



## Teátrica pagã: diálogos de Jean-François Lyotard com a cena

Óscar Cornago

“A dialética avariada foi: o proletariado alemão aderindo ao hitlerismo; o proletariado russo aderindo a Stalin; ambos se massacrando; o proletariado espanhol bombardeado pela aviação fascista e aniquilado em Barcelona pelos stalinistas; o proletariado francês abandonando as posições ocupadas em 36, aniquilado pelos reformistas; o proletariado chinês aniquilado por Chang e pela política de Stálin” (Lyotard, 1980, p. 121).

Como espaço da representação por antonomásia, o teatro desempenhou um papel ativo na construção do imaginário cultural do Ocidente. Desde o século XVIII, quando se põe em marcha esse projeto de emancipação e revoluções, os gêneros dramáticos escritos ou encenados proporcionaram um espelho em que se refletiu uma identidade crítica e um posicionamento social, freqüentemente mais desejado que real. Mais além dessa consciência crítica e das incontáveis representações que veio impulsionando, a história do século 20 impôs sobre os cenários e representações sua realidade definitiva enquanto acontecimentos da barbárie. Não é fácil o desafio que resta à cena numa sociedade bem pensante dos meios e ima-

gens; contudo, em um estágio como o atual, em que as representações e os discursos oscilam entre a inflação por excesso e a quebra de sua credibilidade, o teatro deveria ter muito que dizer. Na base desta “dialética avariada” a que se refere Lyotard no começo destas linhas se aponta a disfunção do modelo representacional da realidade, quer dizer, o entendimento da realidade como um signo de outra realidade essencial que permanece sempre em um mais além; assim, por exemplo, entender a realidade histórica do Ocidente como uma representação desse processo teleológico de evolução da História como realização do Espírito universal encarnado na Razão, convertida por sua vez em uma missão de ordem messiânica: o mandato de Deus ao povo eleito, retomando o mito bíblico da tradição judaico cristão. Em consequência do fracasso das representações sobre as quais o Ocidente construiu esta história da Salvação, o teatro, enquanto espaço de construção artística da representação, deve fazer algo mais que acrescentar outra representação, inclusive de crítica ou de denúncia, à interminável sucessão de representações que articulam a história. A cena atual, e em termos gerais a arte contemporânea, pode conceber-se como uma reação a esta acu-

---

Óscar Cornago é pesquisador do Centro de Humanidades e Ciências Sociais do Conselho Superior de Pesquisas Científicas de Madri. Tradução de Luiz Fernando Ramos.

mulação interminável de imagens, discursos e representações, superfícies convenientemente dispostas em cena, que remetem a outras realidades ulteriores, o mundo dos sentidos, os discursos e os valores que sustentam o exercício da representação, a verdade dessas representações. Pelo exercício da representação se esconde uma dinâmica de poder, pois, como explica Lyotard (1980, p. 54) “não há signo nem pensamento do signo que não sejam de poder e com poder”. Parafraçando Gilles Deleuze, diríamos que mais que somar mais uma representação, o teatro moderno trata de deixar uma representação a menos a essa longa lista. Essa é sua opção ética e estética (Cornago, 2005).

Não podia ser de outro modo: a cena atual, em paralelo ao resto das expressões artísticas, desenvolve ao longo do século XX uma reflexão em profundidade acerca do fenômeno da representação e seus mecanismos e modos de funcionamento. Transpondo a opinião de Adorno (1966, p. 11) ao fato da representação, pode-se afirmar que uma vez que a filosofia, mas também a representação, “falhou em sua promessa de ser idêntica à realidade, ou de estar imediatamente em vésperas de sua produção, encontra-se obrigada a criticar-se sem considerações”. Nessa necessidade de criticar-se sem contemplações não é fácil o trabalho que se abre à cena do século XX: salvar-se da representação e da dinâmica de poder que a sustêm no espaço, por excelência, das representações. A cena contemporânea mais atenta ao devir da história é aquela que foi capaz de levar a cabo este trabalho de autocrítica de modo mais eficaz, respondendo assim à responsabilidade política que lhe coube assumir nesse confuso momento histórico, uma vez consumidos os últimos ideais revolucionários que animaram os anos sessenta e setenta.

Não são muitos os pensadores que dedicaram atenção a esta difícil tessitura que a criação cênica enfrenta, sobretudo quando as últimas opções críticas, baseadas em uma concepção dialética da história acompanhada pelo realismo social como opção estética e, por conseguinte, também ética, revelam graves insufi-

ciências. A filosofia de Lyotard, ao lado de outras vezes focadas nesses mesmos anos, como Jacques Derrida ou Gilles Deleuze, constituem algumas destas exceções. A escassez de reflexão estética sobre a criação cênica se faz mais gritante se comparamos com a freqüente recorrência do pensamento ocidental às grandes tragédias gregas. Sem estar diretamente vinculada a um criador teatral em particular, a escrita de Lyotard não deixa de abundar em referências ao fato da representação e ao fenômeno da teatralidade como pedras de toque para continuar pensando a realidade da história e da arte que emergiu dos anos sessenta, e naquelas últimas encenações do fenômeno da revolução social ocorridas no período. Sua produção durante os anos setenta, que inclui textos como *Dispositivos libidinais*, de 1975, ou *Economia libidinal*, de 1980, está contaminada pela radicalidade de pretender reformular definitivamente as posições filosóficas e políticas, e por tanto também estéticas, herdadas, como a dialética de Hegel relida pelo materialismo histórico de Marx, a psicanálise freudiana ou a semiologia de Saussure. Nos três casos se tratam de diferentes estratégias de representação da história, do inconsciente ou do funcionamento das linguagens. Os três enfoques estão sustentados por uma filosofia representacional, isto é: apoiada em uma teoria dos signos, segundo a qual um significante presente remete a um significado ausente. Isto implica numa operação dupla, por um lado, de deslocamento do significante, as presenças reais e imediatas, em favor de um significado, sentido ou verdade ulterior, e, por outro, de relação (*religio*) de um com o outro, vinculação imposta entre o que está aí presente e o sentido oculto, por trás da realidade aparente que deve justificá-la, um sentido situado nesse mais além das abstrações e das certezas. O presente incerto e efêmero, como a própria realidade cênica, permanece coberto por um sem número de conceitos, discursos e teorias que tratam de explicar o que em realidade está se passando no roteiro (da história). O teatro mais original das últimas décadas supõe uma defesa desta reali-



dade, que é cênica mas também vital e física, próxima e inapreensível; assim, por exemplo, o criador espanhol Carlos Marquerie afirma na sua última obra de 2004 (*Tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta*):

Toda idealização é falsa./ Não podemos esconder-nos da vida / Por que nos esforçamos em buscar o prazer na irrealidade?/ e necessitamos a certeza para viver / quando a incerteza, a controvérsia e a dúvida são o eixo de nossa existência / e o único lugar possível para abrigar a beleza? (Marquerie, 2004, p. 8)

Como disse Lyotard, toda teoria dos signos implica em uma atitude teológica, uma busca de um significado primordial, de um sentido transcendental, seja o da história de um povo ou de um sujeito individual. A partir daí propõe um tipo de teatralidade que, empregando o termo com que Santo Agostinho rechaça os diferentes tipos de representação aos que se refere Varron, pode ser definido como pagão (Lyotard, 1975, p. 17). Na base desta teatralidade – ou melhor, deveríamos dizer teátrica, como sugere o filósofo, pelo que há de subversivo no procedimento — lateja uma defesa do signo ou, melhor dito, da realidade, mais além de seu funcionamento a serviço da representação. Em outras palavras, da realidade concreta emancipada dos possíveis discursos que a legitimem dentro de uma determinada ordem histórica ou sentido transcendental. A filosofia representacional reduz a realidade à condição de *signo de*. A esta dimensão religiosa (*religare*) se lhe acrescenta um inevitável aspecto político: a teatralidade como exercício de exclusões e hierarquização – portanto, de poder – sobre uma realidade ordenada em função de uns significados previamente determinados que permaneçam mais além dos signos. Toda encenação privilegia uns elementos para excluir outros, faz visíveis umas coisas para condenar outras ao esquecimento: “A encenação não é uma atividade ‘artística’, é um processo geral que afeta todos os campos de atividade, processo profundamen-

te inconsciente de separação, de exclusões e desaparecimentos” (Lyotard, 1980, p. 59). Por trás das presenças aparentes se esconde um vazio, uma ausência, em que o homem, em sua ânsia de verdade, coloca uma cara ou um nome, Deus ou o zero infinito. Este vazio inaugura a história do niilismo no mundo ocidental:

O teatro nos situa em pleno centro do que é religioso e político: na questão da ausência, na negatividade, no niilismo, diria Nietzsche, portanto na questão do poder. Uma teoria dos signos teatrais, uma prática (dramaturgia, encenação, interpretação, arquitetura) dos signos teatrais se baseiam na aceitação do niilismo inerente à representação, e inclusive o reforçam (89).

Frente a este enfoque semiótico emerge uma abordagem que, em termos de Freud, podemos denominar econômica ou, como prefere o autor de *Economia libidinal*, energética ou pulsional. Diferentemente da política semiótica, este novo regime entende a realidade da história, mas igualmente a realidade da cena, como um espaço em que ocorre uma série de pulsões não redutíveis a uma finalidade pré-determinada. O teatro – afirma Lyotard (p. 91) em seu ensaio sobre Artaud y Brecht – “vacila entre uma semiótica e uma economia”. Pensando nas co-produções de Cage, Cunningham e Rauschenberg, o filósofo francês afirma que “um teatro energético produziria eventos efetivamente descontínuos”. Tomando a linguagem como meio de representação fundamental, denuncia o uso que o Ocidente moderno ao menos fez da linguagem como “região de *economia* da força de exclusão das intensidades” (p. 129), enquanto que “o desejo como força intensiva” fica fora da “consideração científica, ou com tais pretensões, da linguagem”, para terminar concluindo que “a hipótese de toda ciência é que seu objeto é um sistema ou pode ser reduzido a um sistema” (p. 129).

Os acontecimentos mais originais da cena ao longo do século XX, mas de forma já sistemática a partir dos anos sessenta e setenta, po-

dem ser compreendidos à luz deste tipo de *teátrica pagã*. A recorrência à idéia de simulacro, a citação explícita do fato da representação, a intensificação do fato cênico, traduzida no protagonismo da dimensão performativa, e o trabalho com a presença física do ator, nos falam de um teatro que quer ser, antes de tudo, um acontecimento real – e não em sentido figurado –, uma experiência que implica no encontro com o outro, que é o espectador, e que não se reduz à construção de um relato dramático ou mundo ficcional, sem que por isso tampouco o exclua. Como explica em seu ensaio “O dente, a palma e a mão”, a finalidade última de um teatro energético não é que cada signo remeta a outra realidade – a palma contraída da mão na dor de dentes – sobre a qual se constrói uma história sustentada por uma trama causal ou não causal, linear ou circular, realista ou absurda, senão a de “produzir a mais alta intensidade (por excesso ou defeito) do que está ali, sem intenção” (p. 97). Já não são os diferentes elementos cênicos que se devem justificar em função da representação, e sim é esta que tem que ser justificada na medida em que torne possível esse acontecimento, na medida em que se traduza nesse *algo* que está acontecendo na cena, aí, diante do público. Ainda que como ele mesmo se questione, a solução não é fácil: “E esta é a minha pergunta: É possível? como?” (p. 97). A função do acontecimento, como a da própria palavra, convertida também em mais um acontecimento, não é a de introduzir uma temporalidade ou levantar o espaço tridimensional do volume teatral, mas a de gerar um campo de tensões que remete ao mais essencial do fato cênico, seu sentido como feito e encontro. Esse modelo teatral supõe-se uma crítica tanto à dialética marxista como à psicanálise, que “sujeitas a um modelo representacional, impedem, por meio de uma teologia, que o econômico aflore livremente em seu funcionamento real” (p. 118). A categoria da representação bloqueia e determina os sentidos do que está ocorrendo na cena; reduz, ordena e canaliza as potências da cena. Toda a realidade física e hu-

mana do teatro fica constricta ao levantamento de um mundo ficcional, de um sentido ou uma mensagem moral, que é o que o espectador e, posteriormente, a crítica e o historiador discutirão como essência da obra, desejando o que foi a única realidade inegável do fato teatral, seu sentido como acontecimento de superfície, imediato e sensorial. Por isso, Rodrigo García, quando se refere ao conflito teatral, já não pensa em um choque entre dois personagens que definem uma situação dramática, mas na força que põe os elementos cênicos em movimento:

Se conflito é a relação de uma pessoa que quer ou diz algo com outra que quer ou diz o contrário, se essa simplificação da vida, do pensamento, do coração e das relações e da sexualidade é o conflito, espero que em minhas obras escritas no papel e escritas na cena ele não exista. Se por conflito (teatral) entendemos certo processo (teatral) que põe uma pessoa ou varias pessoas em movimento, seja físico, seja simplesmente um espocar mental-verbal... Começo a reconhecer esta zona e ela se torna familiar (García, 2000, p. 17).

Esta transformação no modo de se entender o conflito teatral explica-se porque, como diz Deleuze (1979, p. 97), “os conflitos dramáticos já estão “normalizados, codificados, institucionalizados”, incapazes de gerar verdadeiro movimento, posto que sua representação já teve lugar, já foi resolvida antes que a obra começasse: “São ‘produtos’, representações que já podem, portanto, ser mais facilmente representadas em cena” (p. 97). Distanciando-se disto, a cena busca conflitos capazes de converter a realidade (teatral) em um processo físico que *está-sucedendo* nesse mesmo momento em que é observado pelo espectador e que introduz um movimento real (não representado) na cena. Neste mesmo contexto, há que entender a aposta de Tadeusz Kantor por implodir a continuidade dos acontecimentos, fazendo que cada um *suceda* por seu lado, a palavra, o som, o movimento, a forma, as emoções, rasgando totalida-



des que impedem este acontecer, o acontecer da criação artística, que como a vida se funda no “estado fluído, / mutante, / não durável, / efêmero”: “Há que reconhecer como criação/ tudo que ainda não aconteceu, / o que se chama uma obra de arte, / o que ainda no foi *imobilizado*, / o que contém diretamente os *impulsos* da vida / o que ainda no está ‘pronto’ / ‘organizado’ / ‘realizado” (Kantor, 1977, p. 136).

Numerosos criadores avançaram nesta direção, tratando de transpor a realidade do acontecimento teatral para mais além de seus possíveis sentidos, impostos por uma instância exterior ao próprio acontecimento teatral. Mas, entenda-se isto bem, tampouco se trata de rechaçar os possíveis sentidos de uma obra, senão de levantar junto a estes um acontecimento cênico ou, melhor ainda, de que estes sentidos nasçam e se embatem com e a partir deste acontecimento, e não desde uma instância previamente construída, fechada antes que a representação se inicie como o texto dramático ou um determinado discurso crítico que o espectador confirma com sua ida ao teatro. Nesta perspectiva, os recursos que caracterizam o que é mais novo na cena atual têm como objetivo o atualizar da representação como um acontecimento, um *estar aí fazendo*, de maneira imediata, frente ao ator. A estas alturas da história, a representação, como a palavra ou a imagem, não pode ser algo neutro, inocente ou gratuito, o que não quer dizer que haja que rechaçá-la, mas, ao contrário, melhor situar-la à luz de novos enfoques, de uma *teátrica pagã* que exponha claramente os mecanismos de deslocamento e negação da realidade nos quais implica o fato da representação e o exercício de poder vinculado a ela. O recurso ao simulacro, à dimensão performativa ou ao trabalho com o corpo físico e presente do ator, que por sua vez torna visível essa outra presença também física e imediata do espectador, se explica pela necessidade da cena de construir-se de tal maneira que uma parte de sua realidade escape desse regime de contabilização dos signos que é a semiótica e os distintos discursos sociais, morais ou ideológicos que

posteriormente tratarão de reduzir a obra a um sentido determinado. Frente aos sentidos em profundidade, gerados pelo volume representacional que constrói a obra, assistimos ao desenvolvimento de uma camada de superfície, onde se inscrevem os afetos, emoções e energias produzidos na cena, trajetórias que só duram o tempo em que se estão realizando. Desta sorte, se libera um jogo de tensões entre as estratégias de superfície, que sublinham o plano espacial e performativo da obra, e as cargas de profundidade, os sentidos posteriores, focalizados posteriormente pela crítica e referendados pelas instituições acadêmicas. Por isso, muitos criadores se referiram a seu teatro como um jogo na superfície, como Castellucci, à frente do coletivo italiano Societas Raffaello Sanzio, cujo intenso trabalho com a materialidade dos elementos cênicos se traduz em um “teatro superficial, fato de superfície, porque é um teatro que pesquisa a emoção” (Castellucci, 2001, p. 111). Igualmente, Robert Wilson ou Richard Foreman trabalharam um efeito de bi-dimensionalidade em suas obras, como se as figuras, carentes de profundidade, só tivessem uma cara, a que estamos vendo. Foreman propõe o espelho como metáfora do mundo cênico, um espaço capaz de refletir tudo, mas que não retém nada, uma pura superfície, em que a profundidade é só um efeito óptico, “e ao final não há mais nada além do que esse espelho, liso, perfeito” (apud Lanz 1997, p. 7), um interrogante construído sobre um vazio, como as silhuetas de De Chirico sem rosto, a que se referiu o autor (Pasquier, 1981); sacar o interior do exterior, como se diz no prólogo a *Rhode in Patatoland*, de Foreman, dar a volta na grelha, reduzindo tudo à superfície. Utilizando a imagem proposta por Lyotard (1980, p. 78), falaríamos de uma fita de Moebius sem reverso, de uma só face e carente de espessura: “A coisa libidinal é uma espécie de fita com uma só cara infinita (de Moebius) e ao mesmo tempo uma espécie de labirinto, superfície coberta de rincões e curvas, de conexões indizíveis para bilhões de percursos, pela qual discorrem potenciais de intensidade”.

A sensação de proximidade física dos atores se erige como um desafio ao mecanismo da representação, um excesso que resiste a desaparecer no cubo *produzido* por uma trama dramática, discurso cultural ou análise hermenêutica. Para além da finalidade a que aparentemente se os convocou, os atores são também eles próprio, antes ainda que os personagens que representam, e nesse *estar-aí* presentes com sua inegável realidade fazem presentes também aos espectadores, para além, também, do papel que lhes coube assumir no cerimonial social do teatro, o chegar mais ou menos vestidos para a ocasião, pagar a entrada, assistir em silêncio à representação e aplaudir ao final, sem esquecer-se de adotar um discurso previamente construído que demonstre que entenderam o produto final, que o tornaram seu, que o possuíram; mais além de tudo isto são pessoas físicas com suas obsessões medos e sonhos; não são apenas um elemento a mais que torna possível o jogo do teatro. Uma parte deles, como uma parte dos atores, escapa às funções assinaladas pela maquinaria social da representação, desafiam-na quando impõe uma realidade irreduzível, efêmera, que é a realidade do teatro, a única realidade essencial à cena, para além de sua função como espaço de representação de outra dimensão (dramática) e, de qualquer modo, alheia a estas trajetórias vitais de atores e espectadores que se cruzam nessa fita de Moebius sem espessura, onde se encontram as pulsões e estados emocionais que constroem o fato teatral vivo. Com maior motivo podemos dizer dos corpos o que Lyotard afirma das palavras: “As palavras servem como intensidades, não como significações” (p. 287).

Conceber o teatro como uma transformação de um produto dramático, estático e fechado em si mesmo, em outro produto cênico, igualmente fechado, equivale a subestimar tristemente as potências artísticas e políticas do cênico. O potencial da cena consiste em converter um produto em um processo, cujas leis de intercâmbio (significante-significado) são insuficientes para esgotar sua realidade; se trata de transformar a economia política do texto em uma eco-

nomia libidinal, fortalecer as intensidades e liberar energias antes bloqueadas pela representação dramática. Passar de um regime de economia a um não-regime de dispêndio, gozo e gratuidade, tombado sobre o instante, na medida em que não será contabilizado por nenhum produto resultante. Diante de uma obra teatral, o analista deve se perguntar não apenas pelo sentido do que se está representando, ou sobre a lógica de sua trama interna, senão, sobretudo, e em primeiro lugar, por aquilo que escapa e desafia a representação — que é sempre representação do poder —, por tudo o que por excesso ou por defeito não se reduz a um sentido final, pelas energias, potências, afetos e paixões que atravessam o volume teatral, pela *teátrica pagã* que torna possível que ali suceda um acontecimento, instantâneo como todo o real, onde antes não havia nada. O comunicável, o regime econômico dos intercâmbios semióticos, se faz visível desde uma instância excessiva que o supera. Esta é a força do teatro na sociedade do espetáculo, ser capaz de tornar visível o fato da representação desde um espaço da realidade, de não ficção, que escapa a esta. Se a arte é a possibilidade que tem o homem de refletir sobre a realidade a partir de um espaço de mentira, de ficção, o teatro constitui a possibilidade de pensar o jogo da ficção, da ilusão e do engano, a partir de um espaço da realidade que não possui nenhuma outra linguagem artística. Por isso, Peter Brook afirma, seguindo um modo de entender a cena que teve em Artaud um de seus antecedentes mais claros, que “a única diferença entre o teatro e a vida, é que o teatro é sempre verdade” (Picon-Vallin, 1997, p. 14).

O teatro de Ricardo Bartís responde a este modelo energético. É um teatro capaz de se levantar como acontecimento físico e sensorial, que nasce de dentro, construindo-se aí mesmo, na cena; primeiro, durante as improvisações, das que nascerá a obra final, e mesmo durante a representação diante de espectadores, quase sempre em número reduzido, que presenciam com um olhar próximo, quase tátil, a atuação; um acontecimento, em suma, de ordem muito di-



versa do que o dramático-textual, como explica o diretor: “Há corpos, organicidade corporal, sangue, musculatura, química, energias de contato que o porão em movimento. O outro, o texto, é uma desculpa para isso” (Bartís 2003: 13) A idéia de *estar-aí*, de ocupar fisicamente um espaço, é um elemento central na poética de Bartís, como ele mesmo explica: “E este é um elemento muito forte dentro de nossa estética: a idéia de aprender a estar, de nos treinarmos a estar, não em ser, mas em estar, com grande nível de consciência do artifício, sem sermos coreográficos, sem apelarmos à muleta da forma” (180). O teatro de Bartís busca o que é imediato na atuação, convertê-la em um acontecimento não redutível a seu sentido representacional.

Esse acontecimento cênico, que é o que Bartís denomina o poético do teatro, se vê confrontado com a realidade exterior à cena. Em sua resistência a ser reduzido por essa realidade, nesse excesso dos aspectos físico e de acontecimento a cena se erige como questionamento e oposição à realidade exterior a ela, realizando o que o crítico francês Bernard Dort aponta como a vocação mesma do teatro, “não de figurar um texto ou de organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em ato da significação. O jogo de reencontrar todo seu poder. Antes que construção, a teatralidade é interrogação dos sentidos” (Dort, 1988, p. 184). Coincidindo com a postulação não representacional de Lyotard, Bartís (2003) explica que “em algum momento o teatro foi como uma espécie de reflexo, de espelho da vida” (p. 147), mas isto já não é possível nas atuais condições históricas; agora, para continuar tendo a possibilidade de falar poeticamente, “o teatro, em princípio, deve aceitar a idéia de rasgar, de quebrar, de violentar a realidade” (p. 147), que é uma realidade entendida sempre como representação, como construção que responde a uns determinados interesses políticos prévios. A dimensão ética do teatro como acontecimento não é refletir de maneira crítica uma determinada realidade exterior à cena, mas a de construir um acontecimento físico e real que traz à luz os funcionamentos representacio-

nais que sustentam os mecanismos de poder. Por isso Bartís insiste nessa dimensão energética ou intensiva do teatro:

Atuar significa atacar o conceito de realidade, de verdade, de existência. Os desintegra, os pulveriza. Obriga a refletir a partir de um lugar estético, não político, sobre como o poder constitui ficções, como o Estado é uma ficção, como esta situação em que estamos agora é também uma ficção. A atuação torna vivas estas percepções com grande intensidade (Bartís, 2003, p. 33).

Com uma estética bem distinta, os últimos trabalhos de Daniel Veronese avançaram por essa via da intensificação desse *estar-aí* do ator. Os reduzidos espaços em que os intérpretes estão obrigados a atuar em *Mulheres sonhando cavalos* sublinham a intensidade dessas presenças, submetidas a situações de violência física, reflexo da violência psíquica daquilo a que se está interpretando, mas também vivendo em cena, nesse aqui e agora tão imediatos. O espectador observa de uma incômoda proximidade o que *está-ocorrendo*, a obra dramática convertida em um fato, em algo que acontece. O espaço cênico se constrói a partir destas forças pulsionais, liberadas através da representação, mas sem reduzir-se a ela. O tornar visível os acontecimentos destas forças é a finalidade da construção cênica em uma cultura das representações, em que estas se entendem como caretas e resultados que ocultam o que não conta, a vida real sobre que estão construídas.

Este enfoque pode servir igualmente para explicar o tratamento cênico que Veronese faz de *As Três Irmãs*, de Tchekov, em *Um homem que se afoga*. Esse *estar-aí* dos atores, vestidos com total normalidade, esperando na cena o momento da atuação, enquanto os espectadores vão ocupando as poltronas, incide igualmente na força de umas presenças reais, na verdade de suas emoções, desejos, medos e anseios, mais além da mentira da representação, feita visível desde o começo. Um dos princípios a que res-

ponde a renovação teatral nas últimas décadas é, sem dúvida, chegar a essa verdade cênica, forçosamente imediata e efêmera, emocional, física e sensível, algo que não se percebe unicamente com a visão, como explica Kirby (1987, p. 10) – “uma atividade de todo o organismo sensório mais do que uma operação quase exclusivamente dos olhos – de um modo muito limitado – e da mente” –, nem que se reduza à mentira da representação desses “textos bem aprendidos” que os atores interpretam diante da realidade da dor de pais que perderam um filho como em *A forma que se desprende*, de Veronese, mas sim por renunciar ao jogo da representação, e, muito ao contrário, se potencializar com essa renúncia. A partir daí se poderia explicar outras dramaturgias igualmente diversas da cena atual argentina, como a de José María Muscari, Ciro Zorzoli ou Federico León, dramaturgias em que, com mais ou menos êxito, como explica Veronese, coincidindo com a opinião de Deleuze sobre o conflito dramático,

a obra começa a acontecer no cenário, não se dá mais na cabeça do autor, nem na do diretor ou dos atores. Sucede ali, no cenário. O teatro é acontecimento. E não se está muito acostumando a ver isso. Acostumamos-nos a ver coisas falsas (apud Verzero, 2005).

São muitos os exemplos que se poderiam acrescentar de tudo isto, porque estas linhas de trabalho não delimitaram uma única poética, mas estão na base de formas teatrais tão diversas quanto distantes. O que delimita os elementos cênicos aqui aludidos é uma opção muito ampla, uma forma de entender o fato teatral característica de nosso tempo, que define a diferença de nosso presente teatral: a reivindicação radical da cena como o lugar real de um acontecimento, que não necessita nenhuma outra legitimação além do existir, o produzir-se a partir da co-presença física de alguns corpos, os atores em frente aos espectadores, em um espaço determinado. Este é um elemento básico do teatro, e esteve sempre na raiz do fato cênico;

ao mesmo tempo, o nascimento de outros meios de comunicação com uma capacidade infinitamente maior de alcançar grandes públicos e, portanto, também de manipulação, como o cinema, a televisão ou a comunicação por computador, obrigaram o teatro a jogar sua cartada mais legítima, a cerrar fileiras em torno de seu ser essencial, aquilo que o diferencia de qualquer outro meio, conferindo-lhe seu sentido mais eficaz, inclusive na sociedade das telecomunicações e realidades virtuais, o de ser, antes ainda que representação, antes que imagem ou ficção dramática, uma realidade, um acontecimento vivo, uma energia que resiste a ser gravada por qualquer meio de conservação, distribuição e contabilização.

Tais elementos tão amplos como essenciais ao teatro podem se traduzir, evidentemente, em mundos cênicos díspares, mas unidos por esse saber estar teatralmente no momento histórico que lhes coube viver. Certamente, não tem muito a ver entre si o olhar midiático de Robert Wilson com o teatro dos atores mortos de Tadeusz Kantor, ou o mundo onírico e estranho de Richard Foreman com as propostas fisicamente extremas de Jan Fabre, nem tampouco o mundo deste último deixa de partir de postulações muito diversas das de outros teatros sensorialmente extremos como o do La Fura dels Baus ou da Societas Raffaello Sanzio; possivelmente, também não tenham a ver os rituais repetitivos resgatados pela memória de Lazaranda com o tipo de comunicação cênica tão imediata de Carlos Marquerie, Sara Molina, Ana Vallés, Rodrigo García, Roger Bernat ou Serge Faustino, para citar somente alguns dos nomes mais inovadores do teatro espanhol das duas últimas décadas; e, ainda, nem teriam muito a ver o mundo cênico de Bartís com as criações de Veronese. Todos estes teatros podem ser muito diferentes, mas os une o fato de serem opções cênicas que souberam responder de modo original e sempre diverso a esse difícil desafio de prosseguir construindo representações de um modo politicamente eficaz na sociedade das representações.



A força de subversão desta “teátrica pagã” consiste em resistir através de seu ser como acontecimento, como realidade emocional e física, a unidades e totalidades que lhe dão um sentido a partir de uma instância exterior, porque, seguindo Lyotard (1986, p. 26), “já pagamos o suficiente a nostalgia do todo e do uno, da reconciliação do conceito e do sensível, da experiência transparente e comunicável. [...] A resposta é: guerra ao todo, demos testemunho do não apresentável”; uma guerra à totalidade referendada por Kantor por tantos outros criadores em benefício da liberdade criadora e seu sentido político imanente como autocrítica ao fato da representação e da construção da história. Assim, por exemplo, Bartís denuncia as obstruções da realidade cênica por esse desejo de construir sentidos e totalidades que negam a realidade dos corpos, dos atores, seu ser como acontecimentos emancipados:

A aspiração a ter um olhar da totalidade é uma aspiração vulgar, é uma aspiração burguesa em princípio. Há que se definir a idéia de que a crença da totalidade é um valor arrasador que impossibilita os movimentos, naquilo que fixa os movimentos que produzirão um evento didático, porque necessitam afirmar algo que já se pressupõe saber e, em consequência, haveria a ditadura desse saber, haveria condução do aparente, pois haveria repressão dos corpos e dos campos imaginários específicos a favor da presunção de uma idéia de totalidade (Bartís, 2003, p. 115).

“Necessitamos modelar uma idéia afirmativa do zero”, afirma Lyotard (1980, p. 13). A partir daí é necessário dar a volta para trás nessa nostalgia da unidade e do sentido, nessa sensação de vazio, carência e falta que caracteriza ao homem moderno em seu niilismo fundamental, em seu anseio de plenitude, para passar a entender toda força de negatividade de uma maneira positiva, enquanto afirmação vital, como também a quis Zaratustra, já que *estar-aí*, como

realidade sempre singular, sucedendo em cada instante, em um eterno retorno, resistindo mediante as potências cênicas da própria realidade às formas de poder que tratam de reduzi-la a esquemas que a organizam e lhe outorgam um sentido e verdade no mundo, logicamente em função dos interesses de uns tantos. Por isso, aclara o filósofo francês que, em sentido positivo, essa pulsão de morte freudiana, como o afã de repetição ligado a ela que atravessa toda a cena contemporânea desde Kantor y Lazaranda, não está aí “porque busque a morte, mas porque é afirmação parcial, singular, e subversão de totalidades aparentes (o Ego, a Sociedade) no instante da afirmação” (299), para acrescentar como complemento: “Toda emoção elevada é efeito da morte, dissolução do acabado, do histórico” (p. 299). Em seu efeito de dissolução de totalidades e produtos representados, a cena moderna é um ato de afirmação, reflexo de uma vocação igualmente afirmativa, ainda que tantas vezes negada nos tribunais da ortodoxia cultural: “A modernidade enquanto semelhante dissolução é profundamente afirmativa. Não há niilismo nesse movimento. Há o esboço do sobre-humano ou inumano” (p. 291). Transformar a teatralidade teológica e a política dos signos em uma “teátrica pagã” implica subverter os esquemas de poder que as sustentam, essas “totalidades aparentes (o Ego, a Sociedade)” que tornam possível a representação. O teatro, atividade coletiva por excelência, não tem por que continuar sendo essa resistência ao autor como *autor-idade*, ao texto e à palavra escrita como depositários de uma verdade transcendental, à representação como mecanismo de poder e uniformidade:

Ao suprimir a relação do signo com sua escavação torna impossível a relação de *poder* (a hierarquia), e, por conseguinte, a dominação do dramaturgo + cenógrafo + coreógrafo + decorador sobre os supostos signos, assim como também sobre os supostos espectadores (Lyotard, 1980, p. 96).

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid, Taurus/Cuadernos para el Diálogo, 1975 [1966].
- BARTÍS, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Atuel, 2003.
- CORNAGO, Óscar. “Escena y poder: por una representación menos (una práctica *deleuziana*)”. *Iberoamericana* 14. 4, 2005.
- DELEUZE, Gilles. “Un manifiesto menos”. In: CARMELO, Bene & DELEUZE, Gilles. *Superposiciones*. Buenos Aires, Artes del Sur, 2003 [1979].
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Arles, Actes Sud, 1988.
- GARCÍA, Rodrigo. “El último Rodrigo García”. *Primer Acto* 285. 4, 2000, p. 15-22.
- KANTOR, Tadeusz. *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984 [1977].
- KIRBY, Michel. *A Formalist Theatre*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.
- LANZ, Hauke. “Wooster Street, New York, novembre 1996. Entretien avec Richard Forema”. *Théâtre Public* 136/137, 1997, p. 4-10.
- LYOTARD, Jean-François. *Economía libidinal*. Madrid, Fundamentos, 1990 [1975].
- \_\_\_\_\_. *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos, 1981 [1980].
- \_\_\_\_\_. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1988 [1986].
- MARQUERIE, Carlos. *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*. Madrid, Contextos, 2004. (Col. Pliegos de Teatro y Danza, 12). Recogido en *Archivo Virtual de las Artes Escénicas* (<http://artescenicass.uclm.es>).
- PASQUIER, Marie Claire. “Un objet qui, par définition, n’a pas de nom”. *Théâtre Public* 1, hors-série, 1981, p. 4-8.
- PICON-VALLIN, Béatrice (ed.). *Le film de théâtre*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1997.
- VERZERO, Lorena. “Una poética de la crueldad o una crueldad poética: Daniel Veronese en Madrid”. *Primer Acto* 309. 3, setiembre, 2005, p. 23-27.



**RESUMO:** Parte-se dos escritos do filósofo da pós-modernidade, Jean François Lyotard, e de conceitos seus como os de “economia libidinal” e de “dispositivos pulsionais”, para delimitar na produção teatral européia e norte-americana dos últimos cinquenta anos traços comuns. O embate contra a representação, e contra a idéia do teatro como significado que remete necessariamente a significantes estáveis, é exemplificado em artistas tão diversos como Robert Wilson Richard Foreman, Jan Fabre, Tadeusz Kantor e Romeo Castellucci. Em todos eles percebe-se uma perspectiva de deslocar o eixo da teatralidade e o foco de seus receptores, das narrativas tradicionais e de conteúdos prévios para a presença imediata da cena e às operações performativas que a configuram. Assim cria-se a noção de uma “teátrica pagã”, que serve para caracterizar não só a produção daqueles artistas consagrados da tradição pós-moderna, como os criadores dos teatros espanhol e argentino contemporâneos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pulsão; libido; teatralidade; teátrica; presença: estar-aí.

