neste trabalho.

⁴² Como os *pontos de singularidade* dos buracos negros, por exemplo.

porosa), e outro enquanto total alienação (estrutura maximamente maciça), contanto que fique clara a impossibilidade de qualquer um dos dois existir fora do plano teórico, já que os atravessamentos sempre estarão presentes. Não percamos de vista que o dispositivo

[...] é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam umas das outras. Cada uma está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como vetores ou tensores (DELEUZE, 1990, p. 155-161).

Então, quando falamos de entradas e saídas, inevitavelmente falamos desses vetores que são os *atravessamentos*: os movimentos admitidos, expulsos, conclamados ou rejeitados pelos dispositivos cênicos, que, por sua vez, já se assentaram, com toda a sua maquinaria, sobre o aberto da cena. Os atravessamentos possuem, entre a via de entrada e a de saída, cada um, sua vida própria, um modo de passar e ficar, uma forma de durar.

Mas se há entradas e saídas, de onde os atravessamentos vêm, e para onde vão?

Aqui é onde tocamos novamente a dimensão do *real*. Mas já vimos que este, certamente, não é algo já dado “lá fora”, em bloco, e que só depois deviria numa multiplicidade de atravessamentos.

No acontecimento cênico, o real só realiza (ou seja, só passa a constituir mundo) quando o *indizível* (o impensável ou o impossível) atravessa as fronteiras da cena; deixa seu rastro. Até que sobrevenha o evento – traumático ou não – de tal atravessamento, o real permanece fechado; de certa maneira, *irreal*.

Assim, é somente a partir da aparição no aberto da cena que todo ente se torna possível: um corpo humano, um personagem, um signo, um cachorro, uma palavra, um fio de cabelo, o rastro da luz de um refletor, um grão de poeira, um momento de silêncio, um gesto, a sombra de uma ausência.

E é para dar conta dessas presenças e ausências que cada dispositivo – ao modo das instituições de poder – dispõe de um regime de visibilidade. “O poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade.” (FOUCAULT, 2019, p. 20).

Mas lembremos que antes disso a cena já se ocupou em “deixar-ser o ente – a saber, como ente que ele é”, já que ela é o aberto e a abertura prévia “na qual todo ente entra e permanece, e que cada ente traz, por assim dizer, consigo.” (HEIDEGGER, 1991, p. 128).

Percebamos que Heidegger (1991) não trata o atravessamento (do ente) como mera passagem, ou apenas como uma permanência *dentro* da “clareira do aberto”. Cada ente, enquanto atravessamento, traz consigo, também, sua própria abertura. Por essa razão, o espaço desdobrado pelo lugar assumido na cena não é um vazio abstrato a ser preenchido, nem um recipiente concreto e previamente cheio (de objetos, pessoas, enunciações): a clareira da cena acontece no próprio instante da apropriação dos entes, e os entes, re-unidos na clareira, erigem mundo *também*. É, de fato, uma *re-união*.⁴³

Por isso não poderíamos concordar plenamente com Lehmann (2008) – quando este fala de uma “irrupção do real” na cena pós-dramática – sem fazer algumas sérias ressalvas. Porque o real não é algo previamente presente e escondido “lá fora” e que só posteriormente se revelaria numa relação de oposição ao ficcional, como um suposto “mundo social”, uma “atualidade”, uma “realidade cotidiana” qualquer, ou simplesmente como o suor ameaçador da bailarina depois de um *grand jeté* n’*O Lago dos Cisnes*.

A dita “realidade do mundo”, seja ela incorporada ou rejeitada, acontece somente quando a própria cena já instaurou a sua linguagem-mundo; só então o real – até então impossível, impensado – passa a ser designado enquanto realidade (LACAN, 2016).

Assim, o “suor da bailarina” não é, num platonismo evidentemente rasteiro, uma “ideia- suor”, entidade que invadiria a cena enquanto materialidade preexistente, mas o instante mesmo da fricção da pele da intérprete, as condições térmicas do espaço, disposições e indisposições psicofísicas etc. Só a partir daí – momento de produção – o real poderia constituir realidade, sendo assumida enquanto matéria criativa ou barrada enquanto fora constitutivo; encarada como objeto “ficcional”, “hiper-realista”, “autobiográfico” ou quaisquer outros desdobramentos poéticos possíveis.

A consequência estético-política desse tipo de pensamento aparece bem incorporada neste fragmento de Jacques Rancière (2012, p. 74, grifos nossos):

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de

⁴³ E não um encontro. Pois o encontro pressupõe que os entes já estejam dispostos como entes num suposto fora, quando na verdade é somente a clareira que cria a revelação do fora e do dentro (deve-se perceber como isso se afasta da concepção bastante sociológica de Fischer-Lichte (2011) sobre a realização cênica). Já a *re-união* é o instante apropriador no qual os entes podem vir a ser, tornam-se possíveis. Na verdade, vêm a ser-no-mundo, se seguirmos as pistas de Heidegger.

intervenção fora de seus lugares, no “mundo real”. Não há mundo real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. *Não há real em si*, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível.

Ao dispositivo, portanto – enquanto dimensão cênica *suportada* pelo simbólico (no sentido lacaniano) –, cabe determinar a presentificação singular de um *ser-cena*. “É no simbólico que o real é afirmado ou rejeitado ou negado. [...] O ser não está em nenhum outro lugar [...] senão nos intervalos, [...] ou seja, no corte. O ser é a mesma coisa que o corte. O corte o presentifica no simbólico.” (LACAN, 2016, p. 437).

Da mesma forma, é no dispositivo que se decide, a cada instante, se o suor da bailarina sobrevirá como trauma, acidente ou revelação; se pertencerá ou não ao mundo de possibilidades aberto pela cena: se subsistirá como real recalcado – ameaça – ou se será assumido e desenvolvido esteticamente, subvertido ou transformado (por exemplo, há uma diferença abissal de linguagens, e, por conseguinte, de mundos, entre uma montagem de *O Lago dos Cisnes* feita numa perspectiva “clássica”, “moderna” ou “contemporânea” – se é que nos cabe ainda falar nesses termos: em cada uma dessas linguagens o suor se mostrará ou não de maneiras completamente distintas).

Slavoj Žižek (2010), em *Como ler Lacan*, nos conta uma anedota esclarecedora sobre este real que, exatamente por ter sido ocultado enquanto significante, mostra-se, paradoxalmente, como uma presença fundada na própria ausência, como “um significado adicional”. Vejamos a cena, aberta durante um discurso político:

Quando, em fevereiro de 2003, Colin Powell discursou na assembleia da ONU para defender o ataque ao Iraque, a delegação dos Estados Unidos pediu que a grande reprodução de *Guernica* de Picasso na parede atrás da tribuna fosse coberta com um ornamento visual diferente. Embora a explicação oficial fosse que *Guernica* não fornecia o pano de fundo visual adequado para a transmissão televisiva do discurso de Powell, ficou claro para todos o que a delegação dos Estados Unidos temia: que *Guernica*, que imortaliza os resultados catastróficos do bombardeio aéreo alemão à cidade espanhola durante a guerra civil, desse origem a “associações do tipo errado” se servisse como pano de fundo para o discurso de Powell defendendo o bombardeio do Iraque pela força aérea muito superior dos Estados Unidos. É isso que Lacan quer dizer quando afirma que *o recalcado e o retorno do recalcado são um único e mesmo processo*: se a delegação dos Estados Unidos tivesse se absterido de pedir seu ocultamento, provavelmente ninguém associaria o discurso de Powell à pintura exibida atrás dele. Foi precisamente esse gesto que chamou atenção para a associação e confirmou sua veracidade (ŽIŽEK, 2010, p. 29, grifos nossos).

É assim que, recalcado ou assumido, o real sempre faz parte da irrupção do acontecimento no âmbito da clareira cênica. Se o acontecimento vem à tona em meio à maquinaria do dispositivo (se este o permite, ou simplesmente “falha”), produz, sim, sua carga de real – um choque, um buraco.

Porém, o mais importante, como vimos em Zizek (2010), é o seguinte: que o real só é constituído no instante mesmo deste acontecer (do seu ocultamento ou de sua revelação); são um único e mesmo processo.

Intervém, então, na estrutura da obra, um trauma, um furo real (mas não seria o real o acontecer do próprio furo?): um ponto de bifurcação, de não-retorno: a partir dele, duas ou mais instâncias de realidade se formam, como caminhos paralelos que podem competir, neutralizando um ao outro, ou coexistir – haverá, por exemplo, o “teatro teatral” (isto é, assumindo sua teatralidade, como desejava um Meyerhold) e o “cotidiano lá fora” (a ser rejeitado ou transformado); ou o cotidiano concreto da sala de teatro (a dimensão *convivial*, segundo Dubatti (2016)) e um “teatro retratando o cotidiano lá fora” (a “fatia de vida”, como o queria o realismo/naturalismo burguês do séc. XIX) etc. A localização temporal deste ponto, na maioria das vezes, não é acessível aos espectadores, justamente porque eles mesmos, enquanto entidades já dispostas na clareira cênica, só vieram-a-ser *junto* à fundação da cena. Tal “véu do esquecimento”, instaurado sobre os pontos de bifurcação originários, nos diria muito sobre a criação de mundos ficcionais ou fantásticos, bem como a efetividade de sua fruição e a famigerada “suspensão da descrença”.

Nessa perspectiva, o suposto “pacto” feito entre espectadores e artistas não resulta de acordos contraídos no plano sociocultural (cidadãos livres que decidem pactuar entre si em torno de um espetáculo). Não afirmo, com isso, que o pacto seja feito “inconscientemente” – essas considerações pseudopsicológicas, aqui, não entram em questão. A própria cena *sempre já*⁴⁴ instaurou a possibilidade de um começo; e quem começa não é apenas a cena: começam, com ela, artistas e espectadores (se é que há como continuar sustentando, ontologicamente, a separação dessas duas entidades). O “pacto”, aí, já está implícito como o acontecimento da própria re-união.⁴⁵

É por essa razão que, desde o ponto de vista do acontecimento cênico (e não do artista

⁴⁴ “A formulação ‘sempre já’ fala anterioridade, isto é, uma dimensão prévia que, quando a gente se dá conta, ela sempre já se deu ou se instaurou.” (FOGEL, 2017, p. 13).

⁴⁵ Talvez fosse interessante pensar, em lugar de pacto, em “im-pacto”. Assim, a qualidade do impacto do acontecimento é que determinaria o caráter da re-união das entidades em jogo. Na concepção vigente, antropológica e/ou sociocultural do “pacto artístico”, pelo contrário, são os indivíduos em jogo que “decidem” sobre o caráter do acontecimento cênico.

– porque isso é outra história), quem determina a *consistência* poética, ética e política de cada obra, assim como o caráter de sua realidade, *são os atravessamentos*, e não uma massa suposta de indivíduos (ou indivíduos deduzidos da massa) dispostos previamente num campo sociocultural, com a intenção de produzir ou comparecer a tal ou qual evento artístico. Tudo isso só chega “depois” (ontologicamente falando). Os sujeitos, bem como essa massa numérica que na linguagem da produção cultural se chama público, apesar de constituírem linhas de força *no* acontecimento, são precedidos e englobados por este. “Um espectador” e “um artista” são, aqui, atravessamentos entre outros atravessamentos, os quais, juntos, constituem a qualidade *maciça* ou *porosa* de cada dispositivo, seja penetrando uma cena esburacada como esponja, seja “ficando de fora” de outra, dura como pedra.

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

A consequência – talvez salutar – deste modo de pensar é que, no limite, não resta diferença hierárquica ou moral, entre, por exemplo, um prego, um crítico, um espectador e um “grande ator” (um “monstro sagrado”). Todos têm a possibilidade de se tornar visíveis ou invisíveis, falantes ou não-falantes, pensantes ou não-pensantes, figura ou fundo etc., *dependendo do dispositivo implicado no acontecimento cênico* e do que, a cada momento, aquele escolhe privilegiar, em meio à iridescência multifacetada de possibilidades abertas na cena.

Eis o ponto de partida para pensarmos uma *etopoética* (união de *ethos*, *topos* e *poiésis*, proposta por MALPAS (2006)), ou, ainda, uma *etopolítica* do acontecimento cênico.

4 UM RESTO, UM EXCESSO

O salto para o *acontecimento cênico* acabou nos levando mais fundo. E naquilo que poderíamos ter esperado ser enfim um chão seguro – uma realidade social, um terreno fora da linguagem, uma vivência sensorial, um encontro, uma coisa, uma substância, uma matéria imediata, um corpo etc. –, começamos a pressentir a antessala de um buraco mais fundo: problemático, arisco e sem resolução. É que o fundo não tinha fundo. Daí termos chegado à *lacuna como potência*. Disso, nem o corpo-mente-do-artista poderia ter-nos salvo, já que às vezes é o próprio corpo do artista que mente. Pois vimos que ele também, o artista-e-seu-corpo-mente, é confrontado cotidianamente com aquilo que na filosofia e na psicanálise encontramos sob o nome de *real* – essa dimensão que só em outros campos do saber poderíamos ter encontrado, ao menos da maneira pela qual a buscamos.

É que as teorias da cena modernas e contemporâneas parecem seguir tão bem as linhas da história, da semiologia, da performatividade, da somática, da cognição, da cultura e do corpo, que *parece* já não haver espaço para uma ontologia – ao menos uma que não descambe pelas trilhas renitentes de uma “presença plena”.

Por isso, longe de ter desejado, de início, um atalho tortuoso por fora do caminho já caminhado, o fato é que fui encontrá-lo numa das encruzilhadas da investigação, através da verticalidade mesma com que investi a busca de uma transformação da noção “faz-tudo” de *acontecimento cênico* num conceito minimamente fundamentado, ainda que eu tenha consciência de que deixei muito mais questões em aberto do que respostas definitivas. Tanto melhor.

Desde então não pude negar os descaminhos apresentados, quando o acontecimento se mostrava ele mesmo um objeto bastante temperamental, que sempre demandou muito mais do que eu tinha inicialmente à mão. E se ao redor dele algumas trilhas já estavam traçadas (Erika Fischer-Lichte (2011) ou Jorge Dubatti (2016)), por outro lado uma infinidade de paragens se oferecia simplesmente como *terra incógnita*. Isso, por si só, justifica alguns riscos. Não os cometi sem sérias dúvidas. Só que a investigação teórica em arte, quando se torna oportunamente desconfiada quanto aos caminhos conceituais pisados e repisados, revela-se bastante sedutora e propícia a certos atrevimentos.

Sei também que ainda me faltaria uma *aplicação* dessa teoria no campo produtivo das obras de arte.⁴⁶ Nos dois apêndices desta dissertação, porém, já ensaio duas formas

⁴⁶ Devo pontuar, entretanto, que na *Revista Barril* tento (por vias não acadêmicas) dar conta desta

metodológicas e estilísticas de acercamento do acontecimento cênico por uma via crítico-analítica, aplicada em dois casos concretos do campo produtivo da arte: a obra do coreógrafo William Forsythe e a polêmica irrompida durante uma apresentação do espetáculo *Sob as tetas da loba*, no Teatro Martim Gonçalves, Salvador – BA, 2019. Desenvolvo, ainda, nesses apêndices, a relação entre o *real*, o *desejo* e a *fantasia* na obra cênica, as duas últimas sendo dimensões pouco exploradas neste trabalho, mas que contêm promessas para uma pesquisa vindoura.

De resto, sinto ainda agora que os termos teóricos mais básicos do nosso campo estão para ser melhor constituídos, para que se extraia deles a sua máxima potência, isso se deixarmos de importar acriticamente conceitos de outros saberes para exibi-los em estado bruto na vitrine da arte, como se tal procedimento fosse legitimar um campo que, na sua prática milenar, nunca *precisou* de legitimação acadêmica alguma. Tal (contra)abordagem foi a que tentei praticar com o trivial mas sempre-novo *acontecimento*, o milenar *cena* e o pós-moderno *dispositivo*.

Espero que tenha resultado minimamente bem estruturada a inter-relação entre esses três termos, fundamentados aqui como *dimensões ontológicas da obra cênica*: acontecimento, cena e dispositivo.

A primeira pergunta que propus foi: “o que será o acontecimento?”. Nesta pergunta, evidentemente ontológica, utilizei-me de um “será” em vez de um “é”, porque pretendi salvar nela o fulgor do devir em meio a um problema que facilmente poderia tornar-se duro através da cola insistente que é a determinação historicista das formas da arte (no *happening* norte-americano, por exemplo). Não sei até que ponto seria saudável afirmar que, para mim, o acontecimento é algo como um inconsciente da obra cênica, assim como a primeira possibilidade de uma linguagem singular.

Em segunda instância, vendo que o acontecimento sempre faz cena (ser-cena), tentei reconectá-lo com a história. A cena, portanto, enquanto sintoma, abre mundos, que, por sua vez, encontram seu chão-abismo na própria irrupção do acontecimento. A cena tornou-se então uma película frágil na qual vem se inscrever um imaginário histórico transindividual (E não me escapa aqui o desejo de ainda mover este pensamento para o plano da “cultura”...).⁴⁷

Já como terceiro movimento, e fazendo finalmente a cobra morder o próprio rabo, capturei o conceito de dispositivo cênico (bastante trabalhado atualmente) ali onde o acontecimento da cena deveria produzir seus limites e consistências, suas instâncias éticas e

políticas. Daí o dispositivo cênico aparecer como uma dimensão etopolítica.

Pensar nessa estrutura tridimensional e fazê-la mover-se em si é um desafio ainda não esgotado, é claro, tanto mais quando tenho por meta encontrá-la e fazê-la funcionar ali onde o real se abre entre realidades socioculturais, ou seja, no campo-de-jogo concreto da produção de obras de arte.

Logo, há muito o que fazer.

E se hoje qualquer visada minimamente estrutural parece suscitar um justificado ranger de dentes – dado o avançar catastrófico da história desde o século XX –, por outro lado, o fantasma do estruturalismo não me impediu de teimar naquilo que me parece suficientemente eloquente: a ideia de que há estrutura fora do seu *-ismo* –⁴⁸ como a própria lida artística nos prova todos os dias – e de que, para além de certas dogmáticas linguísticas e semiológicas, há sim como pensar uma linguagem da cena. E, mesmo assim, não deveríamos, nós, os artistas, teóricos da arte ou artistas-teóricos, continuar a encarar o estruturalismo, a linguística ou a semiologia como epistemologias a serem rejeitadas – muito pelo contrário. A medida da sua importância pode ser deduzida da grandiosidade dos problemas que elas *ainda* nos colocam. Tampouco proporia uma reforma (que teria sido incapaz de começar aqui), mas simplesmente uma reavaliação crítica destas no âmbito de uma linguagem do acontecimento cênico. Sobre isso, um ponto apenas esboçado nestas páginas seria basilar: uma pesquisa profunda da *primazia do significante*, sustentada por Jacques Lacan, por exemplo, seria essencial para que deixássemos de medir as artes cênicas quer pela confiança no significado (no polo da “tradição”), quer pela fé num corpo a-significante, rebelde, revolucionário-em-si ou selvagem (no polo da “subversão”); todos esses adjetivos sendo atributos, decerto, de uma metafísica da presença ainda tão arraigada em cada sujeito-(do)-(ao)-Contemporâneo.

E mesmo quem sustenta, hoje, nas teorias da cena, a responsabilidade de um aporte estrutural, como Jorge Dubatti (2016), termina erigindo-o dentro dos muros restritos de um campo artístico-profissional, como o teatro. Pois o teatrólogo argentino propõe, com sua ontologia, uma espécie de “teatro pelo teatro” que fala eloquentemente, por certo, àqueles que desejam e continuarão desejando “teatrar” (DUBATTI, 2016), embora no fundo o próprio teatro não mereça ficar restrito a ele mesmo, como nos prova a vontade de legislar e alucinar o mundo que os filósofos e historiadores mais contundentes atribuem à tragédia grega.

O teatro nunca foi só teatro.

⁴⁸ E fora de uma visão um tanto paranoica das estruturas (quase sempre encaradas como entidades externas, “seres malignos”, bichos coercitivos e tolhedores-da-plena-liberdade-humana etc.), tão presente nos tempos que correm.

Por isso, ao invés de termos sido levados a encontrar os nossos últimos termos em, por exemplo, certos *Teatros do Real*, podemos, agora, perguntar com um pouco mais de coragem a estes: “de que é feito o seu Real?” – pois se o real não está nunca exposto, ainda há caminho a ser caminhado. Se não há realidade última, o Último não é uma realidade.

No mais, apesar de sua perspicácia, se há um aspecto que os olhares detidos tão-somente nas formas atuais do contemporâneo (inclusive, alguns engajados nas *liminaridades*) não conseguem captar em sua potência é o do *desejo*. Pois nunca será o bastante apoiar toda uma teoria no Artista, suas Formas, Maquinações Políticas & Aventuras Est-éticas se o desejo, embrenhado aí, não for questionado como aquilo que atravessa e dispõe a própria obra enquanto cena e o próprio artista enquanto sujeito do acontecimento. É muito improvável que uma matemática performativa, por exemplo, não continue se equivocando num ponto crucial: pois ela costuma tomar o problema da dissolução das fronteiras artísticas como originado desde a cultura ou desde as próprias invenções formais (para daí questionar o acontecimento), em vez de seguir um caminho oposto, ou seja, instalar-se ali onde a irrupção do acontecimento *já dissolveu* toda fronteira, sendo ele mesmo o devir. É claro que para tanto nós, “os da cena”, teríamos que ao menos *tentar* começar tudo de novo, ao invés de continuar decalcando mandamentos acadêmicos já pasteurizados e confinados a uma hegemonia de campo. Espero que sobre isso uma retomada séria do *ensaísmo* (enquanto estilo e procedimento) possa arejar os campos no mais das vezes áridos ou completamente encharcados da escrita-acadêmica-em-arte ou da crítica-em-arte.

Em suma: agora já nos parece lógico que um *desejo da obra cênica* não poderia ser mero efeito de formas históricas e culturais específicas.

Se conseguíssemos incorporar finalmente a ideia de que uma peça naturalista francesa do século XIX teve, *potencialmente e a priori*, chances semelhantes de quebrar ou legitimar limites e de contrair ou expandir cena que as têm hoje uma performance “hiperdesespetacularizada”, concluiríamos bem este trabalho. Pois o que o eterno enamoramento teórico pelas maquinações artísticas promove é precisamente o esquecimento de que não são as formas da arte ou suas hibridações que criam o desejo, mas é este que, a cada momento histórico, pode erigir, destruir ou fazer copular as estruturas sociais e as formas da arte.

E se tivéssemos que ser radicalmente honestos com este desejo da obra – já re-disposto frente ao abismo-real que lhe corresponde –, ao questioná-lo em tal ou qual ocasião teríamos que mirar com *o mesmo rigor crítico* (e igual “benevolência política”) tanto uma ação “ativista” veiculada no *Youtube* quanto a primeira projeção de um filme dos irmãos Lumière.

Pois se, no telão, quando o trem “veio” na direção dos espectadores,⁴⁹ eles – os representantes da burguesia francesa –, abaixaram espantados as suas cabeças, não houve já aí, nos Lumière e no nascimento da sétima arte, um acontecimento de vocação absolutamente performativa, política e liminar?

O que me leva a crer que pouco pode ser alcançado se, ao modo de Picasso, não “pegamos o desejo pelo rabo”.⁵⁰ Enquanto isso, um sem-número de teóricos e críticos continuarão contrabandeando gatos formais pra lá e pra cá como se estes fossem as lebres da mais-nova-tendência-estética-contemporânea, quando muitos dos nossos jargões, enquanto conceitos legítimos e legitimados do Contemporâneo, são acima de tudo *sintomas* deste: palavras e palavras a nos recordar, a todo momento, justamente o fato histórico de que há muito o mercado de arte se encontra, para além dos seus *limites* disciplinares, *saturado* de Tendências & Formas. Sobre estas, por sua vez, já não haveria muito mais o que dizer (ao menos “desde os anos sessenta do século XX”), pois – confiando nos testemunhos clínicos da psicanálise – se de nada serve mostrar ao sujeito psicótico que as suas vozes são ilusórias e não correspondem à realidade (qual?), quanto à obra cênica, igualmente, nada *acontece* se não a conduzimos às trilhas tortuosas de um desejo reenviado ao *real*. Perguntar tudo de novo e sempre, portanto.

Mas afinal...

O que quer um acontecimento?

⁴⁹ Estou falando do filme *A chegada do trem na estação* (1896).

⁵⁰ Peça teatral de Pablo Picasso, *O desejo pego pelo rabo* (estreu em 1944).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- CAMPOS, H. de. *Galáxias*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CARVALHO, A. L. de. *Dispositivos de intensificação do acontecimento cênico: a obra de arte como abertura para o Dasein autêntico*. 2018. 136 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.
- DELEUZE, G. *Qué es un dispositivo? In: DELEUZE, G. Michel Foucault, filósofo*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.
- DELEUZE, G. *Imanência: uma vida... Educação & Realidade*, Porto Alegre, n. 27, v. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DOSSE, F. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- DUBATTI, J. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- FOGEL, G. *O desaprendizado do símbolo: ou da experiência da linguagem*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.
- FORSYTHE, W. *Nowhere and Everywhere at the Same Time, No .2. Coreographic Objects*. Disponível em: https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=22&no_cache=1&detail=1&uid=49. Acesso em: 19 abr. 2020.

- FOUCAULT, M. Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*. *Bulletin de la Société française de philosophie*, Tradução de Gabriela Lafeté Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento, n. 82, v. 2, p. 35-63, abr./jun. 1990.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 28. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- GLEICK, J. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 3. ed., nova edição. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- HEIDEGGER, M. The Thing. In: HEIDEGGER, M. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1971.
- HEIDEGGER, M. *Art and Space*. Leiden: Nijhoff, 1973.
- HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, M. *Contribuições à filosofia: do acontecimento apropriador*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. 10. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.
- ESTUDANTES da UFBA interrompem peça de teatro e apontam racismo na obra. *IG Gente*. Salvador, 4 jun. 2019. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2019-06-04/estudantes-da-ufba-interrompem-peca-de-teatro-e-apontam-racismo-na-obra.html>. Acesso em: 19 abr. 2020.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MALPAS, J. *Heidegger's Topology: being, place, world*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 2006.
- MIGNOLO, W. D. *La idea de America Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- MUNIZ, T. 'Espetáculo causou profundo incômodo', dizem professores negros da Ufba em

- carta aberta. *Correio da Bahia*. Salvador, 8 jun. 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/espetaculo-causou-profundo-incomodo-dizem-professores-negros-da-ufba-em-carta-aberta/>. Acesso em: 19 abr. 2020.
- NANCY, J-L. *The Banality of Heidegger*. Nova York: Fordham University Press, 2017.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OITICICA, H.; OITICICA FILHO, C. (org.). *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- PAVIS, P. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PESSOA, F. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PROUST, M. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ROKEM, F. 'A astúcia própria da cena': notas para um dispositivo comum entre o teatro e a filosofia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, n. 10, v. 1, p. 1-21, 2020.
- SCHULER, D. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- STAVRAKAKIS, Y. Hegemonia ou pós-hegemonia? Discurso, representação e a(s) vingança(s) do Real. *Teoría y Crítica de la Psicología*, Michoacán, n. 13, p. 57-80, 2019.
- TERRON, J. R. *Noite dentro da noite: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ZIZEK, S. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ZIZEK, S. *Interrogando o real*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

APÊNDICE A – A fantasia do contemporâneo

O dispositivo é a dimensão maquínica do acontecimento.

É por isso que na experiência profissional da cena (os artistas vivenciam-no cotidianamente) qualquer singela partitura de movimentos pode, subitamente, tomar uma forma tão complexa e intrincada quanto um gigantesco labirinto de sensores, câmeras e projeções. Mesmo ali onde não há a entidade máquina, haverá sempre maquinação.⁵¹ Há maquinação porque há fluxos de atravessamentos para agenciar; e onde há atravessamento e fluxo, há desejo.

Falar de dispositivo cênico, portanto, é falar da máquina-cena. É falar, também, dentre outras tantas possibilidades, de seu devir-produto, de seu devir-mercadoria; é falar da cena já solapada pelo dispositivo: acontecimento convertido em pura maquinação.

Dáí podermos afirmar que, se o Contemporâneo (como uma espécie de “filho pródigo” da Modernidade) possui quaisquer características históricas singulares, uma delas é certamente a torção crítica que imprime sobre o devir-mercadoria latente em toda obra de arte. Ao mesmo tempo que o reconhece e o critica, transcende-o, numa nova produção. A mercadoria ressurgue, deste modo, transfigurada; eis a mercadoria contemporânea, aparentemente já redimida dos fantasmas da Modernidade.

Mas não seria a arte contemporânea essa altíssima ironia, esse produzir de mercadorias que negam a si mesmas sua dimensão mercadológica em prol de algo superior (prometendo uma “vivência”, uma “experiência” – e, em muitos casos, até uma “transformação”)?

Segundo Agamben (2009), tal potência transcendental – e, de certa maneira, irônica (sabemos que a ironia é um dos grandes temas da contemporaneidade) –, nascida do novo *status* da arte à luz da Modernidade, foi antecipada por Baudelaire:

Conforme admitiu implicitamente ao falar do produto exótico como se fosse uma “amostra da beleza universal”, ele [Baudelaire] aprova as novas características que a mercadorização imprime no objeto e está consciente do poder de atração que os mesmos deveriam exercer fatalmente sobre a obra de arte; mas, ao mesmo tempo, quer subtraí-los à tirania do econômico e à ideologia do progresso. A grandeza de Baudelaire diante da intromissão da mercadoria residiu no fato de ter respondido a essa intromissão, transformando em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte (AGAMBEN, 2009, p. 74-75).

⁵¹ Ainda assim, lembremos que já na antiga tragédia grega quem descia os deuses eram máquinas de fato. *Deus ex machina*.

No sentido baudelairiano, portanto, talvez hoje não haja artista mais emblemático do que o coreógrafo William Forsythe. Não porque ele esteja preocupado com aquela torção irônico-crítica sobre o caráter mercadológico da obra (ao menos não enquanto tema explícito), mas porque o seu trabalho resulta da exposição, afirmação e exaltação *ad absurdum* daquilo que na obra cênica possibilita, entre outras coisas, a sua própria redenção/redução mercadológica: o dispositivo.

A cena de Forsythe, principalmente na série *Objetos Coreográficos*, é completamente dominada pela máquina. E talvez não seja equívoco afirmar que, em toda a sua obra, incluindo os balés, mesmo ali onde não há máquina, é o elemento maquinico que prevalece.⁵² Assim, *Nowhere and everywhere at the same time n° 2* é, de fato, a epifania do dispositivo cênico. Nela, o dispositivo é levado a tal extremo que rasura sua própria condição objetal – a máquina respira e transpira, dança e faz dançar.

É revelador o fato desta obra se instalar não em teatros, mas em galerias de arte e museus (ou espaços similares), o *locus* histórico e paradigmático do fluxo do capital no mercado de arte (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

As paredes brancas formam a primeira instância do dispositivo forsytheano, constituem a moldura elementar e higiênica, conferindo a aura fetichista do objeto coreográfico. Tais limites transcendentais isolam, portanto, numa espécie de redoma, os seus dançarinos principais: quatrocentos pêndulos de metal suspensos por fios desde o teto, presos em varas horizontais que se movimentam randômica e automaticamente. Os espectadores são convidados a entrar nesse dispositivo – ou fazer parte dele. Eles devem, naturalmente, evitar o choque com os pêndulos, que variam em trajetórias imprevisíveis. Tira-se daí uma coreografia aleatória, produzida por espectadores-dançarinos involuntários. Será?

O lugar privilegiado do artista, ali onde ele pode tomar decisões de acordo com as suas intenções, é justamente o dispositivo. É nele que surpreendemos o sumo da intencionalidade de uma obra, já que o artista só pode acessar a força motriz do acontecimento e, conseqüentemente, agenciar a multiplicidade de atravessamentos significantes e imanentes à cena, por meio das disposições, planejamentos e estratégias que compõe. Como vimos, a maquinação dessas *disposições*, junto aos *atravessamentos* e aos *limites*, forma a totalidade do dispositivo. Por sua vez, todo dispositivo segue um plano, onde vêm se inscrever as coordenadas gerais de funcionamento da obra; nele se cristaliza finalmente a qualidade porosa

⁵² Mesmo numa coreografia como *One Flat Thing* (2010), onde não há máquinas concretas, Forsythe trabalha com tal elemento maquinico. Um fragmento da coreografia pode ser visto aqui: <https://vimeo.com/41151136>. Já neste *site*, ele trabalha a mesma coreografia na sua radicalidade de dispositivo maquinico: <https://synchronousobjects.osu.edu/>

ou maciça da cena, antecipando os atravessamentos permitidos e excluídos. Enfim, é sempre no nível do dispositivo que encontraremos impressa a efígie ética da obra cênica. É a partir dele que poderemos deduzir a ordem discursiva do artista, ou seja, a sua organização de poder específica, de modo que, se o dispositivo cênico pudesse ser comparado a um dispositivo jurídico,⁵³ no seu âmbito já apareceriam inscritos tanto o julgamento quanto a sentença – a falha (ação) e o destino.

Em Forsythe – assim como em grande parte da produção contemporânea –, tal planejamento/estratégia encontra lugar antes de todo processo de significação: na verdade, descobre-se facilmente que o dispositivo, ali, já se instituiu a si mesmo como o significante-mestre da obra como um todo, de maneira que qualquer esboço de narrativa/produção fantástica resultaria imediatamente suplantada pela fulgurância aurática do próprio dispositivo – e talvez pudéssemos dizer (não sem ressalvas), a sua *presença*. Essa fulgurância aurática transfere, então, ao dispositivo, o brilho fetichista que antes pertencia exclusivamente – e historicamente, ao menos até a Modernidade – ao plano das produções simbólicas. Tal processo se dá, principal e sintomaticamente, na sinopse da obra, essa porta-voz de toda mercadoria cênica. É nela que auscultamos os primeiros sinais do sintoma estético expresso em cada obra; e, como toda obra é essencialmente sintomática, eis o sintoma-Forsythe (2020, não paginado):⁵⁴ “Os espectadores são livres para tentar navegar este ambiente estatisticamente imprevisível.”

Esta frase, aparentemente simples e que – não por acaso – soa como uma lei, contém ao menos dois pressupostos, que constituem o núcleo do dispositivo forsytheano – ou se quisermos, a sua *fantasia* poética: 1) o espectador é livre, possui livre-arbítrio; 2) o dispositivo é nomeado “ambiente” (possuindo, portanto, uma porosidade inata), cujo comportamento, desde um ponto de vista estatístico, é “imprevisível”.

À primeira vista, a conjugação dos dois polos, indivíduo e dispositivo, garante a liberdade mútua: de um lado, o espectador é livre para navegar *porque* o ambiente, pela sua imprevisibilidade, o promove; de outro, o ambiente é imprevisível *porque* o espectador tem a liberdade de atravessá-lo. Seguindo esse caminho, poderíamos supor que *Nowhere and everywhere...* constitui-se, ideologicamente, como uma ode à liberdade.

Mas como toda ideologia possui seus suportes, pressupostos e organizações discursivas, cabe ao crítico analisá-la a fundo.

⁵³ E de fato pode. Ver Agamben (2009).

⁵⁴ Disponível em: https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=22&no_cache=1&detail=1&uid=49.

A partir dos vídeos disponíveis⁵⁵ parece fácil deduzir essa “ode à liberdade”: na floresta de quatrocentos pêndulos inconstantes, idosos dançam valsas inusitadas, nas pontas dos pés; crianças correm como se flutuassem no seu elemento natural; dançarinos descobrem novos padrões de movimento; figuras soturnas, com as mãos fechadas em punho nas costas – talvez representando, inconscientemente, o arquétipo do espectador de museu –, examinam curiosamente as trajetórias pendulares, de cima a baixo; adolescentes, munidos de fones de ouvido, improvisam para si e para os outros, sempre oscilando – como é comum nessa idade – entre o desprezo e o encanto pelo mundo; eis algumas figuras do *theatrum mundi* disparado pela máquina-que-dança-e-faz-dançar.

Se o conjunto desses atravessamentos forma a paisagem ética e fantasística do dispositivo forsytheano, poderíamos inferir, talvez, que sua consistência é maximamente porosa. Os buracos são criados pela própria ação dos dançarinos involuntários e os limites são erigidos imanentemente, a cada instante: a cada variação mínima do encontro de dois pêndulos, a cada abertura de caminhos promovida pelos fios, a cada oportunidade de atravessar pulando ou correndo, a cada momento de parada, *a cena acontece*.

Mas é justamente nesse ponto que não podemos esquecer daquelas paredes brancas da galeria de arte. Elas são o elemento fundamental na constituição do dispositivo, podendo ser definidas, sem sombra de dúvidas, como instâncias simbióticas.

Porém, para problematizar ainda mais a porosidade ética dessa maquinaria de varas e pêndulos, bastaria que imaginássemos a mesma disposição tecnológica transposta para um ambiente muito distinto; por exemplo, a praça pública de uma metrópole.

Se a praça fosse grande o bastante, e isso de tal modo que a distância entre os seus extremos se desse a perder de vista, o dispositivo forsytheano perderia a sua instância fundamental: as paredes. Como vimos, as paredes são as primeiras barreiras transcendentais desta cena. Elas não apenas isolam o dispositivo, fazendo-o dominar toda a sala, como conferem a sua aura fetichista; ademais, elas limitam o espectador a três decisões: 1) entrar na sala-dispositivo e interagir com a obra (fazer parte da obra como atravessamento, ou seja, incluir-se enquanto significante); 2) ficar de fora da sala-dispositivo e apenas dar uma olhada, “negando-a”, de alguma forma; e 3) permanecer no limar entre entrar e não entrar, entre os pêndulos e as paredes. Neste terceiro lugar, o espectador tem, aparentemente, sua passividade resguardada: fazendo jus ao próprio nome (“espectador” vem de *especulare*, *speculum*), torna-

⁵⁵

Por exemplo este: https://www.youtube.com/watch?v=as1bQ6Xl_fg&list=PLVZ_xHrplKDDmSxCksD_erF8cTcmr4Q8i&index=21&t=33s.

se *espelho* do que se passa; torna-se o Olho onde se imprimirão os fantasmas da experiência (AGAMBEN, 2009). Isso mostra que não fazer parte de algo é, também, estabelecer uma posição ética.

Assim, há aqueles que não entram no sistema de disposições forsytheano (logo, são neutralizados pela própria ausência: estão *in-dispostos*), há aqueles que entram e participam do dispositivo (a saber, para além de atravessamentos viram elementos do dispositivo: estão *dispostos*), e há aqueles que teimam no limar (os *disponíveis*).

Porém, esses que teimam, mesmo sem o saber, ainda fazem parte do dispositivo, precisamente na sua insistência em estar-não-estando. Porque ser Olho não é atributo de um espectador específico, nem de uma generalidade de pessoas de carne-e-osso. Subsiste, entre todos, o Olho do Outro, que não precisa possuir materialidade física para se afirmar enquanto aquele-que-tudo-registra.

Esse Olho do Outro é, em primeira instância, o próprio dispositivo e sua maquinaria, aquele que possibilita e governa os atravessamentos. Em segunda instância, o Olho do Outro é o olhar do artista, sua intencionalidade; é ela que persiste e insiste na obra, mesmo quando o artista não está lá (a imagem de um “cérebro do dispositivo”, intuído pelo espectador mesmo quando não se sabe quem produziu aquela obra); e, em terceira instância, o Olho do Outro é o “olho” da sociedade, olhar inapreensível em sujeitos separados, mas sustentado coletivamente pelo regime simbólico da linguagem. Deste último olho – o Olho do Outro na sua máxima potência – podemos fazer experiência simplesmente assistindo a um dos vídeos de registro do objeto coreográfico: a câmera, como mediação neutra e elementar do Olho do Outro (o Grande Espectador), engloba num todo o conjunto visível da experiência e repassa as imagens para a estrutura anônima da web, que, por seu turno, nos possibilita ver aquilo que não pudemos presenciar.

Pois bem: aquele espectador que, heroicamente, talvez, recusava-se à atividade mesmo estando lá, descobre que, ao observar, também é observado. Na verdade, sua observação já estava prevista – previsão esta que se revela justo na decisão, por parte do artista, de manter a passarela liminar entre maquinaria e parede. Sua passividade enunciada, portanto, é – talvez a contragosto – parte constitutiva do jogo.

Zizek (2010), lendo Lacan, traça um paralelo exemplar do que significa o grande Outro enquanto dispositivo:

Quase todo aficionado do videocassete, que grava filmes compulsivamente (eu, inclusive), está perfeitamente ciente de que o efeito imediato de possuir

um aparelho de videocassete é que passamos a assistir a *menos* filmes que nos velhos tempos de um simples aparelho de TV. Nunca temos tempo para a TV, então, em vez de perder uma noite preciosa, simplesmente gravamos o filme e o guardamos para ver no futuro (para o que, é claro, quase nunca há tempo). Embora eu não os assista realmente, o mero fato de saber que os filmes que aprecio estão guardados em minha videoteca me dá uma profunda satisfação, e ocasionalmente me permite apenas relaxar e me entregar à requintada arte do *far niente* – como se o videocassete estivesse de alguma forma *assistindo a eles por mim, em meu lugar*. O videocassete representa aqui o grande Outro, o meio de registro simbólico (ZIZEK, 2010, p. 34).

No fim das contas, portanto, esta análise crítica do dispositivo forsytheano revela certa “onipotência” da superfície de registro do grande Outro – *o olho do dispositivo, o olho do artista, o olho da sociedade* –, frente à qual já resulta em xeque ou suspensão crítica o próprio pressuposto fantasístico da obra: “Os espectadores são livres para tentar navegar este ambiente estatisticamente imprevisível”, onde palavras como “liberdade” e “imprevisibilidade” tornam-se obviamente suspeitas.

Longe, porém, da intenção de minorar qualquer efetividade estética e/ou mercadológica da obra (até porque ela, de fato, *acontece*), o que tal análise propõe é que por meio da noção de dispositivo proceda-se a uma crítica vertical, atravessando todas as dimensões e instâncias do acontecimento e focando, finalmente, no questionamento do seu *ethos* real (e não apenas, como é recorrente, num questionamento do seu horizonte de representações).

Então já podemos reconhecer a importância da escolha ética de Forsythe em instalar seu dispositivo em salas, galerias e espaços fechados, em vez de optar por espaços públicos. Não que o artista tivesse pensado nisso – na verdade, isso não importa para nós; a intencionalidade, aqui, só chega depois, devidamente perspectivada.

Além da legitimação fetichista e mercadológica própria do ambiente tipo “cubo branco”, o que as galerias e museus promovem é uma outra forma de experiência e relação: a verdade – e isso descobrimos rapidamente – é que a relação supostamente “livre” do espectador com a obra tem como pressuposto ontológico a própria presença das paredes no espaço, a um só tempo concretas e transcendentais.

Ora, se voltarmos à imagem de uma transposição hipotética da maquinaria dos pêndulos para o espaço de uma praça pública, veremos como a totalidade funcional do dispositivo resultaria ameaçada.

Assim, num golpe de vista, qualquer espectador poderia, então, abarcar toda a estrutura maquinaica como objeto, e não mais como “ambiente”. O ambiente, por sua vez, passaria a ser a praça, suas árvores, bancos, caminhos, transeuntes etc., *entre os quais* estaria

disposto o próprio dispositivo. Nesse caso, o dispositivo forsytheano se encontraria despido de sua aura exclusiva (como a de uma mercadoria), transformando-se em atravessamento entre atravessamentos, dispostos num dispositivo maior: a praça (que está cravada na cidade). Nesse aspecto, o *status* do espectador, antes dividido em três possibilidades (estar, não estar e estar-não-estando), se desfiguraria desde suas bases, dando origem a outros estados, tão potentes ou ameaçadores quanto.

Talvez essa forma de pôr em crise toda uma estrutura, deslocando-a de contexto, fazendo-a gaguejar, seja uma das maneiras possíveis de alimentar um olhar agudo, ativo, crítico e – por que não? – radical (se pegamos “a palavra pela raiz”, como sugeriu Marx) sobre a obra de arte. Afinal, alguém já se debruçou especificamente sobre os olhares da multidão frente à Bastilha, momento crucial da Revolução Francesa? Que dimensões a fortaleza teria tomado, naquele instante? Teria crescido ou diminuído? Se tornado mais poderosa ou mais frágil?

O que constitui no acontecimento [da Revolução Francesa] um valor rememorativo, demonstrativo e prognóstico não é o drama revolucionário por si, as façanhas revolucionárias nem os gestos que os acompanham. O que é significativo é a maneira pela qual a revolução se faz espetáculo, é a maneira pela qual ela é acolhida em torno dos espectadores que não participam, mas que olham, que assistem e que, ou bem ou mal, se deixam arrastar por ele (FOUCAULT, 1994, não paginado).

De maneira análoga, e ao fim desta pequena jornada crítico-analítica, descobrimos que em *Nowhere and everywhere...* os enunciados sobre a liberdade e a imprevisibilidade fazem parte de uma *produção fantástica*, horizonte imaginário ligado a toda cena, cujo espírito protomidiático o título da obra exprime muito bem: “Em lugar algum e em toda parte ao mesmo tempo”. Assim, “liberdade” e “imprevisibilidade” reaparecem aqui já entre aspas, devidamente embalados; enunciados prontos para consumo.

Nessa perspectiva, o *real* da obra – ou seja, o furo da irrupção do acontecimento no dispositivo – teria muito mais a ver com sua destinação estético-mercadológica do que com qualquer espécie de “materialidade imediata”.

Por acaso, o destino: *Nowhere and everywhere at the same time n° 2* é, sim, um “objeto coreográfico”; mas, acima de tudo, *deseja* ser um “objeto *de arte*” coreográfico.

Tal isolamento crítico-analítico do real, onde este toma finalmente a dimensão de um *desejo* (e não de uma “matéria”), fez com que – agora sim – a *materialidade* da galeria e do museu pudesse finalmente entrar em jogo, não mais enquanto mero detalhe promocional do

mundo cultural, mas enquanto suporte fantasístico essencial, de onde a obra desejante se lança à (auto)imagem almejada, contanto que, junto com ela, também o espectador seja lançado. Afinal, o que seria da Mona Lisa sem os turistas e seus *smartphones*? Eles também querem ser arte...

“[...] a fantasia é o suporte necessário do desejo.” (LACAN, 2016, p. 139).

E mesmo que nesta ou naquela obra – como no urinol de Duchamp – “transgrida-se” ou “subverta-se”⁵⁶ o sentido tradicional de uma instituição, este inevitavelmente subsiste ali, como instância fundamental do dispositivo. Por isso, tal limite transcendental deveria ser no mínimo levado em conta, seja na realização de uma obra ou na sua crítica, precisamente pelo fato de que um museu, enquanto *topos* histórico, é um “espaço de fetichização destinado à elevação espiritual do público democrático, [...] marcado por ritos, solenidades, certo clima sacral (silêncio, recolhimento, contemplação): ele se impõe como templo laico da arte.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 23). Isto é, se em *Nowhere and everywhere...* o público aparece imantado por uma aura de liberdade, correndo solto na “floresta de quatrocentos pêndulos inconstantes” aberta dentro do “templo laico da arte”, faz-se ainda mais necessário não perder de vista que, nesta era do capitalismo artista, “o consumo transestético remete à nova relação hedonista com o consumo orientada para o ‘sentir’, tendo em vista emoções e ‘experiências’ renovadas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 62). A sacralização consumista da “experiência” – mesmo sob uma embalagem “subversiva” – continua intocada nos seus fundamentos.

Encarada dessa maneira, a relação intrínseca e simbiótica entre *fantasia* e *real* não forma algo como um *pas de deux*, girando em torno da obra de arte tomada enquanto acontecimento-e-mercadoria? Se assim for, o quão estéreis se tornam certas cruzadas teóricas nas quais *precisa-se* continuamente escolher entre ficção *ou* real, assim como alguns cristãos precisam do diabo...

Frente a essa busca do *Graal* definitivo das “formas do contemporâneo”, temos, no romance *O Caminho de Guermantes*, de Proust, um delicado protótipo de ponto de fuga. Nele, a dança interdimensional entre fantasia e real acontece sutilmente, quando Marcel vê entrar, num salão, a duquesa idealizada: “A Sra. de Guermantes se assentara. Seu nome, como era seguido pelo título, ajuntava à pessoa física o seu ducado, que se projetava a seu redor e fazia reinar a frescura sombria e dourada dos bosques de Guermantes no meio do salão, em

⁵⁶ Encaro como sempre problemáticas tais asserções (típicas de uma “louvação” curatorial – ou seja, pouco crítica) produzidas desde o território da arte moderna, pós-moderna ou contemporânea, principalmente numa sociedade neoliberal democrática onde o capital também se tornou artista (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

torno do tamborete onde ela estava.” (PROUST, 2004b, p. 172).

Aqui, o arranjo do acontecimento aparece, poeticamente, como numa *Ikebana*:⁵⁷ olhar, corpo, discurso, ação, fantasia, real, desejo, realidade, experiência – numa co-implicação originária e indissolúvel. De resto, é bem como adverte o filósofo Stavrakakis (2019, p. 70): “[...] dado que o corpo é o lugar de uma dialética contínua entre simbólico e real [...] é difícil enxergar como se pode atribuir o corpo somente ao lado real da equação.”.

⁵⁷ Arte japonesa do arranjo de flores.

APÊNDICE B – Ferida, cena, buraco

No dia 1º de junho de 2019 ocorreu o seguinte acontecimento histórico:

Estudantes da Escola de Teatro da UFBA (Universidade Federal da Bahia) e integrantes da Organização Dandara Gusmão, que congrega alunos negros militantes da entidade, interromperam a peça ‘Sob as Tetas da Loba’, neste último fim de semana, no Teatro Martim Gonçalves, em Salvador (PRADO, 2019, não paginado).⁵⁸

Mas antes de voltarmos a tal interrupção, proponho uma espécie de “ontogênese” do “nascimento” de uma obra cênica.

No campo cultural das artes do espetáculo, a primeira instância que salta à vista, no que concerne ao caráter profissional de um processo de criação, é a manutenção ou a intenção de fomentar um regime empreendedor assertivo e funcional, onde artista e mundo se encontrariam aprioristicamente numa homeostase original: então, primeiro haveria uma concepção ou “visão-de-mundo”, seguida de um projeto cênico, depois a convocação dos parceiros, depois os ensaios, depois a estreia continuando em temporada, esta se dando do início ao fim sem interrupções. Se bem que para qualquer profissional do campo isto soe absolutamente natural – e é justo que o seja –, esta seria, digamos, uma visão idílica, profissionalmente operativa e ingenuamente realista do *ser-no-mundo* (que, aliás, não tem nada a ver com a acepção heideggeriana, apesar de alguns abordarem-na assim).

Mas *no real* da criação não é isso o que acontece. Não há nada como um equilíbrio original. Todo artista sabe – e quanto menor o capital inicial envolvido, mais ele o sabe – que entre ele e o mundo há sempre uma (não-)relação de atraso ou impasse. O mesmo se passa entre o mundo e a obra. Portanto, a primeira coisa que nos aparece é que não há “visão-de-mundo” que ofereça uma síntese palpável à complexidade do mundo, ou que dê conta do agenciamento dos atravessamentos históricos, sociais, políticos, psicológicos etc. que sempre estarão aquém ou além de um ponto de perspectiva (precariamente) estabilizado. Com relação àqueles, este estará sempre em atraso. Ora, mas não seria justo esse impasse o que alavancaria ao menos boa parte das criações artísticas?

Quero dizer, o mundo se dá, frente a nós, sempre e a cada vez como abismo, *buraco sem fundo*. Afinal, se pudéssemos acessar o seu fundo, o fundo do mundo, para quê fazer arte, filosofia ou ciência? Nesse sentido, seria muito mais efetiva uma pregação religiosa.

⁵⁸ <https://miguelarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2019/06/04/alunos-acusam-racismo-e-interrompem-peca-na-bahia/>

Quanto a essa (não-)relação, Fernando Pessoa (1999, p. 54) evoca uma imagem sugestiva: “Somos dois abismos – um poço fitando o céu.”.

Assim, face ao abismo do *real*, o artista, esse outro abismo, de fato, “faz o que pode” (*factótum*). Mas ainda assim, ele só poderá acessar suas possibilidades e um conjunto mínimo de ferramentas estéticas se se dispõe previamente no âmbito de um dispositivo (que supõe as condições materiais de produção, o projeto, sua efetivação na realidade etc.). Tal dispositivo, por sua vez, *tem de* estar disposto no vórtice do acontecimento, agenciando atravessamentos múltiplos que, aliás, já constituem, no vórtice acontecimental mesmo, a estrutura de uma singularidade irreduzível e limítrofe, isto é, *real*. O que acabamos de fazer? Fechamos um círculo partindo do real e voltando a ele: percorremos um *túnel-buraco do real ao real*. Voltaremos a ele em breve.

Ficamos portanto com a seguinte formulação: *o artista, frente ao real, ao impasse, à catástrofe, se dispõe (ou indis põe), dispondo por sua vez outras disposições, no âmbito de um dispositivo*. A precariedade desta situação se constituirá enquanto linguagem – no caso, a linguagem de um acontecimento cênico.

É por isso que qualquer afirmação assertiva *sobre* uma obra (apesar de poder ser efetiva no domínio da maquinação cultural), ou qualquer intencionalidade enunciada por um artista *sobre* seu próprio trabalho, nunca dá conta da complexidade do próprio acontecimento (daí a inutilidade das entrevistas, dependendo da teoria ou crítica que se faça). Deduzimos, deste modo, que o horizonte de produção fantasística da obra, pondo em jogo os seus fantasmas, sempre excederá a fantasia privada de um ou outro membro da equipe de produção. Pois a obra tem seu próprio desejo.

Assim, qualquer declaração que tente justificar o horizonte fantasístico de uma obra será sempre parcial e precária. Por exemplo, quando o produtor do espetáculo *Sob as Tetas da Loba* foi questionado por uma jornalista sobre “o porquê de atores negros serem colocados em personagens com carga desfavorecida, com relação aos brancos” (MUNIZ, 2019, não paginado)⁵⁹ – esse foi um dos motivos alegados para a interrupção, por parte da Organização Dandara Gusmão – ele respondeu assim:

Paulo [Cunha, o diretor] busca um teatro político, que é quase fotográfico. As coisas colocadas por ele, ali, acontecem no cotidiano. A partir do momento em que as pessoas são convidadas a refletir essas questões, o político está desempenhando o seu papel. A história se passa na década de

⁵⁹ <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/espetaculo-causou-profundo-incomodo-dizem-professores-negros-da-ufba-em-carta-aberta/>

60, 70, quando famílias poderosas detém o poder, é isso. São quatro peças, encenadas simultaneamente (MUNIZ, 2019, não paginado).

Trocando em miúdos, por mais que haja uma intencionalidade radicalmente maciça e, digamos, bem-intencionada por trás, ela não dá conta, não justifica, não responde por e não representa a *fantasia fundamental* de uma obra, muito menos o seu desejo, já que estes estão implicados (e complicados) em outras instâncias (sociais, políticas, éticas, subjetivas etc.), não acessíveis a maquinações de cunho privado. Uma obra é sempre uma obra-no-mundo. De maneira que, por mais que pudéssemos somar todas as possíveis declarações dos membros da equipe, nunca obteríamos, ao final, um resultado que chegasse perto do que é o impacto do horizonte fantasístico real de um espetáculo – e, por conseguinte, do que ele *invoca*.

E já que falamos de invocação, ela não seria totalmente distinta de uma “invasão”? Pois quem, como eu, recebeu aos ouvidos, na época, as reverberações discursivas do acontecimento em questão, detectou, expressa ou subterraneamente, as palavras “agressão” ou “invasão” como significantes-mestre de toda a articulação. Vejamos, porém, o que o real do acontecimento tem a nos dizer sobre isso.

Num empreendimento de criação espetacular, supõe-se que o horizonte fantasístico vá tomando forma até o dia da estreia. Sabemos bem, contudo (sobretudo os próprios artistas), que este horizonte *nunca* estará completo. Ele permanece precariamente em-aberto. Ou seja, é *condição de possibilidade* de um acontecimento cênico que seu horizonte fantasístico nunca encontre uma totalidade, mas, pelo contrário, que preserve em si certas lacunas, problemas e impasses, resguardados enquanto sementes do possível. Se podemos, é verdade, deduzir uma fantasia fulcral articulando numa linguagem os fantasmas envolvidos, nunca poderíamos, por outro lado, *determinar* com quais outros fantasmas os fantasmas predeterminados no horizonte representativo de enunciação poderiam se associar (ou “dançar”). Da mesma maneira que a intenção do diretor e possivelmente dos outros membros da equipe de *Sob as Tetas da Loba* foi se constituindo num horizonte esperado de *espelhamento representativo* da realidade sociopolítica brasileira, invocando, juntos, num mesmo “baile” fantasístico, fantasmas como o de Jorge Andrade,⁶⁰ a classe média paulista, a empregada doméstica, o “negro assassino”, a “moça branca e educada” etc. (MUNIZ, 2019), por viés diverso, durante a efetivação do acontecimento, outros fantasmas, imprevistos e ironicamente provindos da própria “realidade sociopolítica brasileira”, foram igualmente conclamados ao jogo. Assim como, a partir de um sonho, o sonhador tece suas próprias associações significantes (aliás, o

⁶⁰ Dramaturgo paulista (1922-1984), autor das quatro peças adaptadas em *Sob as Tetas da Loba*.

próprio sonho é resultado de associações inconscientes) (FREUD, 2019); o mundo, frente ao acontecimento da obra(-no-mundo) fará também seus apelos ou apresentará suas respostas às invocações, consciente ou inconscientemente formuladas. Não quero afirmar, com isso, que a Organização Dandara Gusmão seja formada por “fantasmas sociais” ou qualquer coisa parecida; mas é certo que foram as próprias lacunas do espetáculo, assim como sua produção de fantasmas sociopolíticos (somadas a variantes latentes e tão definidoras quanto, como as institucionais e administrativas)⁶¹ que fizeram com que certo grupo social, organizado, viesse a produzir e incorporar também seus próprios fantasmas, trazendo-os à roda. Se tal (não-)relação, em qualquer caso dado, será violenta ou parcimoniosa, respeitosa ou desrespeitosa, sobre este ponto *simplesmente* não podemos especular, tampouco legislar – isso na hipótese de que tais adjetivos possuam qualquer valor inerente e não-circunstancial.

Resultado: a presença cênico-política do Dandara passa longe de ser uma invasão. Ela é, acima de tudo, uma resposta singular e circunstancial ao apelo desejante do próprio espetáculo. Para além e a despeito das vontades dos produtores do evento, aquelas vozes (aliás, já supostas na fantasia do drama) foram *invocadas*.

Por isso, alegar que elas meramente passaram pela porta do teatro, invadindo-o ou coisa similar, nos soaria vago. Antes, aquelas vozes transpuseram um corredor mais delicado, se bem que mais arriscado: elas atravessaram o túnel-buraco do real ao real.

Certo. Para que esse buraco não seja confundido com uma mera construção metafórica ou metafísica, vamos ter que nos perguntar: qual é a sua constituição, ou melhor, qual é a realidade desse real? Como se poderia vislumbrar algo que é um vazio? Como “medir” a estrutura de um vazio? Acredito que se partirmos dos atravessamentos significantes, conseguiremos ter uma ideia mínima da dimensão do buraco. Assim o vazio do real mostraria suas paredes.

Como em Salvador a maioria acachapante da população se declara não-branca,⁶² é aconselhável deduzir a dimensão do buraco/real a partir dos atravessamentos não-brancos, não em prol de uma suposta democracia quantitativa, mas pela *eloquência mesma dos atravessamentos implicados na fantasia da obra*. É lógico que outros atravessamentos

⁶¹ Em grande parte dos meios jornalísticos os integrantes da Organização Dandara falam de um racismo estrutural e histórico dentro da própria Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

⁶² De acordo com dados do IBGE de 2018, 22,9% das pessoas se declararam pretas, 58,2% pardas e apenas 18,1 brancas. Sendo que temos de levar em conta que tais autodeclarações possuem uma forte carga sociopolítica (dada a chaga do racismo); portanto, em circunstâncias distintas, provavelmente uma boa porcentagem das pessoas “pardas” se declarariam “pretas”. Os dados (com comentários) foram encontrados neste *site*: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/questao-de-identidade-autodeclarados-pretos-ultrapassam-brancos-na-bahia/>.

poderiam vir à tona, mas são preferíveis aqueles que reenviam o acontecimento a uma situação crítica e insustentável; que nos revelam, mesmo nas suas incongruências, fragilidades, equívocos e contradições – a complexidade de um impasse. De resto, é como já pontuei: entre duas opções, *optaremos sempre pela lacuna de não-solução*. Por isso, é perfeitamente razoável que nos engajemos metodologicamente nos atravessamentos que desvelam o impasse em todo o seu vigor, em detrimento daqueles que tentam dar-lhe uma solução, no mais das vezes fácil *demais*.⁶³

Dito isso, a coleta de algumas reverberações⁶⁴ de atravessamentos bastará para nos fazer saber que as feições desse buraco/real específico devem ser muito próximas àquilo que Walter Mignolo (2007, p. 119, tradução nossa) chamou de *ferida colonial*:

Eles [os condenados da terra, segundo Frantz Fanon] são os sujeitos que se formam sob a ferida colonial de hoje, a noção dominante da vida em que grande parte da humanidade se converte em mercadoria (como os escravos dos séculos XVI e XVII) ou, no pior dos casos, se considera que sua vida é prescindível. A dor, a humilhação e a indignação que gera a reprodução constante da ferida colonial originam, por sua vez, projetos políticos radicais, novas classes de saber e movimentos sociais.

Por seu turno, as “reverberações atravessamentais” do acontecimento em questão são estas:

Em uma publicação nas redes sociais, uma jovem que foi assistir ao espetáculo escreveu uma nota de repúdio a produção: “Lágrimas me vem aos olhos. Entre lágrimas entrei para assistir ao 'espetáculo'. Quase entre lágrimas saí. Mas não. Não aplaudi. Vaiei. Gritei”. Ainda na publicação dessa jovem, ela explica que a peça tinha atrizes e atores negras que interpretavam personagens marginais e estereotipadas: “a amiga de 'classe inferior', o policial que executa a ação de prender (não é o delegado 'moreno'), a prostituta, o menor estuprador”. [...] Já a Organização [Dandara Gusmão] publicou em sua página oficial a seguinte mensagem: “Desculpem

⁶³ Tais “soluções” podem vir de incontáveis maneiras, mas algumas delas, pertencentes ao mesmo espectro, são: a *mea culpa*, com seu “É verdade, nós deveríamos tê-los escutado. Agora temos que dá-los a voz” e a *culpabilização do outro*, que é basicamente “Vejam como eles são, veja como me feriram”. Uma outra, tão recorrente quanto, é mais institucional; poderia ser caracterizada como *conciliadora* (ou pseudodemocrático-inclusiva): “Vamos conversar. Uma boa conversa *civilizada* resolve tudo”. No mais, seria interessante fazer uma taxionomia hipotética das “soluções” discursivas para impasses sociopolíticos. O seu habitat é vasto e, ao que parece, estamos na “estação” histórica certa.

⁶⁴ E são reverberações residuais duplas, porque foram articuladas enquanto enunciados discursivos feitos *a posteriori*, que, por sua vez, foram publicados numa instância midiática. Aí estão dois “filtros” implacáveis dos atravessamentos acontecimentais. Que, não custa pontuar, são igualmente atravessamentos, mas de diferente grau (seria interessante desenvolver melhor esses “graus dos atravessamentos”, mas infelizmente não haverá espaço neste trabalho).

os transtornos, mas precisamos romper com o silêncio de 38 anos de racismo.” (IG GENTE, 2019, não paginado).

E já que a cena é uma película frágil sustentada no vórtex do real, a cena de *Sob as Tetas da Loba* estaria pairando exatamente *sobre a ferida colonial*⁶⁵ com a condição de que tomemos tal ferida não como um conjunto positivo de discursos engajados ou como um buquê de representações políticas positivamente dadas na realidade, mas como negatividade radical e dificilmente conciliável. Do contrário, o horizonte fantástico previsto pelo espetáculo (com o drama, seus personagens, suas tramas, os modos de atuação etc.) teria dado conta do recado político almejado pelos artistas, gerando uma homeostase estética entre mundo e obra, quando o que aconteceu na verdade foi uma irrupção do próprio acontecimento sobre a cena e o dispositivo, praticamente despojando-os de suas fantasias e fantasmas preconcebidos. Esse “buraco de minhoca”,⁶⁶ traçado durante a irrupção do acontecimento, é nada menos que o próprio real; daí termos de tomá-lo enquanto negatividade estrita: ele só existe pelo que vem a-ser através dele mesmo.

Quanto ao conceito de *ferida colonial*, ele está sendo tomado aqui num sentido bem específico e, digamos assim, interpretado “ao pé da letra”; ou seja, enquanto *furo* e *impasse*, e não necessariamente como oportunidade para uma reconciliação. Talvez tal procedimento conceitual seja feito às expensas do próprio Mignolo (2007), já que, a cada momento de sua argumentação, ao menos em *A ideia de América Latina*, insiste e subsiste, determinante, o ideário de que “duas lógicas distintas dialogam *em prol do bem comum*” (MIGNOLO, 2007, p. 139, grifos nossos, tradução nossa). No trecho a seguir, tal ideário se expressa ainda mais claramente: “Hoje em dia, o diálogo é uma *utopia*, [...] e deveria ver-se como utopístico: um duplo movimento composto por uma revisão crítica do passado para imaginar e construir futuros mundos possíveis” (MIGNOLO, 2007, p. 21, tradução nossa). Encontramos, nesse tipo de pensamento, um pano de fundo menos revolucionário do que social-democrata/progressista. Mas, como alerta Benjamin (2019, p. 17), “a ideia de um progresso do gênero humano na história não pode se separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso.”.

⁶⁵ Nesse contexto é interessante pensar na imagem hipotética de que o espetáculo tenha se dado *sob as tetas* de uma loba ocidental/colonial (a loba que amamenta os gêmeos Rômulo e Remo é o mito fundante da cidade de Roma) e *sobre* uma ferida colonial. Assim, essa cena acontece como lugar extremamente vulnerável. Vista dessa maneira, já não espanta que tenha sido lócus de uma irrupção sociopolítica patente.

⁶⁶ “Buraco de minhoca” (*wormhole*) é uma hipótese astrofísica que propõe que dois buracos negros unidos pelos seus pontos de singularidade construiriam um túnel de passagem interdimensional.

Nesses termos, do lado de cá poderíamos afirmar: há, é claro, no real do mundo, tal ferida colonial (ou melhor, o real do mundo colonial seria justo essa ferida); sente-se sua presença; seu signo está marcado nos corpos e nas subjetividades; mas quanto ao seu sentido e interpretação, ou ao ideário que o sustenta, eles serão múltiplos (“bem comum”, “impasse” etc.). Talvez a potência de um conceito resida justo nessa polissemia fundante, embora a essa altura tenhamos de admitir que o real da irrupção do acontecimento aponta muito mais para um “agora” revolucionário do que para um “será” progressista: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). [...] A consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias *no momento* da sua ação.” (BENJAMIN, 2019, p. 18, grifo nosso).

Voltando à especificidade da nossa questão: num dispositivo como *Sob as Tetas da Loba*, cujas escolhas tendem evidentemente ao *maciço* e possuem uma afinidade com o *massivo* (o “popular”, a representação, a arte como comunicação), a irrupção acontecimental através da ferida colonial pode aparecer com o semblante de uma catástrofe. De forma que uma boa conclusão talvez seja esta: quanto mais duro um dispositivo, mais a irrupção o ameaça. Quanto mais forte, mais frágil.⁶⁷

Mas catastrófica para quem? E é exatamente aqui que vem jogar, de volta, o desejo-da-obra.

Enquanto os membros da equipe estavam fisiologicamente preocupados com a saúde cultural da sua obra, ou seja, seu prosseguimento sem concessões, a obra em si, por seu lado, poderia estar desejando justamente a colocação do impasse, invocando para tanto a sua própria interrupção. Afinal, as pretensões iniciais não eram políticas? Não queriam abordar precisamente o sexismo, o racismo estrutural etc.? E ainda: a partir do momento em que o Dandara Gusmão irrompe na sala, isto é, na cena da obra, esta não passaria a ser tanto deles quanto dos seus produtores originais? Ou inversamente, eles passariam a ser dela?

De fato, se deixamos de lado os regimes homeostáticos de uma obra, como por exemplo a intencionalidade, a moralidade e as preocupações mercadológicas, ela passa a solicitar mais, muito mais. E ao que parece, quanto maior o abismo do mundo, maior o abismo da cena. A ferida-real é vazia – mas infla.

⁶⁷ Tomemos uma ópera, hipoteticamente. Se ela é uma grande produção e se, além de músicos, atores e dançarinos, ela conta com grandes cenários, uma iluminação extremamente precisa e dispositivos tecnológicos de ponta, um pequeno acidente pode custar muito caro. Por outro lado, uma performance de uma pessoa só, na rua, quase sem nenhum adereço, pode assimilar muito mais facilmente qualquer casualidade.

Daí que o acolhimento do impasse enquanto catástrofe ou transubstanciação dependerá das perspectivas envolvidas no dispositivo, seja adotando estratégias de urgência, seja atrelando-se a outros tipos de dispositivo, implicados por sua vez em outras instâncias do mundo, não necessariamente teatrais, nem necessariamente artísticas.

Até porque, e se este impasse, depois de emergido, estivesse justamente solicitando sua efetivação em outras instâncias? Ou: e se de fato a obra, depois da interrupção, tenha chegado sim ao seu término, não na sala do teatro, mas em outros lugares, como, por exemplo, no ciberespaço? *A obra é o espetáculo e o transcende.*

Para que os produtores de *Sob as Tetas da Loba* pudessem acompanhar essa nova trajetória, naturalmente imprevista, teriam de abandonar grande parte do arsenal maciço do dispositivo anterior, investigando novas possibilidades, tão funcionais quanto, só que em outras paragens. Isso envolveria uma preparação técnica e administrativa específica ou uma grande reforma estética do projeto, incluindo a relativização de paradigmas centrais, “visões de mundo”, pressupostos morais etc. – coisas de difícil mudança. E se fosse o caso de se tentar uma transposição do transbordamento desejante *de volta* para a instância do espetáculo – digamos, assim, um “lucrar com o próprio débito” – a equipe teria que lançar mão de fundos energéticos, midiáticos e/ou monetários inauditos. Talvez se deva a isso, exatamente, o fato de o empreendimento espetacular ser um negócio tão arriscado e cada vez menos rentável.

Em todo caso, espero que não se entenda que defendo um *mea culpa* nos termos sociomidiáticos atuais, com aquela conhecida narrativa de “uma superação heroica da consciência rumo à redenção moral”, até porque uma infinidade de casos contemporâneos do mercado de arte prova que já existe certo cinismo democrático bastante adaptável e especializado, cuja estratégia consiste em, com uma mão, mover os infernos midiáticos (“*acheronta movebo*”),⁶⁸ enquanto a outra prepara a pose de retratação social.

Face a tais alternativas, eis o valor etopolítico de optar pelo impasse.

Ainda haveria, porém, duas opções à equipe: desistir de tudo e gritar um “parem as máquinas”, ou prosseguir tal como antes – sendo que isso já é o que geralmente acontece.⁶⁹

Por outro lado, se um crítico, por exemplo, conseguisse articular literariamente esse

⁶⁸ Do latim, “moverei o inferno”. Fragmento do verso “Se não posso vencer os céus, moverei o Inferno”, de Virgílio, *Enéida*. Livro VI, verso 878. Epígrafe de *A interpretação dos sonhos*, de Freud (2019).

⁶⁹ Devo notar o fato curioso de que nesse exato momento em que finalizo a dissertação, 18 de novembro de 2020, o mundo passou (e ainda passa) por uma pandemia de coronavírus, interrupção *real* que nos impôs quase as mesmas alternativas, mas em nível macroestrutural: transformar radicalmente, parar tudo ou continuar do jeito que sempre foi. O capital, até então, resistiu de todas as formas a adotar a primeira.

movimento meio quântico, meio passe-de-mágica, no qual a obra começa num lugar, é interrompida e de repente termina num outro (talvez em vários simultaneamente, como é o caso dos registros de vídeo em *smartphones*), com certeza traria à luz um jogo inusitado e vibrante. Nesse cenário a crítica pode ser uma arte – ou seja, quando *sai* da própria Arte.

Mas, no fim das contas, e desde a perspectiva do acontecimento, tais opções dizem respeito exclusivamente aos cuidados que a maquinação cultural deve ou não tomar, em prol de sua própria sobrevivência e a dos seus agentes. Colocando-nos *metodologicamente* fora dos seus domínios, não precisamos seguir considerando a maquinação cultural como a instância sobredeterminante de todas as outras, já que é justo essa a herança que deveríamos, a todo momento, pôr em perspectiva sob o signo da dúvida.

“O show [não] tem que continuar”.