



ANDRÉ CARREIRA  
IVAN DELMANTO  
STEPHAN BAUMGARTEL  
[ ORGS. ]

# Teatro, Sociedade e Criação Cênica

[ TEXTOS ESCOLHIDOS ]

Nesta reunião de oito textos temos, entre as autoras e autores reunidos, uma argentina, um espanhol, uma russa, duas estadunidenses e três alemães. Isso deve ser ressaltado porque certamente produzirá a impressão e leitura de que aqui se reúne um pensamento no qual predominam as epistemologias “do Norte”. Mesmo que essa avaliação possa se basear na origem geográfica dos autores, cabe ressaltar que os textos vão na contramão daquelas forças que contribuíram para a formação dessa epistemologia, nomeadamente as ideologias fundantes de um pensamento capitalista burguês na Europa e nos Estados Unidos. São textos que buscam minar a naturalização desse pensamento e evidenciá-lo como um jogo de forças relacional no qual entram tanto forças afirmativas quanto subversivas. O foco recai claramente sobre a articulação de gestos subversivos ou dissidentes, que constituem desvios, muitas vezes ainda não claramente captados — ou capturados — pela razão hegemônica. Enfatizamos também que a relevância dos textos se consolida quando seus leitores e leitoras se engajam num debate que extrai de suas referências o que podemos chamar de seu “valor de material”, que evoca as forças que configuram esse material, e que dá assim um contorno mais claro ao seu próprio foco.





ANDRÉ CARREIRA  
IVAN DELMANTO  
STEPHAN BAUMGARTEL  
[ ORGS. ]

# Teatro, Sociedade e Criação Cênica

[ TEXTOS ESCOLHIDOS ]

 **mórula**  
EDITORIAL



Livro publicado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento  
de Pessoal de Nível Superior — CAPES — Brasil.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho, José Paulo Netto,  
Lia Rocha, Mauro Iasi, Márcia Leite e Virginia Fontes

REVISÃO

Marília Gonçalves

CAPA

Arte sobre foto de André Carreira

PROJETO GRÁFICO

Patrícia Oliveira

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Elaborado por Gabriela Faray Ferreira Lopes — CRB 7/6643

---

T248

Teatro, sociedade e criação cênica: textos escolhidos / organização  
André Carreira, Ivan Delmanto, Stephan Baumgartel. – 1. ed. – Rio  
de Janeiro: Mórula, 2021.

168 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86464-79-5

1. Artes cênicas. 2. Criação Cênica. I. Universidade do Estado  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena.  
II. Carreira, André. III. Delmanto, Ivan. IV. Baumgartel, Stephan.

22-77309

CDD: 790.2

CDU: 792.075

---

## SUMÁRIO

- 7        **INTRODUÇÃO**
- 17       **Sobre a falsa democracia da Arte Contemporânea**  
          KETI CHUKHROV
- 35       **O idealismo do espaço público**  
          MANUEL DELGADO
- 47       **RITMAR. Reflexões sobre a atuação como arte do presente**  
          LOLA BANFI
- 59       **Zapatistas Digitais**  
          JILL LANE
- 77       **Poesia da revolução — Marx, manifestos e as vanguardas**  
          MARTIN PUCHNER
- 101      **O dispositivo e o ingovernável. Sobre início e ponto de fuga  
de qualquer política**  
          NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL
- 125      **Teoria no teatro? Comentários sobre uma velha questão**  
          HANS-THIES LEHMANN
- 145      **O texto teatral e o teatro fundamentado no texto**  
          GERDA POSCHMANN
- 163      **SOBRE OS ARTIGOS E AUTORES**





## INTRODUÇÃO

UMA LINHA DE PESQUISA de um programa de pós-graduação tem como principal objetivo reunir pesquisas que atuam em um determinado espaço do campo de estudos; a ideia é delimitar uma zona, espécie de entrelugar, em que diferentes pesquisas possam se relacionar e se retroalimentar. Nem sempre é fácil fazer com que essas linhas descritas em todas as pós-graduações cumpram efetivamente sua tarefa organizadora; elas muitas vezes só representam acomodações de afetos e vínculos que vão sendo construídos nos processos de articulação institucional dos cursos. Mas, mesmo assim, é importante entender as propostas das linhas como um recorte que pode agregar esforços de pesquisa. É com esse espírito que nasce esta publicação.

Os professores da linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Udesc, reunimos neste livro traduções que nos parecem contribuir com o estudo e com as pesquisas de estudantes que já atuam no Programa ou na nossa graduação e também de pessoas que desenvolvem suas atividades em outras instituições. Por isso, construímos este livro como um repositório de referências das investigações desenvolvidas pelos docentes que formam essa linha de pesquisa. Nosso principal objetivo foi oferecer às/aos leitoras/es materiais que transitam em nossos processos de pesquisa e criação. Assim, a organização dos materiais se deu a partir das escolhas feitas por cada docente, sem que se pretenda uma unidade total dos textos compilados aqui.

Nosso foco foi ir além de uma apresentação da produção teórica e artística dos professores integrantes — o que já está disponível em periódicos ou livros no Brasil. Ao traduzir os presentes textos, queremos marcar algumas questões básicas que atualmente norteiam nossas pesquisas.

Ainda que se trate de uma escolha de materiais diretamente vinculada a três projetos distintos, compreendemos que estas traduções estão relacionadas com as tensões entre teoria e prática, entre teoria e teatro, no sentido mais tradicional das palavras, mas também entre as práticas cênicas e uma teoria ou um ideário materializados em práticas sociais.

Como o nome da linha de pesquisa indica, nosso foco recai sobre a relação entre o fazer cênico e a formação social, material e ideológica a partir e dentro da qual a criação cênica se articula. Pensamos o ato cênico como um fazer que surge de — e também produz — diversas condições materiais, intelectuais e afetivas que ganham certa totalidade por pertencerem ao mesmo momento histórico.

Acreditamos que os textos reunidos neste volume podem estimular reflexões sobre os alicerces teóricos e pragmáticos ou materiais que configuram não apenas as pesquisas de caráter acadêmico, mas também as criações cênicas. O elemento da criação cênica — em sua plena diversidade — é um dos principais componentes da linha de pesquisa. Por isso, buscamos com este livro apresentar textos que refletem de forma estreita o terreno das práticas criativas.

Temos aqui, entre as/os autoras/es reunidas/os: uma argentina; um espanhol; uma russa; duas estadunidenses; e três alemães. Isso deve ser ressaltado, porque certamente produzirá a impressão de que aqui se reúne um pensamento no qual predominam as epistemologias “do Norte”. Mesmo que essa avaliação possa se basear na origem geográfica dos autores, cabe ressaltar dois pontos. O primeiro é que os textos vão na contramão daquelas forças que contribuíram para a formação dessa epistemologia, nomeadamente as ideologias fundantes de um pensamento capitalista burguês na Europa e nos Estados Unidos. São textos que buscam minar a naturalização desse pensamento e evidenciá-lo como um jogo de forças relacional no qual entram tanto forças afirmativas quanto subversivas. O foco recai

claramente sobre a articulação de gestos subversivos ou dissidentes, que constituem desvios, muitas vezes ainda não claramente captados — ou capturados — pela razão hegemônica.

Em segundo lugar, cabe dizer que a relevância dos textos se consolida quando seus leitores e leitoras se engajam num debate que extrai de suas referências o que podemos chamar de seu “valor de material”, evocam as forças que configuram esse material, e assim dão um contorno mais claro ao seu próprio foco.

Mesmo que não concordemos em todos os aspectos com o conteúdo articulado nos artigos reunidos aqui, temos certeza que oferecem um material valioso para esse debate. Ressaltamos a importância de oferecer às/aos leitoras/es um mapa de ideias que permite aproximações com as pesquisas de nossa linha.

A seguir, os docentes da linha apresentam suas respectivas escolhas. Assim, buscamos relacionar os textos com nossos projetos de pesquisa de modo a estimular uma leitura crítica dos materiais.

## **ANDRÉ CARREIRA**

OS TEXTOS QUE ESCOLHI PARA ESTE LIVRO estão diretamente relacionados com dois projetos de pesquisa que desenvolvo. Ambos têm abordagens teórico-práticas, com um importante componente experimental, por isso se desdobram sempre em processos de criação artística. O primeiro destes projetos está relacionado com as práticas do ‘teatro na cidade’, que tem como base a ideia da ‘cidade como dramaturgia’. O segundo se refere à pesquisa sobre procedimentos de atuação por estados que têm como centro o acontecimento e a intensidade da atuação no aqui e agora, e é desenvolvido no Laboratório de Atuação do ÁHQIS<sup>1</sup>. O texto da pesquisadora russa Keti Chukhrov, “Sobre a falsa democracia da Arte Contemporânea”, coloca em discussão nosso olhar sobre os possíveis impactos das produções artísticas que se confrontam com o sistema

---

<sup>1</sup> ÁHQIS — Grupo de pesquisa sobre processo de criação artística.

de dominação e com o sistema das artes. A autora discute a retórica das vanguardas históricas e seus ecos nos discursos e práticas artísticas da atualidade, propondo uma reflexão que parece urgente para todas/os artistas engajadas com a crítica dos modos de dominação. Ao confrontar a ideia do projeto de fusão arte/vida, Chokhrov está discutindo como compreendemos a ideia de eficácia da arte nos projetos que se inscrevem dentro da Arte Contemporânea, e é isso que parece interessante para criadoras e criadores das artes cênicas.

O texto do espanhol Manuel Delgado, “O idealismo do espaço público”, é um material provocativo que coloca em questão os projetos “cidadanistas”, que reivindicam a reconquista do espaço urbano como plataforma artística. Esse texto é uma importante contribuição para as reflexões relacionadas com as formas artísticas que têm a cidade como lugar, pois Delgado discute a própria existência de um “espaço público” como “elemento imanente de toda morfologia urbana e no sentido de objeto de urbanismo e de urbanidade”. A partir disso, o autor questiona o fato de que tal conceito de espaço público deve ser pensado como componente das retóricas político-urbanísticas e das agendas institucionais que se vinculam a práticas de terceirização e gentrificação. Tal ponto de vista obriga que nós, artistas que ocupamos as ruas e praças, estejamos obrigadas/os a repensar como nossas práticas e discursos confrontam essas dinâmicas ou se acoplam a elas.

Finalmente, o texto “Ritmar: reflexões sobre a atuação como arte do presente”, da jovem pesquisadora argentino-brasileira Lola Banfi, é um material dedicado à reflexão sobre os procedimentos de atuação. Com um foco muito preciso sobre a possibilidade de que a atuação se sustente na perspectiva de um fluxo que tem como principal elemento o ‘acontecimental’, Banfi propõe uma atuação que não está apenas a serviço da representação, isto é, a autora reivindica a atuação como algo que não seja “apenas uma ferramenta útil, mas também uma instância habilitante da entrega e do *estar aí*”. Essa perspectiva está estreitamente relacionada ao eixo das pesquisas que vimos desenvolvendo no ÁHQIS desde 2007, e é estimulante para toda pessoa interessada em seguir descobrindo possibilidades para a atuação desenvolvida dentro da diversidade de práticas das artes da cena.

## IVAN DELMANTO

AMBOS OS TEXTOS QUE ESCOLHI para integrarem esta publicação estão relacionados à pesquisa que desenvolvo sobre o conceito de ‘performatividade’, especificamente sobre um desdobramento desse termo tão amplo: o que procura abarcar são as diversas possibilidades de transformação da palavra escrita em ação de caráter coletivo, em contextos de suspensão ou de negação das teatralidades cotidianas. Interessa-me pesquisar os processos de apropriação e de deslocamento negativo, realizados durante a formação histórica brasileira, de formas e experiências performativas elaboradas nos países do auge do capitalismo. Tais dispositivos, de recriação em chave dialética e negativa, desvendam desajustes periféricos, bem como procedimentos formais inovadores, quando comparados aos modelos estéticos advindos dos países centrais no sistema mundial hegemônico. Investigo essa negatividade presente nas manifestações performativas brasileiras, mas apresento aqui dois textos de origem estadunidense.

Iná Camargo Costa, em seu livro “Panorama do Rio Vermelho”, procura estabelecer as conexões entre o teatro americano da primeira metade do século XX e as lutas das esquerdas. Comumente bombardeados pelo pensamento ufanista e conservador triunfante, que enxerga os Estados Unidos apenas como um bloco de mármore a-histórico e imperialista, Iná nos revela os processos dialéticos que — expressando as lutas de classe e disputas por hegemonia e contra-hegemonia na sociedade estadunidense — permeiam as obras, autores, diretores e atores como Eugene O’Neill, Elmer Rice, Tennessee Williams, Orson Welles, Arthur Miller, Marlon Brando, James Dean e tantos outros, todos eles artistas de vozes dissonantes e revolucionárias.

Ao escolher os textos de Jill Lane e de Martin Puchner, ambos pertencentes a essa tradição crítica da esquerda teatral estadunidense, pretendo divulgar importantes reflexões produzidas no território acadêmico dissidente, inconformado e ligado às lutas culturais populares, um amplo e múltiplo espectro que ronda a sociedade estadunidense, mas nem sempre levado em conta como merece.

O artigo de Lane selecionado, “Zapatistas Digitais”, emprega conceitos advindos de diversas teorias acerca da *performance* e do materialismo dialético para dar voz a experiências que unem pesquisa tecnológica e expressão cênica aos combates revolucionários dos zapatistas.

Parece-me que a discussão de fundo, articulada por Lane, diz respeito às disputas pelo controle dos meios e dos modos de produção dos mais recentes avanços capitalistas. A tecnologia digital, apropriada pelas experiências performativas zapatistas narradas por Lane, faz parte da cultura hegemônica, tornada mercadoria. Mas Lane nos revela que uma hegemonia é sempre um processo. É um complexo realizado de experiências, relações, atividades com pressões e limites específicos e mutáveis. Na prática, a hegemonia não existe apenas na forma passiva da dominação. Deve ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada, e é continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são suas. Nesse sentido, é possível ler nas ações zapatistas aquilo que Raymond Williams chama de contra-hegemonia, o conjunto de práticas e alternativas políticas e culturais que traça inúmeras formas de oposição e de luta, e que é importante não apenas em si mesmo, mas como traço indicativo do que um processo hegemônico deve operar e controlar na prática, na medida em que haja funções hegemônicas capazes de surrupiar, de transformar e até incorporar aquilo que faz parte de uma inteligência pública comum e não deveria ser de propriedade privada. Tais processos hegemônicos precisam ser especialmente totalizantes e capazes de responder às alternativas e oposições que questionam e desafiam sua dominação. Por isso, a recuperação que Lane faz das experiências culturais zapatistas indica a importância dos processos estéticos contra-hegemônicos, que buscam tomar para si os meios e os modos de produção hegemônicos pela indústria cultural digitalizada.

Já os capítulos iniciais do livro de Martin Puchner, “Poesia da Revolução”, abordam o “Manifesto Comunista”, escrito por Marx e Engels em 1848, como texto fundador de um novo gênero, o manifesto, que teria importância fundamental para todas as vanguardas artísticas do século XX, sejam elas europeias ou latino-americanas.

No texto aqui traduzido, Puchner remonta às culturas judaico-cristãs, expressas nos livros proféticos bíblicos, e às lutas políticas dos utopistas do Renascimento e do Barroco europeu para rastrear as origens performativas do gênero manifesto. O termo performativo ressoa em todo o texto de Puchner, porque o “gênero manifesto” seria ancorado, por excelência, na palavra que busca invadir o território da práxis e da ação política coletiva. O autor se aprofunda no contexto histórico das revoluções inglesas do século XVII, revelando uma genealogia insuspeita dos manifestos. Seguindo a inspiração marxista, Puchner estuda o que, de uma perspectiva historiográfica tradicional, não passa de ideias e episódios secundários na Revolução Inglesa: as tentativas de vários grupos, formados em meio à gente pobre do período, de imporem as suas próprias soluções aos problemas de seu tempo, em oposição aos propósitos da pequena nobreza e da aristocracia, que os haviam chamado a ingressar na ação política. Puchner dá destaque aqui às vozes soterradas pela história oficial inglesa, por meio das tentativas populares de transformar palavras em ação, sempre caminhando contra o ponto de vista hegemônico, que é aquele visto do alto. Puchner adota como seu — assim como faz Jill Lane também — o ponto de vista da minhoca.

## **STEPHAN BAUMGARTEL**

DOIS DOS TRÊS TEXTOS QUE ESCOLHI apresentam propostas diretamente vinculadas a dois interesses centrais em minha trajetória como pesquisador das artes da cena: os diferentes modos de configurar uma teatralidade textual para além do formato dramático, bem como a transposição de textos não dramáticos para o palco. O terceiro texto — e o primeiro entre as minhas escolhas aqui apresentadas — contribui para uma reflexão mais profunda sobre como as práticas da cena podem ser descritas e analisadas em sua interação com outras práticas sociais ou simbólicas. Ele nos confronta com a necessidade de complementar estudos sobre as artes da cena com estudos sobre as forças materiais e filosóficas que formam os determinados momentos históricos nos

quais se situam as obras que se pretende analisar, para que se possa refletir concretamente sobre a dimensão histórica-política das diferentes práticas cênicas e suas modificações.

O texto “O dispositivo e o ingovernável. Sobre início e ponto de fuga de qualquer política.”, de Nikolaus Müller-Schöll, discute o proveito que os estudos nas artes da cena podem tirar de uma utilização do conceito de dispositivo para configurar seu campo de pesquisa e suas próprias investigações. Num gesto que cruza reflexões metodológicas — como atender à necessidade de entender as práticas cênicas em seu atravessamento por uma rede de forças históricas em cuja lógica de construção elas próprias participam crítica ou afirmativamente — e um breve estudo de caso — a expulsão do Arlequim das práticas cênicas no século XVIII e a volta da energia arlequina nos meados do século XX —, ele localiza o valor desse conceito para as práticas cênicas como a marca que ajuda pensá-las como manifestações culturais performativas que evidenciam na constelação de seus elementos e processos sua participação tática em processos culturais mais amplos. Dessa maneira, convoca os estudos da cena para assumir esse caráter tático de suas práticas teóricas, reconhece como participam por meio de sua formação retórica-estrutural na dinâmica dos dispositivos, e mais concretamente nessa duplicidade do dispositivo de ser ao mesmo tempo expressão de uma consolidação de forças de poder hierarquizante e marca de uma constante e incontornável dissolução dessas estruturas engessantes. Se as práticas cênicas se posicionam no interior desse conflito ao expor ou esconder a dimensão ‘dispositiva’ de suas realizações cênicas, os estudos da cena entram nesse posicionamento ao buscar expor essa ‘dispositividade’ tanto da cena quanto da própria escrita sobre ela.

O ensaio de Hans-Thies Lehmann, “Teoria no teatro? Comentários sobre uma velha questão”, retoma esse impulso de evidenciar os diferentes dispositivos culturais nos quais participam as práticas cênicas, nesse caso por referenciar a noção de teatro para além da dramatização de uma narrativa. A partir das salas barrocas de expor objetos de arte, denominadas também de teatro, ele nos apresenta uma concepção de



teatro que se entende como uma configuração de artefatos que evidencia na relação entre eles as diferentes forças culturais que se manifestam neles. Muito menos que um espetáculo a ver, é antes a análise da espetacularidade desses objetos. Mesmo que não explicita que essa análise implica também em uma reflexão dos espectadores sobre seu olhar (e a capacidade de manifestar a presença de teoria não só no palco mas também no olhar do público indubitavelmente depende desse gesto reflexivo), deixa claro que a exposição de teoria fora da inserção numa narrativa dramatizada implica em mostrar os diferentes momentos ou episódios discursivos como partes de um dispositivo, indicando a dimensão relacional dessas partes na função de entrar na formação de um dispositivo, como diz Foucault em suas considerações sobre o dispositivo mencionadas no texto de Müller-Schöll. Mas, talvez seja necessário perguntar tanto ao texto de Lehmann quanto ao trabalho cênico analisado, “O Capital, Primeiro Volume”, de Rimini Protokoll, até que ponto a maneira de apresentar esse dispositivo — a lógica fantasmagórica do capital de se afirmar como realidade social primária — consegue evocar o que Müller-Schöll aponta com Deleuze como a presença de um dispositivo futuro, ou seja, o ponto de dissolução no interior do próprio dispositivo vigente, aquilo que Agamben chama a dimensão ‘ingovernável’ na âmbito de cada dispositivo.

Boa parte das questões que Gerda Poschmann descreve em seu ensaio “O texto teatral e o teatro fundamentado no texto” como ainda não compreendidas já são agora, mais de vinte anos após da publicação desse material, reconhecido como fundamental para a construção, compreensão e encenação de textos teatrais para além do drama. Apesar disso, esse capítulo do livro tem o mérito de apresentar o que está em jogo, tanto do ponto de vista da forma teatral quanto da forma de pensamento e percepção do mundo que a acompanha. Uma forma teatral que já em si configura teoria, enquadramento da dimensão expressiva da linguagem e, nesse sentido, determinação das possibilidades, o que pode qualificar como significante o que está sendo relegado pela própria forma à margem da significação. Se o texto resume bem posições fundamentais no contexto de uma dramaturgia que oscila entre

representação, metarrepresentação (reflexiva) e não representação para chegar na conclusão de que é preciso encontrar novos conceitos para falar dessa dramaturgia, ele apenas indiretamente — no momento de relacionar a crise da dramaturgia dramática com a crise da linguagem representacional e sua capacidade de apresentar um mundo compartilhado entre autor/a e leitor/a — se abre para uma análise dessa crise a partir do que firma como dispositivo burguês. Nesse sentido, o texto sugere que o trabalho de transformação da linguagem textual-teatral participa num trabalho mais amplo que busca a transformação desse dispositivo. Lendo esse artigo com a proposta de uma análise dispositiva das práticas teatrais, fica patente que as diferentes maneiras de superar a representação burguesa pressionam também para diferentes dispositivos pós-burgueses. Resta investigar e descobrir até que ponto e por meio de quais procedimentos eles articulam o ingovernável dos dispositivos, não só o burguês, mas também o pós-burguês, no interior de sua escrita.

Acreditamos que a leitura e a discussão ao redor dessas traduções permitirão desenvolvimentos inesperados das próprias pesquisas albergadas na linha, em seus projetos — individuais e coletivos —, isto é, no seio dos grupos atuantes na linha e no PPGAC.

ANDRÉ CARREIRA  
IVAN DELMANTO  
STEPHANN BAUMGARTEL

# Sobre a falsa democracia da Arte Contemporânea

KETI CHUKHROV

## .1.

HISTORICAMENTE, HOUVE DUAS METODOLOGIAS de resistência à confiança da indústria cultural e da sociedade burguesa no julgamento de gosto. Uma foi a postura modernista que exigia estranhamento extremo, distanciando-se da realidade alienada capitalista; isto transformou o fazer artístico em uma obra, bloqueando a percepção, o prazer ou o julgamento de gosto, de tal modo que este trabalho existiria em condições extrassociais, mas que deveria ser percebido como parte de uma sociedade que nunca pode escapar da economia capitalista e da indústria cultural. Esse era o ponto de vista de Theodor Adorno.

Outra posição é a da vanguarda, que implicaria em resistir à cultura burguesa e às suas tradições de conhecimento através da dissolução da Arte na vida e fazer da vida uma prática de transformação política e social. Ambas as posturas atingiram seu ápice nos anos 1960 e 70. A Arte Contemporânea seria absorvida e compreendida nestas duas instâncias. Mas hoje este legado, embora seja permanentemente retomado e revisitado, perdeu sua viabilidade social e estética.

Tal declínio tem razões: o reducionismo e a rigidez modernista há muito tempo se transformaram em uma produção bem-sucedida de arte abstrata. As tendências formalistas ou abstratas não foram capazes de

revolucionar suas metodologias no sentido de separar a obra do prazer perceptivo. Além disso, a então extrema rigidez negativa do formalismo foi agora obrigada a se ajustar ao regime do 'objeto de beleza' kantiano que produz o julgamento de gosto.

Mas, o que aconteceu com a retórica das vanguardas? Isso é ainda mais inconsistente. A abertura histórica da vanguarda para a vida e a política passou a se tornar central no campo da arte crítica, mas ainda como uma atividade artística institucionalmente 'comissionada'<sup>1</sup> e resistente às estruturas. Isto foi motivado, em certa medida, pelo fato de que as próprias instituições se tornaram autocríticas, flexíveis e muitas vezes sujeitos da produção criativa, às vezes junto com o/a artista ou mesmo no lugar do/a artista.

Temos que continuar nos referindo à vanguarda, porque a arte contemporânea continua a reproduzir uma crença na arte emancipatória e no impacto democratizado nas infraestruturas sociais. Enquanto isso, de acordo com Adorno ou mesmo Peter Bürger, se as estratégias da arte de dissolução na vida não coincidem com a transformação social radical, então a reivindicação da arte sobre seu engajamento político não é válida. A dissolução da arte na vida nas condições da produção do capitalismo seria diferente do mesmo processo no contexto de uma economia não capitalista. A convergência com formas de vida, sem reinventá-las, de um modo realmente expandido na esfera social significaria criar comunidades autônomas (vimos muitas desde os anos 1960), ou expandir as formas vivas dentro da produção capitalista. Em outras palavras, aplicando a retórica da vanguarda sem o aprofundamento da mudança social e uma reconstrução da máquina econômica (a lógica da propriedade privada), apenas se nivela e se absorve o que John Roberts chama de "ideação<sup>2</sup> infinita da arte".

A Arte reivindica sua expansão na esfera da transformação social e da democracia genuína, mesmo assim, paradoxalmente, a ambição

---

<sup>1</sup> [NT] A autora usa o termo "*commissioned*", que não usamos normalmente no Brasil, mas que se refere a produções encomendadas por curadoria de eventos, programas e centros culturais.

<sup>2</sup> [NT] No original, "*ideation*", ou seja, a formação de ideia ou de conceitos.

da arte pelo engajamento social direto, e seu autoabandono como arte, coloca em discussão o próprio território da Arte Contemporânea, sua máquina de arquivo e sua retórica autorreferencial de historicização. Portanto, a questão é: estamos realmente testemunhando uma transformação anticapitalista que evita que a arte realize uma autossuprasunção, ou sua dissolução em uma vida transformada? Este foi o caso da vanguarda russa e sua atitude quase escatológica com relação à realidade. Por outro lado, ao observar a infinita propagação das obras de Arte Contemporânea que fingem ser desafiadas no seu jogo com formas e contextos, pode-se entender melhor a decisão de se abandonar a produção da arte em favor das questões sociais.

Outra incoerência aqui é que, enquanto se reivindica a abertura social extrema e o compromisso político como cerne do impacto das vanguardas na sociedade, a Arte Contemporânea, de fato, na sua disposição econômica, passa a fazer parte da produção alienada pós-fordista. Em outras palavras: nas narrativas, ela afirma ser democrática e resistir aos valores; mas, na realidade, ela resulta ser algo não socializado, não democrático, isto é, ela é quase modernista, esfera na qual têm significado seus meios de produção e sentidos. Atitudes resistentes e situações construídas são frequentemente usadas na arte como externalizadas, como realidades abstratas e formalizadas, em vez de necessidades decorrentes do material e de um vínculo imanente com constelações políticas. Hito Steyerl aborda essa condição a partir de outra perspectiva. Considerando as mutações que as aspirações da vanguarda de fusão com a vida têm sofrido nos últimos tempos, Steyerl observa o efeito oposto de tal objetivo de ser vida ocupada pela arte<sup>3</sup>. Essa arte finge

---

<sup>3</sup> “Hoje em dia, a invasão da vida pela arte não é a exceção, mas a regra. A autonomia artística pretendia separar a arte da zona da rotina diária - da vida mundana, da intencionalidade, da utilidade, da produção e da razão instrumental - a fim de distanciarla das regras de eficiência e da coerção social. Mas, essa área incompletamente segregada incorporou em primeiro lugar tudo o que havia quebrado, reformulando a velha ordem dentro de seus próprios paradigmas estéticos. A incorporação da arte na vida já foi um projeto político, mas a incorporação da vida na arte é agora um projeto estético”. STEYERL, Hito. Arte como ocupação: reivindicações por uma autonomia da vida. In: *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press, e-flux journal, 2012, p. 110.

ser dissolvida na vida, mas de fato absorve a vida na sua expansão e continua existindo em um território autorreferencial. O Sistema da Arte acredita no seu engajamento social, democrático e microrrevolucionário. Mas isso acontece uma vez que a infraestrutura social e econômica é privada, e não socialmente compartilhada — ocorre que os valores democráticos são declarados ou representados, enquanto os usos e a ética da Arte Contemporânea ao lidar com o espaço social estão baseados nos cânones do negativismo do Modernismo —, o que internaliza, absorve e neutraliza a realidade externa, ainda que isso possa ser feito involuntariamente.

Todos nós acreditamos que as novas geografias e o impacto público estendido da Arte Contemporânea tornam os espaços de arte verdadeiramente espaços públicos. Nominalmente, isso é verdade. Mas, enquanto mostra sua abertura e aceitabilidade no nível da realização do evento cultural, a lógica de inscrever no contemporâneo o arquivo e a história da arte está longe de ser pública, isso requer conhecimento das regras e regulamentos que definem tal inscrição. Isso não significa que alguém está dissimulando a lógica do espaço social, mas que a arte funciona nos dois regimes mencionados acima: 1) abertamente pública; e 2) segundo regras rígidas da datada arte auto-historicizante de retorno ao Modernismo.

Um dos sintomas importantes de tal condição contraditória da Arte Contemporânea esteve presente na Bienal de Berlim em 2012. A reivindicação era que, se as ambições políticas e sociais de arte fossem socialmente fúteis, então o território da arte e a instituição da arte deveriam ser ocupados por práticas sociais eficientes não geradas pela produção artística. Se o artista fizer uma reivindicação política de mudança social, mas a produção artística não for capaz de realizá-la, então a decisão seria encontrar grupos mais eficientes para o trabalho social, e deixá-los ocupar a instituição — tentando assim provocar o colapso da instituição Arte, fazendo disso uma ferramenta socialmente eficiente. Essa era a visão de Artur Żmijewski, artista polonês e curador do 7º Bienal de Berlim.

No entanto, mesmo nesse caso, os procedimentos de resistência estão inseridos dentro da instituição. E, no fim, talvez involuntariamente,

uma estratégia tal como propôs Żmijewski parece ser outro gesto forte do clássico reducionismo iconoclástico modernista, mais que uma expansão social — não de uma imagem, ou de obra de arte, mas de uma instituição, internalizada pela própria instituição. Isso ocorreu com a pintura modernista, que internalizou o colapso da imagem e sua profundidade. O gesto de Żmijewski é ‘anti-arte’ nos termos do negativismo modernista, não anti-arte em termos do produtivismo da vanguarda. Por quê? Porque este gesto representa uma ‘revanche’ iconoclástica da Arte Contemporânea como coisa instituída e como prática, além de sua falta de potência para a transformação social. Portanto, é mais uma reminiscência de um ato dadaísta anarquista do que qualquer tipo de engenharia social ou engajamento. Ao mesmo tempo, esse ponto de vista de Żmijewski — revela as referências ineficientes da Arte Contemporânea com relação à sua herança vanguardista — pode ser mais honesto do que a crença otimista e positiva na educação política ou na eficácia social da Arte Contemporânea na atualidade.

Então, talvez até contra sua vontade, Żmijewski enfatize, de fato, a tese de Adorno, segundo a qual o fato de a arte se comportar como a democracia seria uma hipocrisia nas condições de uma economia privada. Mas, ele também tentou mostrar que tal democracia se desdobra em um campo hermético e autorreferencial — porque essa é a lógica segundo a qual a história da Arte Contemporânea está sendo registrada. Consequentemente, a construção de vida ou mesmo o utilitarismo em nome da arte preservaria seu impacto político e artístico apenas sob as condições da política da comunidade radicalmente expandida. Em qualquer outra situação, exigir que um artista ou instituição artística influencie as condições sociais diretamente obriga que se esteja em conformidade com as políticas convencionais da democracia liberal e seu desenho social. Por exemplo, os recentes projetos urbanos de criadores pró-imagem do Kremlin, como Vladislav Surkov, apelam para as práticas utilitárias da vanguarda histórica, utilizando a ideia da eficácia social da arte e suas potencialidades participativas, unindo artistas, arquitetos, sociólogos e filósofos em um projeto interdisciplinar de

construção de novas redes urbanas e sociais. Isso representa um caso bastante eloquente de apropriação da arte pública e participativa por um governo — despolitizando-a e transformando-a em *design* aplicado.

## . 2 .

A DISCUSSÃO SOBRE REVIVER a dimensão da estética e o julgamento estético na Arte Contemporânea foi iniciada por Rancière (2009a) em “A Estética e seus descontentes”, e desde então tem colocado em dúvida as reivindicações da Arte Contemporânea sobre a participação social ou política direta e sua eficácia. Assim, estamos constantemente presionados entre uma falsa abertura democrática e o restabelecimento de uma noção desatualizada de estética. A questão é se a categoria da estética pode ser aplicada como referência às práticas modernas e contemporâneas que não foram concebidas de nenhuma forma como experiências estéticas.

A principal incoerência aqui reside no fato de que a estética, na terceira crítica de Kant, aplica-se à noção de belo — embora universal, transcendental, desinteressada e compartilhada pelo senso comum da sociedade, mas ainda o belo —, a dimensão que implica em sensibilidade e não é compatível com o cognitivo, com o ‘numenal’<sup>4</sup> — o conceitual.

Como afirma o livro “Teoria Estética”, de Adorno, o regime de contemplação estética e o julgamento de gosto, bem como a dimensão completa da estética, tiveram que se separar da obra de arte, dos seus modos de produção e dos modos como refletimos sobre isso. Os julgamentos estéticos foram incompatíveis com as linguagens da Arte Contemporânea herdadas das práticas da vanguarda. Por quê?

---

<sup>4</sup> [NT] Kant chamou de mundo numenal aquele mundo das coisas fora de nós, o mundo das coisas como realmente elas são. Ao mesmo tempo, Kant sugere que nossas mentes estão estabelecidas de tal modo que não são capazes de compreender o numenal tal qual ele realmente é.



Porque, mesmo na crítica de Kant, o belo é um contraponto ao sublime. Já no início do romantismo, o belo era substituído pelo sublime: o sublime é a dimensão que vai além da estética da contemplação — em direção ao extrassensorial e à busca cognitiva pela ideia, pelo desconhecido, pelo inefável, inimaginável, não perceptível e assim por diante. O argumento de Adorno no livro “Teoria Estética” é que o aglomerado kantiano consiste no prazer desinteressado, o belo e o julgamento do gosto não representam a universalidade do artístico.

E é exatamente assim por se associar as práticas modernistas e das vanguardas com o sublime, e por se suspender o regime da estética, que Rancière desaprova Lyotard, Badiou e Adorno (Rancière, 2009, pp. 61-107). Pode-se argumentar aqui se as práticas sociais horizontais de construção de vida da vanguarda poderiam ser associadas, no seu conjunto, com a categoria do sublime. O sublime é frequentemente tomado metaforicamente como sinônimo de metafísica na arte, ou como o tipo de sublimidade wagneriana tão ferozmente criticada nas obras de Adorno, Nancy e Lacoue-Labarthe. Mas de fato, o sublime na lógica de Kant é o conhecimento sobre o infinito — ou sobre a fronteira entre conhecimento e o infinito —, aquilo que assombra o pensador ou um artista. Por outro lado, o sublime é o que Lacan define como real e Deleuze entende por evento. É algo que está acontecendo em sua irreversibilidade e repetição artística, então, se busca o esclarecimento daquela coisa incompreensível que aconteceu.

Considerando a crítica de Kant, o sublime deve ser entendido aqui como uma categoria lógica, pressupondo o cognitivo, a capacidade extrassensível da mente e seu poder de imaginar seu próprio limite em referência ao incompreensível. A vanguarda russa, guiada pela ideia de um novo mundo, e pressupondo movimentos revolucionários como um meio de sua realização, estava definitivamente mais perto da categoria lógica do sublime do que da categoria da estética. Mas também é importante dizer que a vanguarda russa era um satélite da revolução e, portanto, seus objetivos não estavam restritos à dissolução da arte no campo social, pois visavam à invenção de novas disposições de acordo com o que acontecia no reino da política real.

Quando nos referimos hoje em dia à eficácia política das práticas da vanguarda russa, muitas interpretações ignoram nas obras a dimensão escatológica<sup>5</sup>. Geralmente, acredita-se que alguns temas esotéricos foram desenvolvidos predominantemente por Malevich, mas que outros artistas — como Sergey Tretyakov ou o LEF e Membros do Proletkult — simplesmente fizeram isso público. Esta é uma atitude simplista com relação ao ativismo social da vanguarda russa. Mesmo para essas figuras do círculo produtivista, como Alexander Gastev ou Boris Arvatov, o objetivo do/a artista — embora pudessem convergir com a vida, ou até mesmo mudar a produção da arte voltada para valores utilitários — teve que se fundir com a vida de modo que esta fosse uma nova vida não utilitária. Essa demanda é frequentemente esquecida nas discussões sobre a ‘suprassunção’<sup>6</sup> da arte por práticas criativas ativistas. A verdade é que a arte da vanguarda russa aspirava rejeitar a si própria pela experiência social. Mas, a experiência social em si mesma deve ser pensada como algo em um sentido sublime, porque a aspiração política por uma nova ordem socialista tornava a vida não utilitária.

Retomando a questão da estética sob as condições da produção pós-estética contemporânea: por que Rancière é tão otimista a respeito

---

<sup>5</sup> “Agora, cognitiva e epistemologicamente, isso é verdade: os artistas não têm atributos nativos especiais que distinguem suas habilidades das habilidades não artísticas. Os artistas não possuem poderes inerentes de criatividade; é e esse, aliás, é o grande impulso libertador da vanguarda e do Modernismo do século XX, para o qual contribuiu o texto de Benjamin sobre o autor como produtor. Os possíveis significados, função e valores estéticos da arte estão necessariamente ligados à sua distribuição democrática. Mas se essas condições de produção e distribuição alteraram a paisagem intelectual da arte, isso não significa que o que os artistas fazem não seja diferente do que os não-artistas fazem. Os artistas podem imitar e tomar emprestado habilidades e atributos de não-artistas, mas o que os artistas podem fazer com essas habilidades e atributos é necessariamente muito diferente das práticas não-artísticas. Pois, se a arte é acima de tudo o que se abre para a ideação infinita (Friedrich Schlegel), as práticas artísticas necessariamente partem de um lugar muito diferente da razão não-artística”. ROBERTS, John. *The Curator as Producer: Aesthetic Reason, Nonaesthetic Reason, and Infinite Ideation*. In: *Manifesta Journal* 10, 2010, p. 51.

<sup>6</sup> Conceito de Hegel — em alemão *Aufhebung* — se refere de forma simultânea à superação, aniquilação e conservação, ou em outros termos à tese, antítese e síntese. Ideia chave da dialética hegeliana.

da estética se a produção de Arte Contemporânea está frequentemente distante dos valores estéticos? Rancière, apoiado em Kant, faz um esforço convincente para provar que a análise de Kant do extraestético, do sublime, não está separada do reino da estética e do julgamento do gosto. É por isso que ele discorda de Lyotard, para quem o objeto sublime é algo que não pode ser captado pela mente: devido a essa incompreensão da ideia, o sublime só poderia ser transposto para a arte por meio do extremamente negativo e de experiências transgressivas (Rancière, 2009a)<sup>7</sup>.

Segundo Rancière, o argumento de Kant com respeito ao sublime é o seguinte: ao confrontar o sublime, a incapacidade de imaginação para representar para a mente o que a mente, com sua aspiração por sublimidade, requer da imaginação, apenas se confirma o poder da mente. Isso significa que, ao contrário da imaginação, a mente ainda é capaz de prever, e até mesmo de incorporar, o inimaginável e o impensável, ou seja, o sublime como seu limite — como o limite da mente. Como Rancière insiste, para Kant a mente ainda se mantém como o fundo moral supremo para o desenvolvimento da imaginação, não importa o quão limitada a imaginação seja. Portanto, a mente que sabe sobre o negativo e o inimaginável dialoga com a experiência sensível e obriga a imaginação a se expandir. Para Rancière, isso significa que não importa quais sejam as divergências sobre a estética que estão na história da produção artística contemporânea, a estética do julgamento do gosto ainda é uma ferramenta politicamente viável para a administração da arte, mas também para explicar a universalidade da arte<sup>8</sup>. A proximidade do desconhecido ou do inimaginável não anula a dimensão estética. Em “O Inconsciente Estético”, Rancière amplia este argumento, insistindo que a interpretação do inconsciente por Freud não pressupõe qualquer entropia de um tipo nietzschiano, ou qualquer vazio niilista “irreduzível do logos”. Pelo contrário, o inconsciente de Freud

---

<sup>7</sup> RANCIÈRE, Jacques. Lyotard and the Aesthetics of the sublime: a counter-reading of Kant. In: *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009, pp. 88-107; 93-94.

<sup>8</sup> Como mencionado acima, Adorno rejeita a universalidade da arte.

preserva a capacidade de diferenciar o “figurado sob o figurativo, e o visual sob o representado” (Rancière, 2009b, p. 62). Isso preserva o espaço do trabalho da fantasia. Rancière cita o pensamento de Freud em “O Moisés de Michelangelo”, no qual Freud se recusa a atribuir o poder da arte ao sublime:

Possivelmente, algum escritor dedicado à estética descobriu que este estado de confusão intelectual é uma condição necessária para uma grande obra de arte alcançar seus maiores efeitos. Somente com a maior relutância eu poderia acreditar em tal necessidade.<sup>9</sup>

Assim, para Rancière, a arte permanece nas garras da experiência da diferença sensual — não importa quão fortes sejam as influências da ideia, o ético, o ideológico, o inconsciente ou o catastrófico que estejam ali. Em “Estética e seus Descontentes”, o autor discute ferozmente com “*Inesthetics*”, no qual Badiou postula que a arte é um procedimento da verdade que se desdobra transmitindo o infinito no finito, e onde o objetivo é o infinito, a ideia, o eventual. “*Inesthetics*” de Badiou é realmente uma contraestética, não com o objetivo de abandonar a arte, mas com o fim de se aproximar dela com mais intensidade e precisão.

Um ponto importante que Rancière enfatiza no seu argumento a favor da estética é que o ‘jogo livre’ schilleriano caracteriza a obra de arte, mas só pode ser percebido através da imanência de uma obra de arte. É precisamente essa imanência de ‘jogo livre’ que constrói a dimensão do transcendental, conectando o empírico e o transcendente. A transcendentalidade da estética é universal porque é compartilhada pela comunidade através do julgamento de gosto.

Neste argumento, Rancière faz justiça a Kant ao provar que o conceito de mente em Kant (a categoria antiestética), situa o incompreensível e o sublime no território do sensual, colocando-o na ‘imagem’ imaginária

---

<sup>9</sup> Ibid., 84, citado por Sigmund Freud, *The Moses of Michelangelo*. Standard Edition, 13: 211-12.

contemplada, de modo que o sublime está compreendido na estrutura do que é significado por *Aussicht*<sup>10</sup>.

Mas, ao mesmo tempo que extrapola esta disposição kantiana sobre a Arte Contemporânea, Rancière abandona o ponto de vista ‘pessimista’ de Adorno, que, embora seja apologetico da imanência da forma na arte, separa a obra de arte da dimensão estética (Adorno, 2002, p. 11). Adorno chama o “prazer desinteressado” de Kant, de “hedonismo castrado”. Para Adorno, a imanência da obra de arte é o extremo da metodologia artística que se destila em forma. Mas, a imanência da forma na interpretação de Adorno significa o mesmo que o espírito significa para Hegel. A forma de Adorno é uma ideia reificada — a ideia de que, na sociedade capitalista, a obra de arte dialeticamente se sublima em favor de uma forma artística ou metodologia que se torna sua própria ideia. É verdade que a estética de Kant não faz uma separação incomensurável entre o estético e o sublime. Mas, o que está claro é que a arte desde então, e especialmente desde o Modernismo, teve de questionar e duvidar de um sentido comum da sociedade (a reivindicação da estética e do julgamento de gosto para o comum e o universal) que não era eticamente nem economicamente comum. E foi precisamente a alienação social que trouxe a incapacidade de reivindicar como válida a noção de estética como uma dimensão do comum e do geral. Se a alienação foi estetizada e levada ao extremo, como no Modernismo, ou resistiu por meio de ferramentas de desalienação, como na vanguarda, a dimensão da estética (que Kant descreveu como nem cognição nem desejo) foi historicamente redundante para a Arte da modernidade, em comparação com as muitas características que constroem o que o sublime pode representar: a ideia, o estranho, o transgressivo, o subversivo, o conceitual e assim por diante.

Então, o que a arte perdeu ao longo de sua trajetória nos estágios do Modernismo, Pós-moderno e no Contemporâneo, não é, de forma alguma, a estética. Nem é a força direta de transformação. Essa força pertencida à vanguarda política, isto é, à revolução, para qual a vanguarda

---

<sup>10</sup> [NT] Panorama.

artística poderia ser só um satélite. Além disso, é uma ilusão que a estética tenha sido sempre o principal valor da arte, e agora poderia 'salvar' práticas que são privadas de especificidade estética.

Se olharmos para a história da arte, essa autorrejeição da estética em favor da abertura para eventualidades e intensidades contingentes estará sempre presente. Se alguém perguntasse a Adorno se a escola de música clássica vienense era esteticamente mais válida do que a nova música vienense, ele nunca definiria a música pré-modernista como esteticamente mais viável. Isso porque, para Adorno, qualquer obra de arte era vista como uma luta dialética do sujeito com a matéria e a ideia, enquanto a dimensão estética é manifestada na percepção da arte, ou até mesmo sua digestão, ao invés de concepção e produção. E, se nos referirmos à estética, devemos ter em mente que a estética é uma disciplina sobre a percepção. Isso não desvela a gênese e a genealogia da produção de arte, e as intencionalidades do processo criativo.

Provavelmente, foi Nietzsche quem mais articuladamente mostrou a correlação entre o reino do sublime (o trágico) e do artístico (estética). E, neste caso, o sublime não está realmente em algo elevado ou patético, mas, sim, no limite da compreensibilidade racional humana, da resistência emocional e proteção social.

No seu livro “Nascimento da Tragédia”, Nietzsche propõe dimensões interessantes para a noção de ‘jogo estético’ — um termo que ele toma emprestado de Goethe, mas que inicialmente vem de Schiller. Aqui, o jogo estético neutraliza a catarse e a satisfação fisiológica do público, e está muito longe do entendimento kantiano de estética. O jogo estético é o paradoxo performativo do evento trágico; não é epistemologicamente diferente do sublime, mas é antes uma reação paradoxal à sublimidade dos eventos trágicos. É literalmente uma arte, e talvez um ‘jogo’ absurdo sendo inesperadamente desdobrado na proximidade do acontecimento trágico. E isso é o que realmente a tragédia é — jogar quando o jogar estaria mais fora de lugar ou seria absurdo, o que seria bastante semelhante ao discurso performativo de Sócrates em “Fédon”, de Platão, quando Sócrates filosofa eloquentemente para seus discípulos, apesar de sua incapacidade de falar —, metade de seu

corpo já está paralisado pelo veneno. Entre os/as poucos/as artistas que lidaram com essas questões recentes, estão a obra de Rabih Mroué e o cinema de Lars von Trier.

### . 3 .

SE A SUPRASSUNÇÃO VANGUARDISTA da arte era realizada em nome de algo mais importante do que arte — algo que, portanto, a arte deveria aspirar —, hoje, essa tradição foi transformada no afrouxamento da arte em nome de sua fusão com atividades criativas da classe média — democrática, disponível, acessível. A arte é tão permissiva como sempre em suas observações, comentários inclusivos, documentos, experiências, formas de ativismo e criatividade. Neste caso, a democracia torna-se sinônimo de redução da dimensão artística para o próprio fluxo das necessidades mundanas, como se aqueles/as que por acaso estão desligados da cultura não possuíssem a capacidade de experimentar a dimensão do não mundano, não utilitário, ou para compreender a dimensão do geral, a categoria que é tão artística quanto ética e política. Mas, estranhamente, enquanto as práticas da Arte Contemporânea tendem a simplificar ou nivelar muitas experiências que constituem as condições do existencial (o que não significa de forma alguma que elas sejam dissolvidas na existência e identificadas empiricamente com ela), o ético, ou eventualmente a Arte Contemporânea como instituição, torna-se, pelo contrário, muito complexa, refinada e seletiva em termos contextuais, tecnológicos e como configuração discursiva. Ao aceitar qualquer obra que envolva prática, atividades ou experiência como um trabalho artístico, a Arte Contemporânea sugere uma democracia total, mas isso demanda uma ‘embalagem’ deste material — sem o qual seria impossível que o mesmo fosse introduzido no arquivo da Arte Contemporânea —, o que é surpreendentemente antidemocrático e exclusivista.

O impacto da Arte Contemporânea torna-se ainda mais contraditório quando esta, simultaneamente, abandona o objetivo de educar o público.

Esse tipo de educação é muitas vezes lida como uma demonstração das ferramentas de criticidade de modo aberto na esfera social, o que é um objetivo nobre, a menos que tal atividade seja, no final, ainda enquadrada como artística *per se*, e resulte absorvida na prática da exibição como uma obra de arte. O problema de muitas práticas ativistas é que estas reivindicam dois pontos de vista simultaneamente: o trabalho social, e que este trabalho seja arte; ensinar o público a ser crítico, e identificar esta prática didática com o ensinar 'Arte' ao público. A lógica aqui é: eu me recuso a fazer arte em favor da atividade social, e uma vez que a atividade social é mais importante do que o trabalho artístico, não devemos nos importar se o que fazemos é arte. Mas, como eu sou um/a artista, o que eu faço, mesmo que não seja arte, vai para um arquivo de arte que destaca isso em nome do serviço social, e depois comemora tal supressão em uma instituição artística como uma obra de arte. E a sociedade que entende esta não arte como arte está sendo socialmente ativa e democrática.

Essa abordagem se baseia na premissa de que a maioria das pessoas que não fazem arte são mais adequadas para práticas vagas e 'quase' criativas, e, então, para estas pessoas a arte não deveria propor complexidades e intensidades que elas são incapazes de dominar.

O argumento é que a arte complexa é considerada burguesa, pois ela demandaria habilidades, conhecimentos e cultura que só podem pertencer às pessoas socialmente privilegiadas. Portanto, ao lidar com zonas do socialmente desprivilegiado, a arte deveria rejeitar suas características artísticas: complexidades, paradoxos, envolvimento. Mas é aqui que reside a questão: se a arte é sobre diferença estética refinada e gosto, se ela é reduzida a habilidades necessárias para sua percepção, ou a habilidades adquiridas pela educação de longo prazo para produzi-la, então este argumento teria razão. Mas se a arte é vista a partir das dimensões existenciais, eventuais e éticas, então isso não está diretamente vinculado com a educação, nem depende de transformações sociais ou das questões de gosto. A complexidade da arte se relacionaria com os problemas que fazem parte da vida pessoal ou social de qualquer pessoa; interferindo ou se refletindo nisso.



Então, mesmo quando projetos participativos ou socialmente engajados criticam a arte em nome da não arte — e ainda são vistos como práticas artísticas democráticas —, muitas vezes ignoram que aquelas pessoas a quem estes situam no campo da educação ou da participação são tão capazes de pensar e agir como qualquer artista ou pensador, em termos éticos, artísticos e em outras dimensões. Ignorando este aspecto, esses projetos artísticos subestimam muitas capacidades das pessoas que vão muito além das habilidades e da formação.

Decorre disso o paradoxo: a arte mais democrática tende a ser menos aberta para aqueles/as que constituem o *demos*<sup>11</sup>.

É interessante comparar esta situação com os produtivistas russos quando estes se relacionaram e colaboraram com os trabalhadores e camponeses nas fábricas e nas fazendas coletivas. Sergey Tretyakov, que visitou inúmeras fazendas coletivas para elaborar relatórios, preferiu ser educado e aprender dos/das trabalhadoras que trabalham sob as novas condições sociais. Ele foi ‘participar’ da cultura proletária ao invés de ensinar aos/às trabalhadores/as ou documentar a condição de privação de privilégios — culturais ou políticos —, uma vez que os/as proletários/as eram considerados/as sujeitos da história; na realidade, fontes do evento histórico. Portanto, a vida e o trabalho dos/as proletários/as podiam ser associados à revolução (ou ao sublime?) e, assim, se tornarem um campo de estudo e desejo ao mesmo tempo. Estranhamente, a disposição era a mesma com o realismo russo crítico da democracia do século XIX — aprender as lições existenciais e éticas daquelas pessoas socialmente desprivilegiadas, ao invés de ensinar, rotulando-as e colocando-as no panóptico da precariedade social.

Atualmente, o problema que muitas práticas de Arte Contemporânea enfrentam — também devido à extrema proximidade com as instituições e suas estruturas de produção ‘comissionadas’ — é que elas não se encaixam mais em um enquadramento estético clássico, nem naquilo que antigamente representou os extremos pós-estéticos ou não estéticos (a esfera do sublime). Ou seja, escaparam do cânone da rigidez inovadora do Modernismo, bem como do horizonte utópico das vanguardas, mas

---

<sup>11</sup> [NT] O povo.

também não conseguiram retornar às práticas realistas dos pré-modernistas, porque as linguagens da Arte Contemporânea não contribuem para isso, pois estas reduzem a dimensão do evento; elas consideram a antropologia do evento algo desatualizado, quase um anacrônico rudimento de arte. Enquanto isso, o que se tornou importante na poética altamente institucionalizada da Arte Contemporânea foram as linguagens do eu instalando-se, instituindo-se, historicizando-se no contexto que define a Arte Contemporânea como território. O contexto neste caso não é histórico, estético, artístico ou mesmo político, mas, sim, institucionalmente tendencioso. Então, o sujeito da arte não seria o/a artista, nem qualquer tipo de metodologia artística, nem a questão da realidade, mas as próprias dinâmicas institucionais vinculadas com as geografias progressivas da Arte Contemporânea. Isso nos leva a uma estranha condição.

Hoje, a arte é predominantemente um 'instituto', e a Arte Contemporânea é a personificação dessa condição de hiperinstitucionalização, na qual a própria prática artística é subsequente com a instituição, apesar de que faz tempo que as práticas da arte anteciparam ferramentas para identificar sua contingência institucional. Refiro-me à Arte Contemporânea como 'instituto' e não como instituição, porque não se trata mais da burocracia que rege a prática criativa, mas a própria prática criativa. Ou seja, não há uma obra de arte sem que primeiro se internalize a Arte Contemporânea como instituto que implicitamente se postula como a principal e fundamental motivação para a produção artística.

Para colocar de uma forma mais simples, até crua: a arte minguará se não houver interesse naquilo que vai além dos limites da arte. Este 'além' pode ser o sublime, o real, a existência, ou mesmo 'o significado', alguma vez denunciado tanto pelas práticas modernistas como pós-modernistas. Paradoxalmente, para lidar com domínios não artísticos, com a realidade e a existência, a arte precisa de significados extraexistenciais, especificamente artísticos (o que não implica que eles devam ser estéticos em todos os seus aspectos).

Ainda assim, a condição paradigmática de hoje é que a arte é real, ou seu Outro, e seu sublime é o próprio 'instituto' da Arte Contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge, Polity, Press, 2009b.



# O idealismo do espaço público

MANUEL DELGADO

O ‘CIDADANISMO’, UMA ESPÉCIE DE ‘DEMOCRATICISMO’ radical que pretende realizar empiricamente o projeto cultural da Modernidade em sua dimensão política, tem sido adotado atualmente como ideologia principal pelo conjunto da esquerda institucional preocupada com a necessidade de harmonizar espaço público e capitalismo, com o objetivo de alcançar a paz social. A noção de espaço público é um dos ingredientes conceituais básicos do cidadanismo e a partir dessa lógica é uma categoria política que organiza a vida social e a configura politicamente; é o lugar no qual o Estado consegue desmentir momentaneamente a natureza assimétrica das relações sociais que administra.

Falemos com clareza: o espaço público não existe. Não existe ao menos tal como cada vez mais esse conceito é empregado hoje em dia na administração e planificação das cidades, como elemento imanente de toda morfologia urbana e destino de todo tipo de intervenções urbanizadoras, e no duplo sentido de objeto de urbanismo e de urbanidade. Não se percebe como essa noção de espaço público se generalizou apenas nas últimas décadas, como ingrediente fundamental de um urbanismo e uma arquitetura que abordam de uma forma fortemente ideologizada — ainda que nunca se explicita tal dimensão — a qualificação e a posterior codificação dos vazios urbanos, que precedem ou acompanham as atuações de reforma ou revitalização de centros urbanos ou de zonas industriais consideradas obsoletas e em processo

de reconversão. Dito de outro modo: o conceito de espaço público em vigor atualmente foi implementado de forma central nas retóricas político-urbanísticas e em suas correspondentes agendas, coincidindo com o início das grandes dinâmicas de terceirização, gentrificação e tematização que estão conhecendo hoje quase todas as cidades do mundo.

Esse espaço público, do qual não se faz outra coisa além de falar na atualidade, não é idêntico ao que poderia se apresentar como espaço social ou coletivo, nem se limita a executar uma vontade descritiva, pois veicula uma forte conotação política. Como conceito político, espaço público quer dizer esfera de coexistência pacífica e harmoniosa do heterogêneo da sociedade, contexto no qual se supõe que se conforma e se confirma a possibilidade de um estar juntos sem que, como escreveu Hannah Arendt, caiamos “uns sobre outros”. Esse espaço público pode ser utilizado como argumento da suposta evidência de que o que nos permite fazer sociedade é o fato de que nos colocamos de acordo em um conjunto de postulados programáticos no seio dos quais as diferenças se veem superadas, sem ficar esquecidas nem negadas totalmente, mas, sim, definidas à parte, nesse outro cenário ao que chamamos ‘privado’. Esse espaço público se identifica, portanto, como âmbito de e para o livre acordo entre seres autônomos e emancipados que vivem, enquanto se enquadram nele, uma experiência massiva da desfiliação.

A esfera pública é, então, na linguagem política, um constructo no qual cada ser humano se vê reconhecido como tal em relação e com relação com outros, com os quais se vincula a partir de pactos reflexivos permanentemente reatualizados; um cenário de encontro entre seres humanos livres e iguais que raciocinam e se entendem a partir de sua capacidade para argumentar e pactuar. Esse espaço é a própria base institucional sobre a qual repousa a possibilidade de uma racionalização democrática da política, tal e como teorizou especialmente Jürgen Habermas, que assinalava essa ideia de espaço público como derivação da publicidade ilustrada, ideal filosófico — originado em Kant — do qual emana o mais amplo dos princípios de consenso democrático, único princípio que permite garantir uma certa unidade do político e do moral, isto é, a racionalização moral da política.

Tudo isso de acordo com o ideal de uma sociedade culta formada por pessoas privadas iguais e livres que, seguindo o modelo do burguês livre pensador, estabelecem entre si um acordo racional, no sentido de que fazem um uso público de seu raciocínio ordenando um controle pragmático da verdade. Daí nasceria a vocação normativa que o conceito de espaço público vem explicitar como totalidade moral, conformado e determinado por esse ‘dever ser’ em torno do qual se articula todo tipo de práticas sociais e políticas, que exigem que esse contexto se converta no que se supõe que é.

Esse sentido fortemente eidético<sup>1</sup>, que remete a significações fortes e a compromissos morais que devem ser cumpridos, fez com que a noção de espaço público tenha se constituído em um dos ingredientes conceituais básicos da ideologia cidadanista, o último refúgio doutrinário no qual foram se resguardar os restos do esquerdismo de classe média, mas também de boa parte do que sobreviveu do movimento operário. O cidadanismo se afirma, como se sabe, como uma espécie de democraticismo radical que trabalha com a perspectiva de realizar empiricamente o projeto cultural da Modernidade na sua dimensão política, que compreenderia a democracia não como forma de governo, mas como modo de vida e como associação ética. É nesse terreno, onde se desenvolve o moralismo abstrato kantiano ou a eticidade do Estado constitucional moderno postulada por Hegel, que se traduz no que Habermas apresenta como “paradigma republicano” –diferenciado do “liberal” —, para o qual o processo democrático é a fonte de legitimidade de um sistema determinado e determinante de normas. O cidadanismo é, na atualidade, a ideologia eleitoral da social-democracia, que faz tempo se preocupa pela necessidade de harmonizar espaço público e capitalismo, com o objetivo de alcançar a paz social. O cidadanismo é também o dogma de referência de um conjunto de movimentos de reforma ética do capitalismo, que aspiram a aliviar seus efeitos mediante uma agudização dos valores democráticos abstratos,

---

<sup>1</sup> [NT] Do Dicionário Michaelis, “eidético: relativo à essência das coisas e não à sua presença ou existência”.

entendendo de algum modo que a exclusão e o abuso não são fatores estruturais, mas, sim, meros acidentes ou contingências de um sistema de dominação ao que se acredita possível melhorar eticamente.

Enquanto instrumento ideológico, a noção de espaço público, como espaço democrático por antonomásia, cujo protagonista é esse ser abstrato ao que chamamos cidadão, se corresponderia bastante bem com alguns conceitos que Marx propôs na sua época. Um dos mais adequados, tomado da “Crítica à Filosofia do Estado de Hegel”, seria o de mediação, que expressa uma das estratégias ou estruturas mediante as quais se produz uma conciliação entre sociedade civil e Estado, como se uma coisa e outra fossem de certo modo a mesma, e como se houvesse gerado um território no qual se fossem cancelados os antagonismos sociais. O Estado, através de tal mecanismo de legitimação simbólica, pode aparecer ante setores sociais com interesses e objetivos incompatíveis — e a serviço de um dos quais existe e atua — como certamente neutro, encarnação da possibilidade de se elevar por cima dos enfrentamentos sociais ou de arbitrá-los, num espaço de conciliação no qual as lutas sociais fiquem em suspenso e os segmentos enfrentados declarem uma espécie de trégua ilimitada. Esse efeito se consegue por parte do Estado graças à ilusão que chegou a provocar — ilusão real e, portanto, ilusão eficaz —, de que nele as classes e os setores enfrentados dissolvem seus desacordos, se unem, se fundem e se confundem nos interesses e metas compartilhadas.

As estratégias de mediação hegelianas servem, na realidade, segundo Marx, para camuflar toda relação de exploração, todo dispositivo de exclusão, assim como o papel dos governos como encobridores e avalistas de todo tipo de assimetrias sociais. Trata-se de inculcar uma hierarquização de valores e de significados, uma capacidade de controle sobre sua produção e distribuição, uma capacidade para que cheguem a ser influentes, isto é, para que executem os interesses de uma classe dominante, e que o façam se ocultando sob o aspecto de valores supostamente universais. A grande vantagem que possuíam — e continua a possuir — a ilusão mediadora do Estado e as noções abstratas com que argumenta sua mediação é que podiam apresentar e representar a vida



em sociedade como uma questão teórica, de alguma forma, à margem de um mundo real que poderia considerar como se não existisse, como se tudo dependesse da correta aplicação de princípios elementares de ordem superior, capazes por si próprios — à maneira de uma nova teologia — de subordinar a experiência real — feita em tantos casos de dor, de raiva e de sofrimento — de seres humanos reais mantendo entre si relações sociais reais.

É esse espaço público-categoria política o que deve se ver realizado nesse outro espaço público — agora físico — que é o que se espera que sejam os exteriores da vida social, sobretudo a rua. É por isso que esse espaço público materializado não se conforma com ser uma mera sofisticação conceitual dos cenários nos quais desconhecidos totais ou relativos se encontram, e produzem uma coexistência singular não isenta de conflitos. Seu papel é muito mais transcendente, dado que recebe a tarefa estratégica de ser o lugar no qual os sistemas nominalmente democráticos veem ou deveriam ver confirmada a verdade de sua natureza igualitária; o lugar no qual se exercem os direitos de expressão e reunião como formas de controle sobre os poderes; e o lugar a partir do qual esses poderes podem ser questionados nos assuntos que dizem respeito a todos.

Esse espaço público como categoria política que organiza a vida social e a configura politicamente é urgente que se ratifique como lugar, sítio, comarca, zona..., no qual seus conteúdos abstratos abandonem a superestrutura na qual estavam instalados e desçam literalmente até a terra, fazendo-se, de algum modo, “carne entre nós”. Procura-se, dessa forma, deixar de ser um espaço concebido, pois quer ser reconhecido como espaço disposto, visibilizado, ainda que seja a custo de evitar ou suprimir qualquer emergência que possa questionar que se chegou a ser, efetivamente, o que se esperava que fosse. É isso o que faz que uma rua ou uma praça sejam algo mais que simplesmente uma rua ou uma praça; estas são ou devem ser o palco no qual essa ideologia cidadanista pretende ver a si mesma reificada, ou seja, lugar no qual o Estado consegue desmentir momentaneamente a natureza assimétrica das relações sociais que administra, e às quais serve e encena o sonho

impossível de um consenso equitativo através do qual pode levar em frente sua função integradora e de mediação.

Na realidade, esse espaço público é o âmbito daquilo que Lukács denominou coisificação, dado que a ele é conferida a responsabilidade de se converter como seja, naquilo que se supõe que é, e que na realidade só é um 'deveria ser'. O espaço público é sobretudo um ideal que exige ver cumprida a realidade que evoca, e que de certo modo também invoca; uma ficção nominal concebida para induzir a pensar e a atuar de certa maneira, e que urge se ver instituída como realidade objetiva.

Um certo aspecto da ideologia dominante — neste caso, o desvanecimento das desigualdades e sua dissolução em valores universais de ordem superior — adquire de repente, para empregar a imagem que o próprio Lukács propunha, uma "objetividade fantasmal". Se consegue, por essa via e nesse contexto, que a ordem econômica em torno da qual gira a sociedade fique escondida ou eliminada. Esse lugar que chamamos 'espaço público' é assim uma extensão material do que na realidade é ideologia, no sentido marxista clássico, isto é, mascaramento ou fetichização das relações sociais reais, e apresenta essa mesma vontade que toda ideologia compartilha de existir como objeto.

O objetivo é, portanto, levar a cabo uma autêntica transubstanciação, no sentido quase litúrgico-teológico da palavra, à maneira como se emprega o termo para aludir à sagrada hipóstase eucarística. Uma série de operações rituais, um conjunto de encantamentos e uma entidade puramente metafísica se convertem em coisa sensível, que está aí, que se pode tocar com as mãos e ver com os olhos, que, neste caso, pode ser transitada e atravessada. Um espaço teórico se converteu por um passe de mágica no espaço sensível. O que antes era uma rua é agora palco potencialmente inesgotável para a comunicação e o intercâmbio, âmbito acessível a todos, nos quais se produzem constantes negociações entre copresentes que jogam com os diferentes graus da aproximação e o distanciamento, mas sempre sobre a base da liberdade formal e a igualdade de direitos, tudo isso em uma esfera na qual todos podem se apropriar, mas que não podem reclamar como propriedade; marco físico do político como campo de encontro transpessoal,

e região submetida a leis que deveriam ser garantia para a equidade. Em outras palavras, lugar para a mediação entre sociedade e Estado — o que equivale a dizer entre sociabilidade e cidadania —, organizado para que nele possam ter vida os princípios democráticos que fazem possível o livre fluxo de iniciativas, julgamentos e ideias.

Nesse contexto, o conflito antagonista não pode ser percebido a não ser como uma estridência, ou, ainda pior, como uma patologia. Então, é contra a luta entre interesses irreconciliáveis que essa noção de espaço público, tal como está sendo empregada, se articula. No fundo, encontramos sempre vontade de achar um antídoto moral que permita às classes e aos setores que mantêm, entre si ou com os poderes, dissensos crônicos, renunciar a seus conflitos e abandonar sua luta, ao menos por meios realmente capazes de modificar a ordem socioeconômica que sofrem.

Esse esforço por submeter as insolências sociais é o que temos visto se repetir a cada momento, justo em nome de princípios conciliadores abstratos, como os do civismo e a urbanidade, aqueles mesmos que, por exemplo, no contexto novecentista europeu, nos primeiros 25 anos do século XX, pretenderam sentar as bases de uma cidade ideal, embelecida, culta, harmoniosa, ordenada, na qual um ‘amor cívico’ lhe servisse para se redimir e superar as grandes convulsões sociais que levavam décadas agitando-as e dificultando e entorpecendo os sonhos democráticos da burguesia. Esta nunca havia deixado de se guiar pelo modelo emprestado de Atenas ou das cidades renascentistas, das quais o espaço público moderno queria ser reconstrução, tal como Hannah Arendt estabeleceu na sua reivindicação da ágora grega. São os princípios de conciliação e encontro — síntese do pensamento político de Aristóteles e Kant — os que exigem ser confirmados na realidade perceptível e vivenciada, aí fora, onde a cidadania como categoria deveria se ver convertida em real, e onde o urbano deveria se transformar em urbanidade. Uma urbanidade identificada com a cortesia, ou arte de viver na corte, posto que a conduta adequada em contextos de encontro entre distintos e desiguais deve se ver regulada por normas de comportamento que concebam a vida em lugares compartilhados

como um colossal baile palaciano, no qual os presentes regem suas relações pelo seu domínio das formalidades da etiqueta, um ‘saber estar’ que os iguala.

Na rua, tornada agora espaço público, a figura até aquele momento completa e definida do cidadão, na qual os princípios de igualdade e universalidade democráticas se materializavam, é neste caso redefinida sob o aspecto de usuário. É ele quem pratica concretamente os direitos nos quais se faz ou se deveria fazer possível o equilíbrio entre uma ordem social desigual e injusta e uma ordem política que se supõe equitativa. O usuário se constitui assim em depositário e executor de direitos que se articulam na própria concepção de civilidade democrática, na medida em que é ele quem recebe os benefícios de um mínimo de simetria ante os acontecimentos da vida e a garantia de acesso a serviços sociais e culturais de que necessita. Esse indivíduo é pedestre, automobilista, passageiro..., personagem que reclama o anonimato e a reserva de direitos, e ao qual não corresponde outra identidade que a de massa corpórea com rosto humano, indivíduo soberano ao que se supõe e se reconhece competência para atuar e se comunicar racionalmente, e que está sujeito a leis iguais para todos.

Com isso, cada transeunte é como abduzido imaginariamente por uma espécie de não lugar ou nirvana no qual as diferenças de *status* ou de classe foram superadas. Esse espaço límbico, ao que se faz jogar um papel estruturante da ordem política em vigor, paradoxalmente supõe algo parecido com uma anulação ou ‘niilização’ da estrutura, na qual se presume que o que conta não é quem ou o que é cada qual, mas o que faz e o que lhe acontece. Tal contradição aparente não é assim se entendemos que esse limbo encena uma situação puramente ilusória de a-estruturação, uma espécie de *communitas* na qual uma sociedade severamente hierarquizada e estratificada vive a experiência de uma imaginária *ecumene*<sup>2</sup> fraternal, na qual o pressuposto igualitário dos sistemas democráticos — do que todos ouviram falar, mas ninguém viu na realidade — recebe a oportunidade de existir como realidade

---

<sup>2</sup> [NT] *Ecumene*, no grego, se refere a todas as áreas habitadas pelo ser humano.

palpável. Nisso consiste o efeito óptico democrático por excelência: o de um âmbito no qual as desigualdades se proclamam abolidas, ainda que todo o mundo saiba que não é nem pode ser assim. Nem é preciso dizer que a experiência real do que ocorre por aí afora, nisso que chamamos ‘espaço público’, procura inumeráveis evidências de que não é assim. Os lugares de encontro apenas vêm contornando a verdade irrevogável do lugar que cada concorrente ocupa em um organograma social que distribui e institucionaliza desigualdades de classe, de idade, de gênero, de etnia, de ‘raça’. Determinadas pessoas, em teoria beneficiárias do estatuto de plena cidadania, são despojadas em público da igualdade, como consequência de todo tipo de estigmas e negativizações. Outros — os não nacionais e, portanto, não cidadãos, milhões de imigrantes — são diretamente jogados na ilegalidade e obrigados a se ocultar. O que se tinha por uma ordem social pública baseada na adequação entre comportamentos operativos pertinentes, uma ordem transacional e interacional baseada na comunicação generalizada, se vê uma e outra vez desmascarada como uma arena de e para a estigmatização de certos indivíduos, cuja identidade real ou atribuída os coloca em um estado de exceção do qual o espaço público não os libera de nenhuma maneira, muito pelo contrário, e isso não se dá apenas em poucos casos. É frente a essa verdade que o discurso cidadanista e do espaço público convida a fechar os olhos.

Hoje, o cidadanismo tem sido adotado como ideologia principal pelo conjunto da esquerda institucional, reconvertida em quase sua totalidade à social-democracia mais servil. Isso se traduz em todo tipo de iniciativas legislativas para incluir nos programas escolares disciplinas de ‘civismo’ ou ‘educação para a cidadania’, na edição de manuais para as boas práticas cidadãs, em constantes campanhas institucionais de promoção da convivência... Trata-se de divulgar o que Sartre teria chamado de o esqueleto abstrato de universalidade do qual as classes dominantes obtêm suas fontes principais de legitimidade e que se concretiza nessa vocação fortemente pedagógica que exhibe a todo momento essa ideologia cidadanista da qual o espaço público seria aula e laboratório. Esse é o objetivo das iniciativas institucionais em prol de

que todos aceitem esse território neutro do qual as especificidades de poder e dominação se retiraram. Fazem o elogio de valores grandiloquentes e ao mesmo tempo irrefutáveis — paz, tolerância, sustentabilidade, convivência entre culturas —, de cuja assunção depende que esse espaço público mítico da democracia formal se realize em algum sítio, em algum momento. Por outro lado, essa didática — e suas correspondentes ritualizações em forma de atos e festas destinadas a sacralizar a rua, exorcizá-la de toda presença conflitiva e convertê-la em ‘espaço público’ — serve de suporte ao tempo ético e estético que justifica e legitima o que em seguida serão legislações e normativas apresentadas como ‘de civismo’. Aprovadas e já vigentes em numerosas cidades, são um exemplo de até que ponto se conduz esse esforço por conseguir, ao custo do que seja, que esse espaço público seja ‘aquilo que deveria ser’. Por muito que se apresentem em nome da ‘convivência’, na realidade trata-se de atuações que se enquadram no contexto global de ‘tolerância zero’ —Giuliani, Sarkozy —, cuja tradução consiste no estabelecimento de um estado de exceção ou, inclusive, de um toque de queda para os setores considerados mais inconvenientes da sociedade. Trata-se da geração de um autêntico contexto intimidante, exercício de repressão preventiva contra setores pauperizados da população: mendigos, prostitutas, imigrantes. Ao mesmo tempo, estas regulamentações estão servindo na prática para acosar formas de dissidência política ou cultural a que se acusa sistematicamente, já não de ‘subversivas’, como antigamente, mas de algo pior: de serem ‘incívicas’, na medida em que desmentem ou desacatam o normal fluir de uma vida pública declarada por decreto ‘amável e desconflitualizada’. O civismo e a ‘cidadaneidade’ atribuem à vigilância e à atuação policiais a tarefa de alcançar o que suas invocações rituais — campanhas publicitárias, educação em valores, festas ‘cívicas’ — não conseguem: disciplinar esse exterior urbano no qual não só não foi possível manter controladas as expressões de desafeto e ingovernabilidade, mas onde nem sequer se conseguiu dissimular o escândalo de uma crescente dualização social. A pobreza, a marginalização, o descontentamento, não poucas vezes a raiva, continuam formando parte do público, mas entendido agora

como o que está aí, à vista de todos, negando-se a obedecer às palavras de ordem que as condenavam à clandestinidade.

O idealismo do espaço público — que é o do interesse universal capitalista — não aceita se ver desmentido por uma realidade de contradições e misérias que se resiste a recuar diante o *vade retro* que esgrime ante ela os valores morais de uma classe média bem-pensante e virtuosa, que vê uma e outra vez frustrado seu sonho dourado de um amansamento geral das relações sociais.





# RITMAR.

## Reflexões sobre a atuação como arte do presente

LOLA BANFI

“A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intencionalidade, algo assim como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um ansiar. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo foi quebrado. Se continua, esperamos algo que não conseguimos nomear. O ritmo nos provoca um ânimo que só pode se acalmar quando isso ‘algo’ se sobreponha. Nos coloca em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, ainda que não saibamos o que possa ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente medida vazia de conteúdo mas sim uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, é tempo original. A medida não é tempo, é maneira de calculá-lo.”

OCTAVIO PAZ

*El arco y la lira, 1998*

“No ritmo há um ‘ir para’, que só pode ser compreendido, se, ao mesmo tempo, se compreende o que somos nós. O ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós, pois somos nós que nos vertemos no ritmo e nos disparamos em direção a ‘algo’. O ritmo é sentido e diz ‘algo’.”

OCTAVIO PAZ

*El arco y la lira, 1998*

COMO BUSCAR RECURSOS DE ABORDAGEM ATORIAL<sup>1</sup> que não sejam logocêntricos, mas, sim, que joguem a favor do ‘abismático’ e contingente da atuação? Como encontrar ferramentas a partir das quais construir, criar, sem operar em detrimento do vivo do teatro, sem aprisioná-lo? Como poder dizer algo sabendo que não se diz tudo? Como evitar que estas ferramentas se transformem em fórmulas? A partir destas inquietações reflito sobre um elemento fundamental da atuação que pode resultar revelador: o ritmo.

O ritmo da atuação não é algo que esteja dado, é algo a ser construído no presente da situação dramática, e é inerente a toda ação. Isto é, não está dado, mas qualquer ação dramática terá um ritmo que a constitui e a define. Do mesmo modo, o estar, a presença cênica do ator, tem um ‘tempo’, um ‘ritmo’, e o ritmo de cada situação variará cada vez, será diferente em cada momento; e não haverá nada externo que possa defini-lo, pois o ritmo, como elemento essencial da ação, não pode ser anterior a ela, uma vez que vai junto com ela.

Considerando isso, vislumbro outras derivas e ressonâncias práticas do trabalho com o ritmo (o elemento rítmico) na atuação, não apenas por sua utilidade como ferramenta de modificação ou de estruturação do ator e da cena, mas também como uma instância habilitante da entrega e do se soltar, do ‘estar aí’. Isto é, convido a se pensar outro aspecto do ritmo que transcenda seu carácter organizador, formando parte da constituição do presente da atuação. Neste ponto, é necessário fazer alguns esclarecimentos: no presente trabalho me refiro a um tipo de atuação ‘orgânica’, presente, cujo acionar surge de um certo vazio ou ‘silêncio interior’<sup>2</sup>. A partir disso, proponho a existência de

---

<sup>1</sup> [NT] uso o neologismo *atorial* a partir do termo *actoral* usualmente utilizado em diferentes países de língua castelhana.

<sup>2</sup> O ‘aqui e agora’ supõe o vazio e este vazio implica uma certa ‘ignorância’. A presença cênica do ator é um modo de estar no presente da atuação, que tem lugar, precisamente, quando se produz um vazio (ou silêncio interior) no ator. E é a partir dessa presença cênica (que implica o vazio) que é possível que surja o sentido nas ações. Desta maneira, silêncio e ação iriam sempre juntos, formariam uma unidade. Silêncio que desloca tudo que está sobrando, tudo que toma forma a partir de ideias

um ‘*modus operandi* básico’ para este tipo de atuação, o qual residiria em um ‘deixar-se levar, levando’<sup>3</sup>. Estudo o ritmo e o trabalho atorial a partir de uma concepção que não implique dualidades (interior-exterior, corpo-mente, fora-dentro), mas, sim, um ‘entre’ que integre ambas as faces da questão sem anular as diferenças.

Dizemos que uma situação dramática acontece quando, de alguma maneira, não se sabe o que vai ocorrer quando os atores estão criando neste presente, quando há um nível de verdade na relação que se estabelece entre eles neste presente; quando há percepção e reação, em vez de repetições formais carentes de percepção do momento presente. Quando um ator está percebendo e agindo em relação com essa percepção, há trânsito, e o ator está realmente transitando aquilo que está acionando. Quando uma situação dramática acontece, o público acredita e deseja seguir vendo, seguir participando de algo que está vivo. Isto que está ‘vivo’ é o acontecimento.

A partir disso se pode dizer que, quando o ritmo não flui, se perde algo do acontecimento. E do mesmo modo, uma vez compreendido o ritmo a partir da vivência, há algo que é desnecessário buscar por outro meio, pois a ação acontece guiada por esta compreensão vivencial do ritmo. É neste sentido que sugiro que o ritmo possa ser um elemento ‘organizador’ (e não por ser matematicamente estruturante). Refiro-me a este ritmo vivido e presente, que excede à pauta temporal, que não depende de uma marcação matemática, que se origina no silêncio/

---

preconcebidas, a partir de um ‘dever ser’ e não a partir do que está acontecendo. Silêncio de tudo quanto não é presente. É no presente desse silêncio que tem lugar a criação. É um silêncio que desconhece o que virá, e nisto reside grande parte de sua força; se faz silêncio para dar lugar àquilo desconhecido que surge. O silêncio implica abismo, vertigem, surpresa. É o espaço da criação.

<sup>3</sup> Para entender esta ideia de ‘se deixar levar, levando’, pode-se fazer referência a uma brincadeira infantil em uma piscina. A brincadeira consiste em nadar em círculos em uma mesma direção, com o fim de produzir um redemoinho. Então, ao mesmo tempo que as crianças vão gerando o redemoinho, a corrente desse, vai levando as crianças. Elas produzem e são levadas ao mesmo tempo, porque isso que vão produzindo, tem uma força e uma direção. Assim, se o movimento é interrompido, se as crianças deixam de ser ativas, a corrente diminuirá, o redemoinho desaparecerá e nada levará mais as crianças.

vazio, como um 'ritmo habitado'. Este não dependerá de uma marcação prévia, uma métrica-temporal (assim como as ações também não se tornam automaticamente orgânicas com sua mera realização espacial/física), será aquele que se produz no presente, e que manifesta o 'tempo' no qual vibra o que acontece na cena, no ator, na relação de cada ator com os outros personagens-atores. Será o ritmo no qual existe trânsito.

Por outro lado, considero que toda situação dramática pode ser entendida como um entretecido de fios invisíveis em tensão. Tal trama conforma a 'estrutura invisível' de cada situação dramática, aquilo que 'não se vê', mas que faz com que a situação dramática aconteça. Uma peça, uma cena, se desenvolve graças às tensões que vão sendo geradas nas ações das personagens, em seu estar nas relações entre elas. A tensão dramática se produz por uma concentração de diferentes forças ativas que têm distintas direções, é algo em movimento contínuo e contém vários modos de resolução possível. A partir disso sustento que a tensão dramática gera 'o aberto'. A tensão indica que a ação não é conclusiva, mas aberta, permitindo que a situação dramática continue seu desdobramento. Quando a ação é conclusiva, a tensão desaparece e o 'sistema' se fecha, e há um corte no desenrolar da situação dramática. As tensões criam 'necessidades atoriais' (o 'pedido para serem resolvidas', o 'tender a'), as quais vão produzir a próxima ação, vão fazer que se mantenha a tensão ou que se resolva em uma nova tensão (que por sua vez produza na personagem outra necessidade). Então, uma 'ação aberta' será a que criará e sustentará as tensões, ao mesmo tempo que se modificará a partir delas. Uma ação, por exemplo, dizer uma frase, será conclusiva se o dizer satisfizer completamente a necessidade da personagem/ator.

As 'ações orgânicas' são aquelas abertas, cujo sentido é invisível e surgem no vazio sob a forma de necessidade, habilitando o aparecimento das tensões dramáticas, e se modificando com elas. Disso pode-se dizer que o rítmico consiste em sustentar a tensão. O ritmo das necessidades será aquele que mantenha a tensão dramática. Vale insistir que sempre que digo 'manter a tensão', refiro-me a que o sistema se mantenha aberto, a que não se feche satisfazendo a necessidade, resolvendo a tensão

e tendo que começar de zero. Mas, isso não implica que essa tensão deva sustentar-se sempre em um mesmo ponto e um mesmo grau. O jogo necessidade-ritmo-tensão reside no modo no qual como o ator se relaciona ritmicamente com as necessidades gerando sempre tensão.

Retomando: propus o *modus operandi* de 'deixar-se levar, levando' dado que o teatro é uma arte do presente que se cria momento a momento. De que modos poderíamos ter acesso a tal funcionamento na atuação? Como compreendê-lo? Proponho que uma respiração orgânica (sem bloqueios) pode funcionar como um exemplo de uma 'porta de entrada' para o 'se deixar levar, levando'. Respiramos e, ao mesmo tempo, somos levados por esse respirar. A respiração é um processo ativo, espontâneo, que não requer esforço. É um movimento vital que tem a capacidade de organizar o resto do corpo. Mas isto acontece somente se a 'deixamos ser'. Se, no entanto, não se consegue liberá-la completamente, haverá algo bloqueado na totalidade do ator (um tipo de apneia ou de hiperventilação seriam os casos extremos deste bloqueio). Os atores, necessariamente, respirarão na cena, portanto, o 'x' da questão é: como seria esse respirar que habilita uma atuação orgânica?

O 'estar aí' de um ator tem um ritmo próprio, pois a presença cênica é capaz de gerar um ritmo que surge de e no vazio. Minha proposta é que a manifestação do ritmo da presença cênica pode encontrar-se na respiração. Assim, o que chamo 'ritmo habitado' será o ritmo desta respiração (ela gera e habita esse ritmo que surge do vazio). A respiração implica um movimento rítmico, o estar aí é estar respirando este ritmo, próprio da obra nesse instante e que incluiu tudo que foi transitado até o momento. Esse ritmo surge de uma construção coletiva, os diferentes ritmos 'individuais' o conformam, o modificam e se veem afetados por ele.

Para que tenha lugar esta construção, e para que seja possível confiar nesse 'soltar' e se deixar levar, para que nisso o ator não fique sozinho nem perdido, considero fundamental a noção de escuta, pensada em termos amplos, isto é, com todo o corpo, com todos os sentidos. A escuta habilita o espaço de contato, nos abre para os outros e para o que acontece. O modo de se concentrar no presente e contribuir para que se

produza o ritmo geral, para poder deixar-se levar, radica nessa escuta que não está dirigida ao ritmo em si mesmo, mas consiste em um estar abertos, perceptivos e receptivos, disponíveis a ser modificados. Escuta como reconhecimento da alteridade e contato com ela. Escutar significa se encontrar um estado de abertura e disponibilidade sem pré-conceitos. Não pretendo que o ator não pense nem espere nada, dado que o ator sabe o texto, sabe como segue a peça, sabe muitas coisas que não deve esquecer para seguir atuando. Este estado de abertura implica que além de tudo o que já sabe, o ator possa aceitar o que vem ao seu encontro, perceber e tomar aquilo que escuta tal como vem; sem fixá-lo em algo que ‘deveria ser’ de algum outro modo. Mas isso não é tratar de fazer de conta e de simular que não se sabe. A tarefa consiste em não perder a capacidade de surpresa. Cada vez (cada função, cada ensaio de uma cena) será indubitavelmente diferente (ainda que as diferenças sejam sutis); então, o que a escuta faz é realçar a singularidade de cada momento, permitindo ao ator uma surpresa e uma reação verdadeiras nesse presente. Se o ator se aferra somente àquilo que já sabe, perde a ‘ignorância’ imprescindível a toda atuação orgânica, apazigua a situação colocando-a em uma única e repetida direção, sem vida<sup>4</sup>.

Por último, acredito que a escuta pode surgir do respirar. A respiração, que se origina no vazio, no presente, produz uma abertura para a escuta e, conseqüentemente, permite a instalação do espaço de contato. Desse modo, a respiração é manifestação do ritmo habitado, e também a porta de entrada para ele. Para poder estar aberto à escuta e gerar um espaço de contato e um vínculo rítmico é necessário respirar. O

---

<sup>4</sup> O caso paradigmático da falta de escuta em relação ao ritmo surge de se confundir ritmo com velocidade. Na mera velocidade há ausência de trânsito. Quanto maior a velocidade, esta confusão se torna mais perigosa, já que nela o ‘buraco’ (chamamos buraco a todo momento não habitado, não transitado) é menos evidente devido à excitação que produz a própria aceleração. O ator acredita que há trânsito quando na realidade não há mais que adrenalina. Em tal caso o ritmo não surge desse presente, mas, sim, da noção intelectual de que a cena deveria ser rápida. Este é o maior perigo de reduzir o ritmo só a seu aspecto mensurável. Não nego o rítmico como algo possível, como estrutura, sempre e quando isto não atente contra a possibilidade de trabalhar com o rítmico também como algo que muda, que se cria momento a momento.

respirar nos reenvia diretamente a esse presente sem intermediários ‘psicologistas’, conduz a um corpo desbloqueado e disponível. Além disso, focalizar na respiração ajuda a ter uma visão da presença cênica como algo que não é interno, algo que não deve ser buscado no interior do ator, pois ela é intercâmbio; impossível pensar uma respiração que se feche em si mesma em um circuito fechado.

No plano específico da atuação, como manifestação do ritmo, podemos pensar a respiração como criadora de tempo. Ao respirar um tempo, se está criando o tempo; este é criado quando se respira tal tempo. Enquanto criadora de tempo, a respiração pode ser entendida como um fenômeno que dá legitimidade à ação, à atuação. Porque a ação implica um desdobramento temporal; a instauração desse tempo habilita à ação. Quando se diz que uma cena está apressada (o que não é a mesma coisa que veloz), significa que se passa ‘por cima’ dos momentos, e eles não acontecem, ‘não estão sendo respirados organicamente’. Em tal caso, não se chega a instaurar realmente um tempo, já que a ação não tem o processo temporal necessário para acontecer. Essa respiração ‘não orgânica’ (alheia ao ritmo da necessidade) impede o acontecimento. Podemos dizer que, assim como na vida cotidiana a falta de respiração é sinônimo de morte, da mesma forma no teatro quando ‘não se respira’ cada momento, há algo morto, há ações não vitais, não orgânicas.

A ação orgânica que surge do vazio acontece neste contato, neste espaço habilitado pela escuta. A partir disto, é possível conceber que cada ação orgânica é, de certo modo, uma reação que pode ocorrer somente se houver escuta. Uma reação que é consequência direta do ‘estar aí’ e de se escutar o que está acontecendo<sup>5</sup>. O sentido, então, não surge no ‘interior’, mas nesse espaço em comum. É nesse espaço de contato

---

<sup>5</sup> Isto pode nos recordar a imagem-movimento da qual fala Bergson e que retoma Deleuze, dizendo: “A imagem em sua natureza mais profunda é algo que sofre uma ação, algo que exerce uma reação. (.) Um mundo de imagens em si que não cessa de acionar e de reagir sobre todas suas caras e em todas suas partes elementares. Isto é a imagem-movimento. (.) O que quer dizer perceber? Só uma coisa: sofrer uma ação e devolver uma reação” (Deleuze, 2009, pp. 142-144).

onde se dá o jogo de necessidades e tensões que geram as ações orgânicas. O modo no qual a necessidade e o contato se relacionam é o que chamamos reação. A mesma coisa acontece com o ritmo, não se trata de compreender lógica e racionalmente o ritmo no qual marcha a obra e decidir o ritmo no qual o sujeito vai se introduzir como ator, mas de escutar e entrar nesse fluxo que é o ritmo presente de cada momento. A ação terá um ritmo, o ritmo do que acontece neste espaço de contato.

O ritmo é um elemento que se constrói durante os ensaios e se reconstrói em cada apresentação. No entanto, o ritmo tem uma capacidade de ser, de certo modo, suficientemente identificável para funcionar como ponto de apoio no qual o ator possa confiar e, a partir disso, se 'lançar ao vazio' em cada oportunidade. O ritmo produzido por todos nesse presente da cena, ao se tornar identificável, ganha uma certa independência que habilita a entrega, o soltar.

Por isso, pode-se pensar o ritmo não só objetivamente como resultado, mas também concebê-lo como um ritmar cuja importância radica no movimento que implica sua produção, pois este movimento não é mais que expressão do procedimento de 'se deixar levar, levando'. O ritmo é algo que deve ser instaurado, mas esse mesmo movimento de instauração produz uma direção e uma força que é capaz de conduzir consigo o ator e a situação dramática. A chave seria conseguir 'deixar-se levar, levando'; ir criando o ritmo ao mesmo tempo que se mergulha nele e se deixa levar.

Neste texto, resalto um aspecto do ritmo que costuma ser ignorado (aquele que excede ao mensurável) para demonstrar sua importância como elemento facilitador da entrega. A partir de reconhecer esta capacidade pode-se encontrar uma via diferente, capaz de habilitar o acontecimento dramático<sup>6</sup>.

A capacidade do ritmo de ser criado momento a momento, e ao mesmo tempo poder ser identificável, e a qualidade da respiração de

---

<sup>6</sup> Estamos nos movendo em um nível de sutilezas. O ritmo será sempre distinto neste nível, e é aqui que pode ter uma funcionalidade como elemento habilitador de entrega ou de confiança no trabalho do ator.



ser integradora, orgânica e presente (a respiração se representifica no próprio respirar), parecem-me primordiais para habilitar a escuta e o encontro. Por isso, a minha intenção não é por o foco no ritmo e na respiração para racionalizá-los e outorgar-lhes uma utilidade de fórmula matemática ou para estabelecer uma relação de causa-efeito. O que procuro é legitimar estes elementos ‘despsicologizantes’. A atuação é uma disciplina do presente e por isso nos dá poucos parâmetros. Este traço não é uma deficiência a ser paliada com esquemas organizativos, é parte do que dá vida ao teatro. O que proponho, então, é fazer esta falta de parâmetros funcionar a favor da atuação. Por isso, digo que as ‘constantes’ (ou os elementos identificáveis) da atuação se estabelecem nela mesma e a partir dela, e estão intimamente ligadas ao contexto no qual surgem.

Procuro trazer os procedimentos do ritmar ao corpo e ao espaço mediante a respiração e a escuta. Considero a respiração como um caminho direto para estar no presente, fazendo e deixando-se levar. Dado que a respiração não conduz ao produzido (o ritmo como resultado), senão reenvia a um ‘produzindo’, ao ritmo como um ‘ritmar’. O ritmo, cuja origem etimológica se encontra no verbo *rheo* (fluir), é uma maneira particular de fluir. Meu objetivo é ver de que modo o movimento de instaurar um ritmo é ao mesmo tempo o movimento de se deixar levar por ele, de soltar a rigidez dos sólidos, e entrar em fluidez com o próprio ritmo que se está criando, momento a momento.

## REFERÊNCIAS

- BARENBOIM, Daniel. *El sonido es vida: El poder de la música*. Bogotá: Belacqua, 2008.
- BAUMAN, Zygmund. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BROOK, Peter. *La puerta abierta*. Buenos Aires: Ed. Alba, 1993.
- BROOK, Peter. *El Espaço Vazio* [1968]. Barcelona: Ed. Península, 2001.
- CACACE, Guillermo. “Potencias horizontales y extravíos verticales en la formación del ator”, Bs As, (Ficha de cátedra) Materia: Atuação IV, IUNA, Dpto. de Artes dramáticas. Buenos Aires, 2009.
- DALCROZE, J. Textos sobre rítmica Jaques Dalcroze. *Cuadernos de Arte Dramático*. Documentação Investigaçao. N<sup>o</sup>10 [1919]. Buenos Aires: Ed. Psique, s/d.
- DAULTE, Javier. Jogo y compromiso. En: *Revista Teatro XXI*, Bs. As., 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1994.
- HERRIGEL, Eugene. *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier, 2006.
- MNOUCHKINE, Ariane. *El arte del presente*. Conversaciones con Fabienne Pascaud. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Ed. Beca, 1999.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- QUIGNARD, P. *El odio a la música*. Diez pequeños tratados. Barcelona: Andrés Bello, 1998.
- SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales* [1988]. Madrid: Alianza, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje* [1936]. Buenos Aires: Alianza, 1994.

VEGA RODRÍGUEZ y VILLAR TABOADA (eds.). *Música, lenguaje y significado*. Valladolid: Glares, 2001.

VANDERSPAR, E. *Manual Jaques Dalcroze*. Barcelona: Pilar Longueres, 1990.

WILLEMS, Edgard: *El ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.



# Zapatistas Digitais

JILL LANE

## LINHAS DE VOO

O CRÍTICO PAUL VIRILIO SUGERE que nossos novos tempos são marcados pela “industrialização da simulação”: dominada pelos interesses comerciais e governamentais, as mídias de televisão e de internet perpetuam uma “dissociação da percepção de realidade” e — para o bem ou para o mal — instauram novas formações de realidade, novas relações entre o indivíduo, o espaço, e o senso do real, cujos limites movediços requerem novos mapas conceituais (Virilio, 1995, p. 141). Assim como em todos os espaços de exploração, reais ou imaginários, a cartografia desses espaços imaginados — ou como Virilio denomina “espaço-tempo cibernético” — se molda tanto pela viagem realizada, quanto pelo destino desejado pelo viajante. Ricardo Dominguez, fundador do Electronic Disturbance Theater (EDT), percebe a gama de metáforas que formaram até hoje nossa imaginação sobre o espaço cibernético: “fronteiras, castelo, propriedade imobiliária, rizoma, colmeia, matrix, vírus, rede” (Dominguez, 1998a). Devido ao ciberespaço ser, por definição, uma realidade discursiva, a imposição de qualquer metáfora sobre ele tem um efeito performativo na ciberrealidade que se descreve para converter o ciberespaço em um domínio da propriedade privada, ou linha fronteira, ou comunidade rizomática. Dominguez

diz: “Cada mapa cria uma linha de voo diferente, uma forma diferente de segurança e um foco diferente de resistência” (1998a). Cada mapa possibilita e apaga certos tipos de viagem e suas infraestruturas sociais correspondentes: portas de entrada e de existência, leis de acesso e direitos de passagem.

Os mapas que governam nosso mundo “globalizado” sugerem um mundo em que os espaços públicos são cada vez mais privatizados, em que a pobreza exacerbada pela prática da economia neocolonial e neoliberal empurra mais e mais pessoas para a migração, apenas para que aqueles que mantêm o acesso “legítimo” ao Estado-nação as criminalizem como alienígenas “ilegais”. Tais mapas se reproduzirão no ciberespaço? Qual recurso — quais linhas de voo, qual tipo de viagem, quais práticas de resistência — pode ser feito pelo ciberespaço como protesto, justiça ou alternativa para a realidade?

## **VOOS PERFORMATIVOS: DOIS CONTOS**

NO DIA 3 DE JANEIRO DE 2000, a Força Aérea Zapatista quebrou a barreira do som. Rumores se espalharam sobre a Força Aérea Zapatista ter bombardeado o quartel federal do exército mexicano: os soldados mexicanos se posicionaram em Amador Hernandez, em Chiapas, foram atacados por centenas de aviões tripulados pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN).

Você disse “Força Aérea Zapatista”? Os Zapatistas têm aviões?

Bem, sim: aviões de papel. A Força Aérea Zapatista atacou os soldados federais com aviões de papel, que voaram pelos arames farpados do acampamento militar, cada um deles carregando um míssil discursivo: mensagens e poemas para os próprios soldados. O diário “protesto dos indígenas da região contra a ocupação militar de suas terras nos arredores de Montes Azules”, disse uma reportagem dos Chiapas, “buscou, de várias formas, se fazer ouvir pelas tropas, que parecem viver no outro lado da barreira do som” (Nuevo Amanecer Press, 2000). Em 3 de janeiro, a Força Aérea Zapatista quebrou aquela barreira do som,

fazendo centenas de voos. Uma carta-bomba voou pela janela de um dormitório com a mensagem: “Soldados, nós sabemos que a pobreza fez vocês venderem suas vidas e almas. Eu também sou pobre, como outros milhões. Mas vocês são os piores, por defenderem seus exploradores” (Nuevo Amanecer Press, 2000).

Um ano depois, o Electronic Disturbance Theater desenhou os planos de voo para a brigada digital da Força Aérea Zapatista: o código de seu “Zapatista Tribal Port Scan” (ZTPS) foi liberado para uso público em 3 de janeiro de 2001. Com esse *software*, artistas e ativistas puderam formar seus próprios ataques aéreos em qualquer site — do governo dos EUA, ou do exército mexicano — mandando milhares de mensagens pelos “arames farpados” das portas abertas das redes cibernéticas. As mensagens mandadas por ativistas digitais foram desenhadas por um poema fragmentado e bilíngue sobre a luta Zapatista por paz com dignidade, nas Chiapas:

nightmare ends jungle waits silence breaks nuestra arma  
nuestra palabra [our weapon our word] Yepa! Yepa! Andale!  
Andale! Arriba! Arriba! Subcomandante Insurgente [...] power  
for Chiapas virtual autonomy real politics not over top down  
cracks open reality arcs No Illegals Mexico USA Operation  
Gatekeeper Border war Every hour Someone dies amor rabia  
[love rage] (EDT, 2001).

Fragmentos do poema foram enviados a cada porta<sup>1</sup>, de modo que o próprio sistema atacado registrou os textos. Devido ao ciberprotesto geralmente envolver milhares — até centenas de milhares — de participantes, o sistema começa a repetir e reescrever o poema em uma velocidade incrível, compondo e recompondo o mundo fragmentado dos

---

<sup>1</sup> Uma ‘porta’ refere-se a mais de 60.000 pontos de conexão em qualquer computador para uma possível conexão com outros computadores com internet. Enquanto e-mails e o *World Wide Web* [www.], por exemplo, são conectados por meio de portas específicas, as demais portas são disponíveis para serem ‘escaneadas’ por quaisquer outros sistemas para possíveis portas de conexão. O código “Zapatista Tribal Port Scan” (ZTPS) automatiza o processo de escanear uma porta e pode ser configurado para ser levada em uma mensagem que esteja logada em uma máquina formatada.

Zapatistas em seus próprios sistemas. Comparável a outras formas de protesto e desobediência civil em espaços públicos fora das redes, esse evento organizado tem seu lugar em espaços acessíveis da internet, na intenção de registrar uma grande, coletiva e politizada presença no espaço digital.

A distância entre os Zapatistas, na encosta Amador Hernandez, e os Zapatistas digitais escrevendo códigos políticos, pode ser superada, eu sugiro, pelo entendimento de que ambas as performances combinam protestos políticos com arte conceitual, em uma ação de revelação social: ambas envolvem uma simulação de voo e ataque que revela e subverte a lógica militar e social de dominação. Em primeiro lugar, a simulação sugere um conflito entre possíveis iguais, uma fantasia impossível, em que os Zapatistas têm uma força aérea equipada com a qual defendem sua terra, ou uma fantasia em que um grupo de artistas virtuais podem enfrentar as grandes redes militares. De qualquer maneira, a atitude da simulação revela, em última análise, as imensuráveis força e agressão que subscrevem as políticas do governo e os militares. Milhares de tropas armadas e aviões reais são despachados para “lutar” contra comunidades armadas com um pouco mais do que papel. Quanto menos perigosos são os enfrentamentos, os protestos virtuais dos Zapatistas mais revelam as formas em que o ciberespaço está ocupado e organizado como um espaço comercial e privado, em vez de público, com a proteção de toda a força da lei, dos militares, como foi o caso em setembro de 1998, quando o Departamento de Defesa atacou diretamente um servidor do Electronic Disturbance Theater, chamado de “um pequeno programa hostil” [*hostile applet*], e inutilizou o sistema usado pelos ativistas durante um plantão virtual no Ars Electronica Festival daquele ano<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> O projeto de *Ars Electronica*, localizado em Linz, na Áustria, é a sede do festival anual de Arte, Tecnologia e Sociedade. Estabelecido em 1979, o festival tem sido um espaço primário para reflexão crítica e exploração de novas culturas digitais. O festival de 1998, InfoGuerra, explorou a mudança na relação de conflito e mídia eletrônica, para novas formatações de segurança nacional e resistência civil, para o uso de mídia digital em guerra. *Ars Electronica* também é a sede do renomado prêmio anual em



Podemos imaginar estas práticas de simulação e crítica como práticas espaciais? Nos anos que precederam a internet como uma ferramenta cotidiana característica na vida de milhões de pessoas, Edward Soja convocava os teóricos das ciências sociais para entender a produção de espaço em termos materialistas e dialéticos, como discute, há tanto tempo, a teoria marxista sobre as noções de tempo. “A espacialidade”, ele defende, “é socialmente produzida e, como a própria sociedade, existe em duas formas substanciais (espacialidades concretas) e como um conjunto de relações entre indivíduos e grupos, uma ‘incorporação’ e um meio de vida em si” (Soja, 1989, p. 120). É a partir dessa perspectiva materialista que nós podemos entender a definição de Anne Balsamo para ciberespaço como “o espaço do social incorporado em uma sociedade informacional hiper tecnológica” (2000, p. 97). Ciberespaço pode ser compreendido, em outras palavras, como uma forma de espacialidade produzida por práticas materiais associadas a tecnologias da informação (computadores, fibra óptica, redes e assim por diante) e, ao mesmo tempo, produzida por relações sociais que modelam e são modeladas por essas tecnologias, antes de tudo. Nas palavras de Soja, “as estruturas social e espacial são, dialogicamente, entrelaçadas na vida social, não apenas mapeadas pelas outras projeções categóricas” (1989, p. 127). Balsamo não defende uma divisão ontológica entre corpos físicos ou espaços e experiência virtual, mas sim, sugere que essas mesmas ontologias são socialmente produzidas por relações e práticas materiais específicas. Balsamo observa que tecnologias de visualização aprimoradas — desde o ultrassom, até as tecnologias de imagens médicas — desafiam constantemente os limites conhecidos do corpo material, confundindo as fronteiras entre o interior e o exterior corporal, profundezas e superfícies, e aura orgânica e projeção mediada. Em uma visão particularmente relevante aos estudos da performance, em ressonância com Soja, Balsamo defende que a corporalidade é, por si só, um efeito produzido pelos processos pelos quais os corpos são imaginados e

---

mídias de arte digital, *Prix Ars Electronica*, bem como um “museu do futuro”, o *Ars Electronica Center*. Disponível em: <http://www.aec.at/en/index.asp>.

constituídos. Se a corporalidade é um efeito, nós podemos, ela escreve, “começar a fazer perguntas sobre como o corpo se encena de formas diferentes em ambientes diferentes” (2000, p. 98).

As páginas seguintes sugerem que o Electronic Disturbance Theater ilustra um conjunto de novas possibilidades de entendimento para a relação entre performance, corporalidade e prática espacial no ciberespaço. Diferentemente de outros artistas da performance, que têm explorado a relação do corpo com tecnologia, por intermédio do encontro literal do corpo físico do indivíduo com as máquinas — as transmissões ao vivo das cirurgias de Orlan, os experimentos cibernéticos de Stelarc<sup>3</sup> — o EDT, por sua vez, questiona com rigor a noção de “corporalidade” e procurou entender as possibilidades específicas para constituir uma *presença* no meio digital, que seja tanto *coletiva*, quanto *politizada*. Um corpo social coletivo pode materializar — se fazer sentir, registrar seus efeitos — no espaço eletrônico? Quais práticas permitiriam tal forma de corporalidade? Ademais, podem essas práticas reconfigurar a suposta ontologia do próprio ciberespaço, produzindo não só presença coletiva, mas novas formas de espacialidade? Electronic Disturbance Theater se comprometeu com essas perguntas com uma série de ações experimentais, formas híbridas que apelidaram de *rede\_arte\_ativismo* [*network\_art\_activism*], cujas características particulares são a participação coletiva, códigos fontes abertos e vínculo criativo com as tecnologias básicas do ciberespaço: e-mail, *javascript*, *port scans*. Essas ações sugerem que a performance no ciberespaço pode reproduzir — ensaia ou pratica — o ciberespaço de maneiras que produzem uma forma alternativa de espacialidade. Para o EDT, assim como para os Zapatistas, o ciberespaço pode ser praticado como uma nova esfera pública, uma fuga para a encenação de “linhas de voo” mais produtivas para aqueles que lutam por mudança social.

---

<sup>3</sup> Sobre Orlan, veja, dentre várias fontes, Augsburg (1998) e Faber (2002); para Stelarc, veja seu website, disponível em: <http://www.stelarc.va.com.au/>.

## GEOGRAFIAS DO PODER

EM SUA TRAJETÓRIA COMO ARTISTA E ATIVISTA, Ricardo Dominguez tem mantido um compromisso de desenvolver o que ele chama de “espaços de perturbação”, por meio de gestos que “podem ser amplificados por tecnologias onipresentes” — seja o teatro tradicional, arte visual, seja *performance* digital (Marketou, 2002). Como um membro fundador do aclamado coletivo de arte *Critical Art Ensemble* (CAE), Dominguez ajudou a articular uma crítica da tradicional desobediência civil e clamou por novas formas de “perturbação eletrônica”, em um livro publicado em 1994. Em sua análise da representação contemporânea do poder, o CAE afirma que a arte subversiva ou opositora está obsoleta. A globalização contemporânea — como sabemos — tem sido marcada por ainda mais complexos fluxos de capital transnacionais assimétricos, bens, trabalhos, informações e pessoas; marcada pela corrosão e deterioração das antes estáveis categorias de identidades étnico-nacionais no Ocidente. Nesse contexto, o CAE reverte a figuração deleuziana familiar que vê o nômade como lugar do Outro e insiste, em vez disso, que agora o ‘poder’ é nômade, o que faz que nossa condição seja liquescente. A única rota viável para a prática de oposição é produzindo “perturbação” calculada nas próprias rizomáticas ou “líquidas” redes de poder. Essa crítica ecoa o entendimento de Zygmunt Bauman sobre nosso atual estado de “modernidade líquida”, em seu livro homônimo (2000) e as ideias de Arjun Appadurai de que os fluxos culturais atuais acontecem no deslocamento de disjunções entre paisagens sociais fluidas — parte materiais, parte imaginadas — da tecnologia, mídia, etnicidade, ideologia e finança (1996). Para o CAE, o poder da elite abandonou as bases territoriais e seus antigos “monumentos arquitetônicos de poder” — o tribunal, a câmara legislativa, a rua e o teatro. A nova geografia, eles dizem, “é uma geografia virtual e o cerne da resistência política e cultural deve se autoafirmar no espaço eletrônico” (CAE, 1994, p. 12). Em um escrito posterior, Dominguez qualifica que os fluxos “líquidos” do “Capital Virtual são ainda unidirecionais [...]: tirar do Sul e aplicar no Norte; FMI crescendo e Argentina

morrendo; Chiapas reivindicando democracia e NAFTA apagando a democracia” (Marketou, 2002). Em resposta, o CAE desenvolveu o que eles chamam de Teatro Recombinante, uma prática que trabalha em relação dinâmica entre o orgânico e o virtual, movendo-se em várias redes eletrônicas em que o poder da elite realmente reside.

Ricardo Dominguez ofereceu uma resposta diferente, deixando o *Critical Art Ensemble* em 1995 para iniciar um longo treinamento sobre tecnologias de internet, na intenção de ampliar essa crítica para uma prática eletrônica mais concreta. Nascido em Las Vegas, de pais mexicanos e, originalmente, treinado como um ator de teatro, Dominguez se situou na tradição da crítica materialista por meio do teatro que inclui Bertolt Brecht, o diretor marxista brasileiro Augusto Boal e o teatro *agitprop* que o Teatro Campesino realizou em apoio a Cesar Chávez e ao Sindicato Unido de Camponesinos [*United Farm Workers Union*], na Califórnia, em 1962. Dominguez buscou traduzir essas estéticas sociais para o palco digital. Enquanto essas figuras eram inspirações, foi a rebelião Zapatista nos Chiapas, no México, que, em último caso, forneceu o ímpeto para a formação da *Electronic Disturbance Theater*, a qual Dominguez fundou com os colaboradores Stefan Wray, Carmin Karasic e Brett Stalbaum, em 1998. A prática do EDT não apenas sustentou e expandiu a causa Zapatista, mas pode ser vista como um esforço para reconciliar a teoria do CAE de desobediência civil eletrônica com os desafios postos por tal teoria pela própria revolta Zapatista.

A rebelião Zapatista — que ocorreu nas primeiras horas de primeiro de janeiro de 1994, no dia em que o Nafta entrou em vigor — tanto engajou, quanto desafiou as críticas sobre o ativismo ‘revolucionário’. De um lado, o movimento revitalizou noções abandonadas da desobediência e da revolta civis tradicionais em nome das pessoas indígenas; a longa marcha Zapatista à sede do governo na Cidade do México, em janeiro de 2001, demonstra o apoio e o impacto contínuos que tais táticas ‘tradicionais’ ainda conservam<sup>4</sup>. Além disso, o caráter particularmente teatral

---

<sup>4</sup> Em fevereiro e março de 2001, 24 líderes Zapatistas conduziram uma ‘caravana’ de apoiadores desde suas comunidades nas montanhas, na Cidade do México, até

dessas ações, especificamente aquelas do Subcomandante Marcos, resultou ao líder Zapatista o nome “subcomandante da performance”, dado pelo artista Guillermo Gómez-Peña. “A guerra foi levada como se fosse uma performance”, escreveu Gómez-Peña. “A maioria dos Zapatistas, homens, mulheres e crianças indígenas, vestiram *pasamontañas*. Alguns utilizaram espingardas de madeira, como um simples adereço”. Usando uma “colagem dos símbolos revolucionários do século XX, figurinos e adereços emprestados de Zapata, Sandino, Che e Arafat”, Marcos se tornou “o mais novo herói popular em uma nobre tradição de ativistas [...] que utilizaram as estratégias de performance e de mídia para adentrar a ‘arena de luta’ do México contemporâneo” (Gómez-Peña, 1995, pp. 90-91). Enquanto os Zapatistas fizeram um uso tático da presença da corporalidade — e teatralizado —, o movimento também tirou vantagem, desde o começo, da internet, como um meio de construir uma base de sustentação de redes. Dominguez descreve esse “zapatismo digital” como um “movimento poliespacial para uma democracia radical, baseada nos legados maias de diálogo [que] se inseriram no tecido eletrônico não como uma ‘infoguerra’ — mas como ações virtuais para a paz real nas comunidades reais em Chiapas” (1998b). Dentro de uma semana após a primeira revolta, uma grande rede internacional de informação e apoio foi criada com os meios digitais mais básicos: distribuição de e-mail e páginas da *web*; vale a pena conferir o extraordinário site *Zapatista in Cyberspace*, para compreender o alcance dessa rede<sup>5</sup>. Pelas disjunções radicais entre a presença sofisticada dos Zapatistas na internet ao mesmo tempo em que Chiapas não conta com os requisitos mínimos em sua infraestrutura — na maioria dos

---

o endereço do Congresso Nacional dos Estados Unidos para exigir ratificação do Tratado de Paz de 1996 entre o governo federal e os Zapatistas. Os líderes Zapatistas organizaram multidões em vários comícios e encontros ao longo do caminho; finalmente, em 28 de março, os delegados Zapatistas entraram no Congresso, onde a comandante Esther falou a favor do EZLN.

<sup>5</sup> O site pode ser encontrado em <http://www.eco.utexas.edu/faculty/Cleaver/zapsin-cyber.html>. Veja também “*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*” em <http://www.ezln.org>. Acesso em: 30 jan. 2022.

casos, nem mesmo eletricidade —, o movimento recebeu a reputação de “primeira revolução pós-moderna” (Dominguez, 1998a). Desse modo, o próprio Teatro de Operações Recombinante dos Zapatistas mesclou as práticas virtuais e corpóreas em uma luta por reais mudanças materiais e bem-estar social real em Chiapas.

## CORPORALIDADE POLIESPACIAL

ALGUNS PODEM ENTENDER ESSA PRÁTICA ‘recombinante’ como uma simples questão de contingência: Marcos é um excelente performer que usa todas as formas de mídia com uma engenhosidade calculada; seus seguidores ao redor do mundo usam a internet de todas as formas possíveis para apoiar a causa dele. No entanto, as lutas *on-line* e *off-line* elaboram uma estratégia semelhante de crítica e intervenção social com base em um uso complexo da simulação. Marcos e os Zapatistas, incluindo os Zapatistas digitais do *Electronic Disturbance Theater*, dependem da simulação para criar uma presença disruptiva (‘perturbadora’) nos contextos material, social e discursivo em que operam. A resistência, afirma Dominguez — seguindo os principais teóricos da guerra da informação —, pode assumir uma das três formas: ‘física’, que comprometeria e prejudicaria o próprio *hardware*; ‘sintática’ (favorita dos *hackers*), que implicaria trocar os códigos pelos quais a máquina funciona — programação, *software*, projeto —; e, por último, ‘semântica’, que implica envolver e minar as normas e realidades discursivas do sistema como um todo. A simulação opera no nível da perturbação semântica: uma simulação de uma aeronave, feita de papel ou de códigos digitais, não terá efeito na frota física de aviões do governo federal ou seu servidor, nem terá efeito na estrutura sintática de comando ou no *software* que organiza seu uso; em vez disso, os aviões simulados perturbam um código semântico, ao tornar visível as relações de poder subjacentes e ocultas das quais o bom funcionamento da repressão governamental depende. Para Marcos, assim como para Dominguez, a resistência semântica é uma forma eficaz — e viável — de contestar o poder pelas margens (Dominguez, 2002).

Para os Zapatistas, o gesto teatral representativo está no uso da máscara de esquí: as máscaras pretas de esquí idênticas anunciam uma insistente presença coletiva e politizada, ao mesmo tempo, tornam visível o anonimato negligenciado a que os povos indígenas da região mexicana de Chiapas há muito estão sujeitos. Embora os povos indígenas e sua qualidade de vida degradada estejam visíveis de forma distanciada há séculos, foi apenas vestindo uma máscara que eles entraram em visibilidade pública. É, nas palavras de Marcos, “a máscara que revela” (Marcos, 1998). A máscara, então, cria o que o CAE teria certamente chamado de um distúrbio dos discursos normativos — etnocêntricos, elitistas — através dos quais as comunidades indígenas se tornaram invisíveis socialmente e, ao mesmo tempo, produzem uma condição na qual a presença coletiva pode ser tomada novamente como legível.

Dominguez, como um Zapatista Digital, se envolve em uma interação semelhante do visível e do invisível, o corporificado e o simulado. Quando ele se apresenta pessoalmente, Dominguez usa uma máscara Zapatista; a presença da máscara nas salas de leitura, espaços de galeria e teatros sinaliza solidariedade com aqueles que se encontram na Selva Lacandona, mas, de maneira importante, desafia quaisquer suposições que os espectadores nos teatros e galerias possam ter sobre ‘artistas da internet’ e os usos potenciais das ‘novas mídias’. Com esta ação, Dominguez não se diferencia de seu colega artista de *performance*, Guillermo Gómez-Peña, que se relaciona com o ciberespaço como um irônico ‘bandido da longa estrada da informação’. Como Gómez-Peña, a arte Zapatista digital de Dominguez contesta as suposições racistas de que os mexicanos e os latinos são incapazes de criar uma relação elaborada com a alta tecnologia. “O mito é assim”, escreve Gómez-Peña:

Os Mexicanos (e outros latinos) não sabem lidar com a alta tecnologia. Presos entre um passado pré-industrial e uma pós-modernidade imposta, continuamos em nossa qualidade de seres manuais — *homo fabers par excellence*, artesãos imaginativos (não técnicos) — e nossa compreensão do mundo é estritamente política, poética e metafísica na melhor das hipóteses, mas certamente não científica. (2001, p. 284)

A máscara de Dominguez é, também, uma máscara que revela mitos racistas: que nativos ‘autênticos’ — e talvez revolucionários romantizados, imaginados a cavalo em cenários montanhosos — são antitéticos ao mundo da alta tecnologia ou da arte digital. A combinação da máscara Zapatista e do computador representa as mesmas disjunções reveladoras que os aviões de papel ou o ‘*scanner* de porta’ tribal: a máscara é o que permite que a presença dos Zapatistas se manifeste mesmo quando revela os termos normativos que governam o contexto em que operam.

Como um performer *off-line*, Dominguez atua entre o suporte binário da presença ao vivo e da simulação *on-line*, entre o conhecimento ‘científico’ autorizado e a narração de histórias, entre o artista e o ativista. Suas apresentações são como conferências-demonstrações. A metade é de demonstração de um *software* particular projetado para o uso dos ativistas, de repente é interrompido e corre na direção do público: “Todos a la consulta!”, grita, “Todos a la consulta!”, com a voz de um jovem menino Tojolabal, Pedrito, aparentemente reunindo todos os moradores da cidade para uma consulta local ou assembleia. Ele então começa a contar uma história (uma prática que Domínguez descreve livremente como ‘narrativa maia’), aquele que foi originalmente contado pelo próprio subcomandante Marcos:

A vila está em assembleia quando um avião militar da Army Rainbow Task Force e um helicóptero da Força Aérea Mexicana iniciam uma série de voos baixos sobre sua cabeça. A assembleia não para; em vez disso, aqueles que falam apenas elevam a voz. Pedrito, impulsionado pela ameaça da aeronave, sai ferozmente para sua cabana. Pedrito volta com um pedaço de madeira e declara: “Vou bater no avião; está me incomodando”. Quando o avião passa por cima de Pedrito, ele levanta o pedaço de madeira e o agita furiosamente contra o avião de guerra. O avião então muda seu curso e parte. Pedrito diz “Assim está melhor”.

Lentamente nos dirigimos ao pedaço de madeira que Pedrito deixou para trás e o pegamos com cuidado. Tentando lembrar o que Pedrito fez, balanço a madeira no ar. De repente, o helicóptero se transformou em um abutre de lata inútil, o céu ficou dourado e as nuvens flutuaram como marzipan.



“Mas é um pedaço de madeira”, eu digo.

“Sim”, diz o mar. “É uma tecnologia maia”. (em Fusco, 1999)

Dominguez recorre a essas histórias como importante alternativa para a linguagem usual de que dispomos para falar sobre raça, tecnologia e mudança social — uma narrativa contrária aos discursos de esclarecimento, progresso e racionalidade que normalmente informam nossa compreensão da tecnologia. Aqui Dominguez duplica a prática de Marcos de contar histórias — do famoso Don Durito ou do Velho Antonio — como alternativas propositais ao discurso político estagnado: Marcos emite comunicados por meio da voz de Don Durito de Lacandona, um besouro de fábula e cavaleiro errante anticapitalista que oferece sabedoria social satírica, ou do Velho Antonio, cujas narrativas poéticas interpretam o conflito social contemporâneo por meio de lendas maias. Gómez-Peña também oferece uma versão paródica da tecnologia maia: em sua *performance* colaborativa *Naftazateca*, realizada com Roberto Sifuentes, os dois apresentam um novo *hardware* funcional, Technopal 2000, “uma tecnologia originalmente inventada pelos Maias com a ajuda de alienígenas da Harvard” (Gómez-Peña, 2001, p. 283). Em cada caso, a *performance* é uma intervenção discursiva (semântica e simulada) que ilustra os limites dos discursos normativos de conhecimento e poder, ao mesmo tempo em que cria um espaço para a imaginação de alternativas.

As *performances on-line* do *Electronic Disturbance Theater*, de maneira semelhante, elaboram-se sobre a noção de ‘tecnologia maia’ como metáfora de organização. Aqui, porém, a máscara zapatista é trocada por uma ‘transparência’ radical: justamente porque o contexto *on-line* é dominado por uma retórica de desencarnação, mascaramento e anonimato, Dominguez e seus colaboradores insistem em revelar suas identidades *off-line*, e não recorrem ao sigilo para planejar ações contra os sites escolhidos. O *The World Economics Forum* [Fórum Econômico Mundial] ou o *Department of Defense* [Departamento de Defesa dos EUA] recebem então aviso e tempo mais que suficiente para se preparar, se necessário, para uma ‘manifestação’ virtual. De fato, uma recente ‘avaliação de risco’

publicada pelo *National Infrastructure Protection Center* [Centro Nacional de Proteção de Infraestrutura] (NIPC), com sede no *Federal Bureau of Investigation* [Departamento Federal de Investigação] (FBI), alertou àqueles associados ao *International Monetary Fund* [Fundo Monetário Internacional] (FMI) e ao *World Bank* [Banco Mundial] sobre a possibilidade de que seus sites fossem objetos de hacktivistas durante suas reuniões de setembro de 2002. O NIPC dá aos leitores do FMI e do Banco Mundial uma lição sobre hacktivismos:

O Hacktivismos descreve a convergência do ativismo político com os ataques e hacking de computadores, onde “hacking” se refere ao acesso ilegal ou não autorizado, e a manipulação de sistemas de computador e redes. Tem sido observado o uso de hacktivismos em atividades de protesto desde que o Electronic Disturbance Theater endossou uma série das chamadas ações diretas de rede contra os sites do governo mexicano em 1998. (NIPC, 2002)

Esta breve história e análise da *performance*, realizada pelo NIPC, reproduz a própria retórica que o EDT pretende minar. O NIPC rapidamente vê os protestos *on-line* como uma variante do ‘*hacking*’, que é imediatamente criminalizado como acesso ‘não autorizado’ a redes de computadores. Na verdade, o protesto *on-line* iniciado pelo EDT não envolve o uso ilegal de redes: pelo contrário, o EDT usa os espaços decididamente públicos da Internet (portas de acesso, funções de recarga) para manifestar a importante afirmação de que o ciberespaço é um espaço público e deve ser regido pelas mesmas normas sociais e legais que regem os espaços públicos *off-line*. Longe de atuar como operativos individuais secretos que se infiltram na propriedade privada de outros, o EDT propõe um ato de protesto público e transparente. Nesse contexto, o mascaramento não criaria perturbações significativas nos protocolos discursivos de interação *on-line*; a transparência, por sua vez, permite uma forma significativa de presença, uma presença coletiva sem anonimato, e virtual sem ser esvaziada de preocupações e realidades materiais.

Esta forma de presença coletiva *on-line* pode ser melhor ilustrada pelas primeiras ações do EDT em 1998, conforme sugerido pelo NICP, intituladas *Zapatista FloodNet*. Os artistas que agora formam o EDT se radicalizaram após o massacre em Acteal de 45 civis indígenas, entre os quais havia crianças, nas mãos de tropas paramilitares armadas, com equipamento bélico estadunidense da guerra contra as drogas, em 22 de dezembro de 1997. A primeira ação que se idealizou para protestar contra os assassinatos e homenagear os mortos foi a criação, por parte do EDT, do *Zapatista FloodNet*, um aplicativo, programado no site do EDT, que, ao mesmo tempo, dirigia os navegadores da Internet dos participantes aos servidores designados, e ‘inundava’ esses servidores com milhares de solicitações automáticas ‘recarregáveis’ — assim ocorreu em 1998, com o site do então presidente Zedillo no México; depois com o Departamento de Defesa dos EUA [*U.S. Defense Department*], entre outros. Ao contrário do *hacking*, e como a desobediência civil tradicional, o *FloodNet* fez uso de um espaço público para criar uma presença politizada; conforme mais pessoas entravam, o *FloodNet* recarregava não apenas mais vezes, mas mais rapidamente. O sucesso do *FloodNet* é medido pela eficácia simbólica (semântica), e não uma eficácia tecnológica (sintática ou física): nenhum dado foi destruído, nenhuma página foi alterada e a maioria dos servidores de alta capacidade nem mesmo travou — mas, assim como as rotinas diárias e o trânsito perto de uma grande manifestação de rua ampla, a operação usual do sistema foi menos funcional, mais lenta e possivelmente sobrecarregada pela ação pública. *FloodNet* foi, portanto, a estrutura semântica por meio da qual milhares de participantes globais se reuniram para encenar um protesto não violento no ciberespaço.

Assim, o objetivo do *FloodNet* enquadra uma intervenção estética no funcionamento fluido da organização social racionalizada que o meio eletrônico pressupõe. O *FloodNet* mudou de manifestação passiva para arte conceitual, por meio das inovações programadas nele. Durante a *performance* de inundação, as solicitações de recarga automática obrigaram os sites visados a produzir — a performar — um tipo de revelação social eletrônica. Em apenas um instante, o *FloodNet* solicitava

uma e outra vez páginas inexistentes, com nomes como “justiça” ou “direitos humanos”, do site do governo mexicano, obrigando o servidor a produzir um fluxo constante de mensagens de “resposta de erro 404” [404 error-reply], que declaravam: “justiça não encontrada neste site” e “direitos humanos não encontrados neste site”. Em outra instância, o *FloodNet* preencheu o registro de acesso do site [access log] com os nomes das pessoas que foram assassinadas pelas tropas do governo mexicano, em um esforço para criar um memorial *on-line* aos mortos. O *FloodNet* estabeleceu 10.000 chamadas para os mortos — “Ana Hernandez não pode ser encontrada em nosso site” — que se inseriram na memória digital do centro de informação de seus assassinos militares, o que forçou o próprio site a registrar simbolicamente sua cumplicidade com os desaparecimentos físicos.

A transparência nas ações, então, pretende revelar a ‘máscara’ que esconde o trabalho do poder e do capital virtual; ao mesmo tempo, permite a articulação de uma presença politizada que é tanto coletiva, quanto poliespacial. Dominguez escreve: “O poder rizomático não considera o Capital Virtual com um rizoma, mas como um neo-imperialismo nu”. No entanto, “o poder rizomático flui de grupos como os Zapatistas, que têm desenvolvido habilidades distributivas que não são uni-direcionais”. Portanto, o ideal da ‘perturbação’ performática do *Electronic Disturbance Theater* é para “bloquear a corrida do capitalismo virtual em direção à leveza e às consequências sociais que uma ética imaterial cria.” (Marketou, 2002). As novas formas de ações coletivas *on-line* permitidas pelo EDT ajudaram a mapear uma geografia alternada de luta, uma forma alternativa de corporalidade contra tal ‘leveza’ exploradora. Partindo daqueles que veem a internet como um futuro utópico sem classe, sem raça e sem gênero, e também daqueles que veem a internet como um site apocalíptico de um opressivo controle hegemônico da técnico-elite, Dominguez vê sua “tecnologia maia” metafórica como um sinal para uma terceira — quinta ou sétima, ele diz — abordagem (Fusco, 1999). A internet pode ser usada, afirma Dominguez, como “uma antecâmara de questões compartilhadas e espaços onde, talvez desta vez, como os Zapatistas dizem, ‘a maçã cairá para cima’”. No fim, essa linha de voo é nutrida pela tecnologia maia.

## REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Digital Zapatistas, 1996.
- Ars Electronica, 1997. Disponível em <https://ars.electronica.art/news/de/> (Acesso: 8 de fevereiro 2022).
- AUGSBURG, Tanya. Orlan's Performative Transformations of Subjectivity. In: *The Ends of Performance*, edited by Peggy Phelan and Jill Lane. New York: New York University Press, 1998. pp. 285-314.
- BALSAMO, Anne. The Virtual Body in Cyberspace. In: *The Cybercultures Reader*, edited by David and Barbara M. Kennedy. London: Routledge, 2000. pp. 489-503.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press; Malden, MA: Blackwell, 2000.
- CRITICAL ART ENSEMBLE. *The Electronic Disturbance*. Autonomedia/semio-text(e). 1994. Disponível em: <http://www.critical-art.net/>. Acesso: 26 jan. 2022.
- DOMINGUEZ, Ricardo. *The Ante-Chamber of Revolution: A Prelude to a Theory of Resistance and Maps*. 1998a. Disponível em: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14781> . Acesso em: 8 de fevereiro de 2022.
- DOMINGUEZ, Ricardo. *Digital Zapatismo*. 20 March, 1998b. Disponível em: <https://www.thing.net/~rdom/ecl/DigZap.html>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2022. Entrevista com o autor pelo telefone, 12 de dezembro de 2001.
- DOMINGUEZ, Ricardo. Leitura não publicada. Hemispheric Institute of Performance and Politics Annual Seminar. Lima, Peru. 15 jul. 2002.
- ELECTRONIC DISTURBANCE THEATER. *Zapatista Tribal Port Scan*. 2001. Disponível em: <http://switch.sjsu.edu/v6n2/ztps/>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2022.

- FABER, Alyda. *Saint Orlan: Ritual As Violent Spectacle and Cultural Criticism*. 2002. *TDR* 46:1 (T173): 85–92.
- FUSCO, Coco. *Performance Art in a Digital Age: A Conversation with Ricardo Dominguez*. Entrevista não publicada. The Institute of International Visual Arts, Londres, Inglaterra. 25 nov. 1999.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. The Subcomandante of Performance. In: *First World, Ha Ha Ha! The Zapatista Challenge*, editado por Elaine Katzenberger, pp. 89–98. San Francisco: City Lights, 1995.
- MARCOS, Subcomandante. *Above and Below: Masks and Silences*. México, 1998. Disponível em: <http://www.ezln.org/documentos/> Acesso em: 8 de fevereiro de 2022.
- MARKETOU, Jennifer. *Where Do We Go from Here?* Net Art Commons. 23 July, 2002. Disponível em: <http://netartcommons.walkerart.org>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- NATIONAL INFRASTRUCTURE PROTECTION CENTER (NIPC). *Hacktivism in Connection with Protest Events of September 2002*. 23 September, 2002. Disponível em: <https://www.hSDL.org/?abstract&did=3859>. Acesso em: 8 de fev 2022.
- NUEVO AMANECER PRESS. *Zapatista Air (Mail) Attack*. 2002. Disponível em: <https://inmotionmagazine.com/chiapmar3.html>. Acesso em: 8 fev. 2022 .
- SOJA, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- STELARC. *Stelarc*. 2002. Disponível em: [http://stelarc.org/\\_php](http://stelarc.org/_php). Acesso em: 8 fev. 2022.
- VIRILO, Paul. *The Art of the Motor*. Translated by Julie Rose. Minneapolis: Minnesota University Press, 1995.

# Poesia da revolução — Marx, manifestos e as vanguardas

MARTIN PUCHNER

## INTRODUÇÃO | MANIFESTOS - POESIA DA REVOLUÇÃO

“A REVOLUÇÃO SOCIAL DO SÉCULO XIX não pode derivar sua poesia do passado, mas apenas do futuro. Não pode começar por si mesma, antes de se livrar de todas as crenças supersticiosas do passado. As revoluções anteriores precisavam lembrar momentos da história mundial para se entorpecerem em relação ao seu próprio conteúdo. A revolução do século XIX deve permitir que os mortos enterrem os mortos para chegar ao seu próprio significado. Lá, a frase excedeu o conteúdo. Aqui o conteúdo excede a frase” (Marx, 1965).

Karl Marx publicou essas frases, em “O 18 de Brumário de Luís Bonaparte”, para explicar o fracasso da revolução de 1848 na França. A revolução falhou, diz Marx, porque foi uma mera recapitulação da grande Revolução Francesa, um retorno a um momento anterior da história. Marx reconhece que todas as revoluções olharam para trás desta forma: a revolução protestante de Lutero se referiu ao apóstolo Paulo, e a Revolução Francesa, à antiguidade romana. Mas, embora tais empréstimos e regressões históricas possam ter sido adequados para Lutero e a Revolução Francesa, eles não são mais adequados agora, em meados do século XIX, quando precisamos de uma “revolução moderna”. Mas uma revolução moderna é difícil de alcançar. Depois de abandonar os costumes e frases do passado, a revolução moderna

deve de alguma forma convidar o futuro, criar frases, formas e gêneros que ‘derivam’ sua “poesia” desse futuro — e aqui o termo poesia, utilizado por Marx, ressoa com o significado grego original de poesia como um ato de fazer<sup>1</sup>.

Afirmo que Marx já havia inventado uma poesia da revolução futura, uma forma que ajudaria a modernidade revolucionária a se conhecer, a chegar a si mesma, a fazer-se e a se manifestar, a saber, o “Manifesto Comunista”. O Manifesto é um texto forjado de acordo com a décima primeira tese de Marx sobre Feuerbach, que nos diz que os filósofos não deveriam apenas interpretar o mundo, mas também transformá-lo<sup>2</sup>. Dividido entre acabar com o passado e inaugurar o futuro, o Manifesto busca produzir a chegada da “revolução moderna” por meio de um ato de autofundação e autocriação: nós, aqui e agora, devemos agir! Os manifestos tendem a se apresentar como meros meios para um fim, exigindo serem julgados não por seus méritos retóricos ou literários — sua poesia — mas por sua capacidade de mudar o mundo. Marx, no entanto, ajuda-nos a compreender que é a sua forma, e não as suas queixas e exigências particulares, que articula de maneira mais sucinta os desejos e esperanças, manobras e estratégias da modernidade: criar pontos sem volta; fazer história; para moldar o futuro. Escritos dispersos foram chamados de manifestos por séculos, mas o “Manifesto Comunista”, de Marx e Engels, elevou esses textos a um gênero distinto. Entretanto, o Manifesto levou décadas para ganhar qualquer destaque e, assim, definir o que deveria ser um manifesto. Depois que o Manifesto se tornou o ícone central do comunismo, uma nova dinâmica se fez sentir: o gênero que ajudou a criar não podia mais ser usado sem cuidadosa deliberação. Muitos manifestos comunistas posteriores, como os de fundação dos partidos comunistas e das

---

<sup>1</sup> [NT] Ou o que poderíamos chamar hoje, após os estudos performativos, de um “ato de fala”. Cf. AUSTIN, John Langshaw. Quando dizer é fazer. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1990 [1962].

<sup>2</sup> O texto original de Marx é o seguinte: “Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; trata-se, porém, de transformá-lo”. MARX, K. e ENGELS, F. Obras escolhidas. Lisboa: Edições Avante, 1982, p. 3.



internacionais socialistas, foram, portanto, atormentados pelo medo de que escrever um novo manifesto pudesse, de alguma forma, tirar o lugar do “Manifesto Comunista”, relegando o antigo e original ao *status* de um documento histórico.

A predominância do Manifesto sobre a história subsequente do gênero significa que uma história do Manifesto também deve implicar uma história do socialismo. Vários críticos marxistas, incluindo Antonio Gramsci, Keneth Burke, Louis Althusser e Perry Anderson, ajudam a especificar como os manifestos entrelaçam teoria social, atos políticos e expressão poética. Os manifestos não articulam um inconsciente político, que precisa ser escavado por meio de uma análise cuidadosa, como Fredric Jameson (1981) faz no caso do romance; em vez disso, eles procuram trazer esse inconsciente à luz do dia. Esse desejo de abertura e manifestação é central para o manifesto, definindo sua prática criativa, como Raymond Williams (1977) poderia colocar, de articular o que foi até agora inarticulado. Colocar em primeiro plano essa prática criativa está em conflito com a maioria das teorias baseadas na função determinante da história ou modos de produção. Os manifestos precisam ser reconhecidos não apenas como sintomas e índices de formações sociais, como superestrutura, mas também como momentos de intervenção real ou tentativa, talvez até mesmo como instâncias da superestrutura alterando a base. Se manifestos individuais realmente alcançam seus objetivos ambiciosos — alguma história alterada muito além de seus sonhos mais loucos — importa menos do que as estratégias literárias, poéticas e retóricas que desenvolveram com o único propósito de mudar o mundo. A história dos manifestos sucessivos é, portanto, também uma história dos futuros que esses manifestos procuraram prever, prefigurar e realizar. Se identificar a formação histórica e a poesia do “Manifesto Comunista” é uma tarefa, examinar sua distribuição geográfica é outra. Aqui eu me baseio no trabalho inestimável de Bert Andréas e seu editor, Feltrinelli, que montou as traduções e edições planejadas e executadas do Manifesto. Com base em seus dados, é possível rastrear não apenas a história do Manifesto, mas também o processo pelo qual ele se tornou, em suas próprias palavras, “literatura

mundial”. A obsessão do Manifesto com suas próprias traduções, exigida em seu preâmbulo e reiterada nos prefácios de Marx e Engels, contém as sementes de uma nova compreensão da literatura internacional que ressoa de várias maneiras com os discursos atuais sobre literatura e globalização. O mapa da difusão geográfica do Manifesto no final do século XIX e no início do século XX também prefigura o mapa das vanguardas europeias e não europeias. Insistindo em uma visão internacional da vanguarda, traço as rotas de viagem transeuropeias e transatlânticas do romeno Tristan Tzara, do cubano-francês Francis Picabia e do chileno Vicente Huidobro, incluindo os periódicos que viajaram com eles. Assim como a difusão do Manifesto mostra como este texto adquiriu *status* de literatura mundial, o transporte, a transmissão e a adaptação de manifestos de vanguarda indicam como esses textos formaram uma vanguarda internacional, uma vanguarda em geral<sup>3</sup>. Um dos principais interesses deste livro é explicar como e por que o Manifesto entrou na esfera da arte no início do século XX. Um momento crucial, na emancipação do manifesto de arte em geral do manifesto socialista em particular, é a crítica fascista do marxismo, efetuada por Filippo Tommaso Marinetti. Essa crítica, baseada no sindicalista francês Georges Sorel, permitiu-lhe romper com a reverência comunista pelo Manifesto original e forjar um novo manifesto, que continuou a funcionar como um documento político, mas cujo objetivo principal agora era artístico. O impacto dos manifestos futuristas, o que chamo de ‘efeito futurismo’, pode ser percebido pelas fortes reações que causaram na semiperiferia europeia da industrialização, como Itália e Rússia, mas também na Inglaterra e na América Latina. Simpatizantes fascistas como Ezra Pound e Wyndham Lewis reagiram à vanguarda movida a manifestos de um modo que chamo de ‘retaguarda’. Outros permaneceram céticos em relação ao produto de

---

<sup>3</sup> O projeto de rastrear a difusão de manifestos é compartilhado por várias antologias, por exemplo: CAWS, Mary Ann (org.). *Manifesto: A Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001; e DAMROSCH, David Norman (org.). *Longman Anthology of World Literature*. New York: Longman, 2004.

exportação mais agressivo da Itália porque parecia introduzir modos de propaganda no domínio da literatura. Se o Manifesto foi recebido com entusiasmo ou suspeita, todos, incluindo seus detratores, agora contavam com ele — muitos até publicaram manifestos dirigidos contra a própria mania de se produzir manifestos.

Assim como as histórias do marxismo tenderam a colocar em primeiro plano o conteúdo do Manifesto em detrimento de sua forma, a maioria das histórias da arte do século XX baseou-se nas definições e doutrinas que encontraram expressas em manifestos artísticos e negligenciaram a forma em que essas doutrinas foram articuladas. Uma exceção é o importante “Momento Futurista” de Marjorie Perloff (1986), que relaciona a poesia futurista à forma do manifesto. A visão de Perloff foi retomada recentemente, rendendo estudos que são dedicados às várias formas e efeitos dos manifestos de vanguarda. Em seu estudo detalhado dos manifestos simbolistas franceses e futuristas italianos, por exemplo, Luca Somigli (2003) mostrou como os manifestos contribuíram para legitimar os artistas e a arte que eles produziram. E Janet Lyon (1999) enfatizou a função do manifesto em articular identidades de grupo, de estabelecer posições de várias minorias que buscam ser ouvidas, mesmo que isso signifique violar o decoro da esfera pública conforme analisado por Jurgen Habermas. Finalmente, seu foco em reescritas feministas de manifestos demonstra até que ponto as questões de gênero são produzidas no tecido deste gênero.

Com base nesses estudos, “Poesia da Revolução” oferece uma visão do manifesto que é moldada centralmente pela insistência na leitura de manifestos de vanguarda ao lado de manifestos políticos. Mostro como, por meio de sua confiança comum nesse gênero de textos, as internacionais socialistas e os movimentos de vanguarda transnacionais se encontraram em uma aliança íntima, embora contenciosa, da qual nenhum deles poderia escapar inteiramente. Futuristas italianos e russos escreveram manifestos políticos, e Marinetti até concorreu a um cargo político; o dadaísmo queria continuar a luta política de Lênin em Zurique e de Rosa Luxemburgo em Berlim; Lewis sentiu a necessidade de declarar sua lealdade política ao movimento sufragista

feminino; André Breton queria seus manifestos para promover os fins do Partido Comunista Francês; e Guy Debord esperava instigar uma revolta contra o espetáculo. A rivalidade entre manifestos artísticos e manifestos políticos veio à tona quando as tentativas desses escritores de cruzar a arte para a política foram interrompidas: Benito Mussolini freou Marinetti e Leon Trotsky freou Velimir Khlebnikov; o Partido Comunista Francês alienou Breton; e Debord, para escapar de um destino semelhante, fundou sua própria micro-organização política. A história desses manifestos concorrentes é, portanto, uma história de luta sobre a relação entre arte e política, uma luta, em outras palavras, sobre a melhor poesia da revolução.

O que uma investigação dos manifestos requer, portanto, é uma poética que seja, ao mesmo tempo, uma política do manifesto, uma análise que combine uma teoria política dos atos de fala com práticas de leitura informada pelas vanguardas. Central para a metodologia perseguida aqui é o par terminológico de performatividade e teatralidade. Os manifestos políticos são textos singularmente investidos em fazer coisas com palavras, em mudar o mundo. Eles são exemplos ideais de discurso performativo no sentido usado por J. L. Austin. Muitos manifestos de vanguarda, ao contrário, com suas afirmações exageradas e pronunciamentos estridentes, são acolhidos em cabarés e teatros de vanguarda, onde eram de fato declamados com frequência. No entanto, apesar dessa diferença, tanto a intervenção performativa quanto a pose teatral estão, até certo ponto, 'em ação' em todos esses textos. Os manifestos políticos frequentemente compensam a real impotência de sua posição com exageros teatrais, e sua confiança é frequentemente fingida, em vez de fundamentada em autoridade real. Ao mesmo tempo, mesmo os manifestos de vanguarda mais teatrais alcançaram alguns efeitos performativos e deixaram alguns traços na história precisamente por meio de sua teatralidade calculada. Teatralidade e performatividade descrevem, assim, duas tendências conflitantes que informaram todos esses tipos de textos, os dois ingredientes que, de acordo com seus respectivos graus de influência, produziram as diversas espécies de manifestos que povoaram o século XX.

A história da vanguarda que emerge de meu enfoque nos manifestos começa com os manifestos políticos do século XIX e se estende, por meio de repetidas ondas de redação de manifestos, até os anos 1960 e além. Aqui, meu argumento deve enfrentar críticos que vão de Peter Burger a Perry Anderson, que restringem a noção de vanguarda a um período histórico específico no início do século XX. Desenvolvimentos e movimentos posteriores na década de 1960 ou mesmo na década de 1990 que parecem assemelhar-se a esta original e chamada vanguarda histórica são rejeitados, especialmente por Burger, como repetições anacrônicas e vazias, sem necessidade ou força histórica. O medo de ser chamado de anacrônico, felizmente, não impediu artistas e ativistas de escreverem diferentes tipos de manifestos oportunos com impunidade. Dado o grande número e surpreendente variedade de manifestos produzidos nos anos 1960, torna-se difícil descartar o ressurgimento dos manifestos como um fenômeno apenas de superfície que, de alguma forma, não deve ser considerado.

Mesmo quando proponho uma concepção de repetidas vanguardas que se estendem além dos anos 1960, eu utilizo a teoria do desenvolvimento desigual que sustenta, por exemplo, a análise de Anderson. Minha discussão dos manifestos produzidos na semiperiferia industrial da Europa, como Itália e Rússia, mas também na América Latina, confirma que as formas mais radicais de modernismo ocorreram não nas nações mais industrializadas, mas em lugares onde as forças da modernização confrontaram violentamente formas mais antigas de produção e organização social. No entanto, as ondas repetidas de manifestos indicam que não se deve pensar na modernização como um único processo ou período que deu origem a uma forma historicamente delimitada de modernismo radical, mas como diferentes ondas de modernização, cada uma trazendo consigo novas vanguardas. Debord, por exemplo, articulou em seus manifestos a crise causada por uma nova forma de capitalismo movido pela mídia, assim como Marinetti havia reagido ao avião e à primeira era da máquina. Pode-se esperar, da mesma forma, que a crise atual provocada por mais uma onda de modernização, impulsionada pela terceirização de serviços além de uma anterior

terceirização da produção, dê origem a mais uma forma de vanguarda. Devemos, portanto, pensar a vanguarda em termos históricos, mas não necessariamente como algo que acabou.

No entanto, a fraqueza de uma teoria que considera apenas o desenvolvimento desigual é que ela subestima o tráfico de manifestos que permitiu que esses textos produzissem efeitos em outros lugares, seja no centro da modernização como a Inglaterra e os Estados Unidos ou em nações pouco modernizadas como a China. Somente se atribuirmos aos manifestos um papel mais formativo do que reativo e sintomático, esses efeitos podem ser adequadamente compreendidos. A teoria do desenvolvimento desigual, portanto, explica bem o primeiro surgimento do modernismo radical ou de vanguarda, mas não o impacto e as reações muitas vezes imprevisíveis que esse modernismo provocou quando foi transportado para além de sua origem por meio de traduções, viagens e adaptações<sup>4</sup>.

A história amplamente concebida e a geografia da arte de vanguarda esboçadas nestas páginas também colocam em foco o que considero ser o impacto mais duradouro do gênero: as centenas e milhares de manifestos que varreram a Europa levaram a uma mudança qualitativa na concepção da arte. Enfocando as muitas combinações e fusões entre manifestos e obras de arte, em colagens, peças, poemas e *performances* teatrais, mostro como os manifestos se intrometem nas obras de arte e, por sua vez, são absorvidos e assimilados por elas. O resultado é o que chamo de ‘arte do manifesto’, uma arte forjada à imagem do manifesto: mais agressiva do que introvertida; gritando em vez de

---

<sup>4</sup> [NT] O conceito de “desenvolvimento desigual e combinado”, citado por Puchman a partir de versão dada por Perry Anderson, recebeu várias outras elaborações ao longo do século XX, sendo formulado, pela primeira vez, por Leon Trotsky. Em seu livro “História da Revolução Russa”, Trotsky aponta para as peculiaridades da formação social russa, marcada por “saltos súbitos”, “fusões contraditórias” e “combinações inesperadas”. Assim, segundo essa mirada, com a difusão mundial do capitalismo a partir do século XVII, as nações capitalistas periféricas foram sendo plasmadas a partir da combinação de temporalidades heterogêneas, que atendiam aos embates do capitalismo mundializado, fundadas na contradição existente entre os processos internos, nacionais, e as forças externas do desenvolvimento capitalista mundial.

reticente; coletivo em vez de individual. O modernismo radical e a arte de vanguarda devem, portanto, ser considerados como uma arte baseada não nas doutrinas e teorias proclamadas em manifestos, mas na influência formal do manifesto, sua poesia, na arte.

A arte do manifesto pode parecer apenas outro nome para uma vanguarda radical, politicamente investida, em oposição às obras reificadas do alto modernismo. Embora meu estudo se concentre nas várias vanguardas políticas e artísticas autodeclaradas, a categoria da arte ‘manifesto’ captura aspectos essenciais do modernismo também, em particular as ambições autoautorizantes e autocanonizadoras do modernismo e suas pretensões grandiosas de ter rompido com o passado. Certamente, tendências importantes do modernismo celebram uma arte de distanciamento impessoal em que o manifesto tende a realizar ataques coletivos. No entanto, a despersonalização modernista foi impulsionada por um desejo submerso de coletividade, a esperança de que colocar o indivíduo entre parênteses de alguma forma, via negativa, permitiria o surgimento de uma nova coletividade. Os manifestos, com seus múltiplos signatários e demandas coletivas, podem, portanto, ser vistos como a própria realização do desejo do modernismo. Na verdade, modernistas como Ford Madox Ford e defensores da retaguarda como Lewis e Pound foram atraídos para a mania do manifesto sem desistir de suas doutrinas e sensibilidades modernistas, fato que argumenta a favor de alianças e projetos compartilhados através da suposta linha que separa o alto modernismo e o modernismo de manifesto ou de vanguarda.

Quer se queira enfatizar ou minimizar as diferenças entre o modernismo e a arte-manifesto, ambos participam de uma característica importante que os conecta aos temas maiores que constituem o assunto final deste livro, a saber, o tempo e o espaço da modernidade. A concepção de T.S. Eliot de uma construção retroativa de tradições pode parecer muito semelhante à maneira como Breton, em seu “Manifesto do Surrealismo”, identifica surrealistas *avant la lettre*, ou como as colagens arqueológicas de Pound ecoam as camadas de citações erradas que Debord faz de Marx. Todas essas figuras lutam com a temporalidade específica da

modernidade, uma temporalidade de rupturas e novos começos que, no entanto, continua a ser confrontada com um passado que nunca pode ser abandonado para sempre. Essa temporalidade, em todas as suas tensões e contradições, aparece na filosofia iluminista e nas declarações políticas, no primitivismo modernista, na poesia de vanguarda e no romance modernista, mas não aparece em nenhum lugar de forma tão sucinta e impressionante como no gênero do manifesto.

Em última instância, portanto, “Poesia da Revolução” busca estudar o manifesto não por si mesmo, mas como um meio para um fim, como um gênero que representa e produz com exclusividade as fantasias, esperanças, aspirações e deficiências da modernidade. Submeter tais textos a uma análise crítica é o projeto aqui realizado. Só se compreendermos a história do manifesto poderemos chegar às nossas próprias articulações oportunas.

## **A FORMAÇÃO DO GÊNERO**

O “MANIFESTO COMUNISTA” INFLUENCIOU o curso da história de forma mais direta e duradoura do que quase qualquer outro texto. A Comuna de Paris, a Revolução Russa e os movimentos de independência no mundo colonial são apenas alguns dos eventos históricos que foram inspirados e moldados por este documento. Como um único texto poderia alcançar tal façanha? Para ter certeza, nenhum desses eventos é pensável sem as histórias do capitalismo e colonialismo ou os efeitos das duas guerras mundiais. E, no entanto, essas amplas forças históricas não explicam por que foi o Manifesto, e não um de seus muitos documentos rivais, que adquiriu tal importância central. A resposta a essa pergunta deve ser buscada não tanto na história das revoluções, mas no próprio Manifesto, e deve ser buscada não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma. Pois o sucesso sem paralelo do Manifesto foi devido em grande parte à sua composição engenhosa, ao fato de que Marx e Engels criaram com este texto nada menos do que um novo gênero. Esse novo gênero trouxe, para uma conjuntura



nova e surpreendente, filosofia e política, análise e ação, historiografia e intervenção. Compreender as características desse gênero e mapear sua influência sobre a política e a arte do final do século XIX e do século XX é o objetivo deste livro.

Embora o Manifesto tenha se tornado o mais significativo, o texto que definiu para muitos escritores subsequentes o que um manifesto deveria ser, Marx e Engels não criaram esse gênero sozinhos; o manifesto tem uma história ou pré-história. Contar a pré-história de um gênero é necessariamente um empreendimento retroativo. Enquanto a etimologia da palavra 'gênero' evoca a metáfora biológica de uma genealogia, de parentesco e geração, de transmitir características e traços especiais por herança, é fútil procurar uma linhagem única onde o manifesto ainda não se fundiu em uma forma reconhecível. Tudo o que podemos fazer é identificar retrospectivamente as várias maneiras de empregar essa palavra para nomear e caracterizar textos que nunca chegaram a um único gênero. Na verdade, a maioria dos textos que agora são, pós-Marx, chamados de manifesto, não se rotulam dessa maneira; só agora podemos reconhecê-los como precursores do Manifesto. Uma pré-história desse gênero deve, portanto, reunir fios heterogêneos que só mais tarde foram tecidos em um único texto e que podem ser identificados apenas em retrospectiva como o material com o qual o manifesto foi posteriormente fabricado.

A história desse gênero é ainda mais surpreendente, pois as primeiras ocorrências da palavra 'manifesto', como um título, são, em muitos aspectos, o oposto do Manifesto: em vez de uma voz coletiva, revolucionária e subversiva, 'manifesto' aqui designa uma declaração da vontade de um soberano. É uma comunicação, de autoria das autoridades, do estado, dos militares ou da igreja, para permitir que seus súditos conheçam suas intenções e leis soberanas. Esse uso continua até o século XX, em que a Primeira Guerra Mundial foi declarada, pelo imperador Franz Joseph, por meio de um texto chamado 'manifesto'<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> O texto foi titulado "Ao meu Povo" (*An meine Völker*), mas era comumente referido como o 'manifesto'.

O Manifesto, em contraste, é provocativo em suas reivindicações de poder e autoridade. Ele desafia o tipo de declaração que se baseia na suposição de que tudo o que está sendo manifestado, com a forma verbal agora obsoleta, está fundamentado na autoridade e, portanto, imediatamente transformado em ação. O manifesto revolucionário romperá a conjunção de autoridade, discurso e ação sobre a qual repousam os textos anteriores e, em vez disso, criará um gênero que deve usurpar uma autoridade que ainda não possui, um gênero que é mais inseguro e, portanto, mais agressivo em sua tentativa de transformar palavras em ações e demandas em realidade. Existe uma segunda linhagem dentro da pré-história do manifesto, aquela que deriva da prática religiosa da revelação ou manifestação. Também aqui algo é exposto e dado a conhecer, mas esse processo é visto como difícil, com resultados e efeitos incertos. Em vez de simplesmente proclamar uma vontade soberana, esta tradição sabe que a obra de revelação é laboriosa e sujeita ao fracasso. Mesmo que a revelação de um deus emane da fonte mais absoluta de autoridade imaginável, para o receptor humano essas revelações e manifestações são repletas de obscuridade e, portanto, precisam de interpretação. Sinais ambíguos de deuses existem em muitas religiões, mas mais pertinentes ao manifesto são as chamadas religiões reveladas, em particular o que é chamado de tradição abraâmica, onde a revelação do deus ao povo torna-se um evento central, seja na forma de uma sarça ardente; de uma voz; na figura de um filho; ou por meio das escrituras. A Bíblia Hebraica e a Revelação a São João (no original e na Vulgata, esta última é chamada de 'Apocalipse', palavra que designa 'revelação violenta') são textos importantes para esta tradição e indicativos da obscuridade inerente que este tipo de revelação traz consigo.

Quando o manifesto se volta contra o estado e sua autoridade, apela precisamente a essa autoridade alternativa de revelação religiosa. Mencionarei apenas duas cenas centrais onde esse tipo de revelação se cruza com a pré-história do manifesto, ambas ocorrendo quando a invocação da escritura se torna um ato revolucionário: durante a Reforma na Alemanha, no debate entre Martinho Lutero e Thomas Muntzer sobre as revoltas camponesas da Suábia; e durante a Revolução Puritana na Inglaterra, nos escritos de Gerrard Winstanley e do grupo chamado

Diggers<sup>6</sup>. Ambos os grupos, os camponeses da Suábia e os Coveiros (*Diggers*), constituíram a ala violenta dentro de um momento reformista ou revolucionário mais moderado. Muntzer é para Lutero o que Winstanley<sup>7</sup> é para Cromwell — a revolução radicalizada. Ambos os escritores se tornaram o órgão de uma constituição privada e amplamente analfabeta, inserindo suas reivindicações em uma guerra de propaganda acalorada sobre a revolução, dominada por panfletos curtos, cartas abertas, declarações e, ocasionalmente, textos chamados de manifestos. Em ambos os casos, tem havido debates sobre se essas duas figuras devem ser consideradas revolucionárias à frente de seus tempos, verdadeiros protomarxistas, ou melhor, fanáticos religiosos com consciência social. A pedra de toque implícita desses debates tem sido sua escolha de gênero e retórica, pois a linguagem em que Muntzer e Winstanley formulam essas intervenções e manifestações revolucionárias é a da revelação religiosa. Como avaliar essa linguagem, entretanto, permaneceu uma questão em aberto. Eles derivaram sua poesia do passado, da Bíblia hebraica e do Apocalipse, para esconder suas intenções modernas e revolucionárias? O uso da Escritura foi uma estratégia calculada para desafiar a autoridade da igreja? Ou esses dois insurrecionistas simplesmente ainda não tinham à sua disposição a linguagem autoautorizante do manifesto revolucionário?

---

<sup>6</sup> [NT] Diggers, do verbo *to dig*, 'cavar': porque, como grupo participante do processo da Revolução Inglesa de 1640, instalaram-se em 1648 num terreno não aproveitado e se puseram a preparar a terra para a sementeira — numa espécie de reforma agrária feita espontaneamente, em direta oposição aos poderes da sociedade e do Estado.

<sup>7</sup> [NT] Gerrard Winstanley foi o principal teórico dos *Diggers*. Formulou pensamentos incendiários como este: "Todos os homens se ergueram pela liberdade... e aqueles dentre vós que pertencem à espécie mais rica têm vergonha e medo de reconhecê-la quando a veem, porque ela chega vestida em roupas rústicas... A liberdade é o homem que girará o mundo de cabeça para baixo, por isso não espanta que tenha tantos inimigos... A autêntica liberdade reside na comunidade em espírito e na comunidade das riquezas terrenas; ela é Cristo, o verdadeiro filho do homem que se espalhou por toda a criação e que ora reintegra todas as coisas em si mesmo". WINSTANLEY, G. A Watch-Word to the City of London. (Uma palavra de ordem para a Cidade de Londres, 1649. *apud* HILL, Christopher. O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 117.)

A primeira cena ocorre durante os motins camponeses da Suábia no início do século XVI. Em tenra idade, Muntzer tornou-se um ministro que trabalhava na ala extremista do reformismo luterano, instituindo práticas radicais, algumas das quais o próprio Lutero foi forçado a adotar, visando apaziguar esse jovem padre rebelde de mentalidade independente. Enquanto Lutero estava aproveitando a nova cultura impressa para inundar a Alemanha com sua tradução da Bíblia, Muntzer cada vez mais questionava e desafiava qualquer tipo de autoridade, incluindo a das escrituras, consumindo a hóstia sem o ritual adequado e minando outras práticas da igreja<sup>8</sup>. Além disso, acabou criticando o próprio Lutero, a ponto de se referir a ele regularmente como “médico mentiroso” e “a carne ímpia de Wittenberg” (Münzer, 1988, p. 332). Essas tensões explodiram quando Münzer foi varrido pelos vários distúrbios camponeses da década de 1520. Enquanto Lutero, como reformador, queria apaziguar os camponeses, atuando como mediador entre esses e as classes dominantes, Münzer se colocou no topo da revolução, que culminou com a libertação da cidade de Mühlhausen em 1525 e a formação de um conselho revolucionário chefiado por ele mesmo. Agora Münzer se via como o porta-voz e defensor de uma revolução que estava prestes a terminar em um banho de sangue, pois reformistas luteranos e reacionários aristocráticos estavam reunindo soldados para expulsar os rebeldes mal-armados e seu líder pregador. Foi nessa situação desesperadora que Münzer se tornou o que Ernst Bloch chama de “teólogo da revolução”. Sua linguagem torna-se cada vez mais apaixonada e cita obsessivamente os profetas e o Apocalipse. Finalmente, o próprio Münzer se transforma no órgão do apocalipse, exigindo que o verdadeiro cristianismo não seja baseado nas escrituras, mas apenas na revelação contínua e na manifestação de deus (Münzer, 1988, p. 330).

---

<sup>8</sup> Os textos de Lutero, das “Teses” à tradução da Bíblia, totalizaram cerca de um terço de todos os livros em língua alemã publicados entre 1518 e 1525 e, como Anderson observa, Lutero foi o primeiro autor capaz de vender seus livros com base apenas em seu nome. Ver: ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983. (Edição Brasileira: ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.)

A fonte da autoridade ainda é divina, mas não há mais o texto mediador entre esta fonte e o receptor. Em outras palavras, Münzer está em processo de usurpar a autoridade reveladora para si mesmo. Consequentemente, sua linguagem se torna ativa, até agressiva. Embora antes ele tivesse assinado suas cartas polêmicas como “servo de Deus” ou “servo da palavra de Deus”, agora se autodenomina “Thomas Münzer com a espada de Gideão” e “Thomas Münzer com o martelo” (Münzer, 1968, p. 464, 469, 470, 265). As “95 Teses”, de Lutero (2017), que também já foram vistas como precursoras do manifesto, ainda seguem a forma acadêmica da *disputatio*. Münzer vai um passo além, tornando-se ele mesmo a espada e o martelo do apocalipse.

A revolta de Münzer tornou-se um marco histórico para Marx e para o marxismo ao longo de sua história, começando com o estudo de Friedrich Engels (2017), “As guerras camponesas alemãs”, que pode ser visto como a contrapartida do “18 de Brumário” de Marx (2011). Considerando que Marx concluiu da revolução fracassada de 1848 que era necessário parar de buscar modelos históricos e começar a trabalhar em uma poesia da revolução futura, Engels faz o contrário. Ele se volta para um passado quando “a Alemanha produziu personagens que poderiam ser colocados ao lado dos grandes revolucionários de outros países” (Engels, 2017, p. 129). Um desses grandes revolucionários é Lutero, mesmo que apenas por causa do imenso efeito de suas Teses: “As Teses do Agostiniano da Turungia [isto é, Martinho Lutero] acenderam como um raio um barril de pólvora” (Idem, p. 172). O impacto de Münzer, e também os meios com os quais ele tentou alcançá-lo, são mais difíceis de avaliar. Embora Engels admire Münzer como um revolucionário muito mais radical do que Lutero, também reconhece suas limitações, vendo nele um trágico revolucionário que foi forçado a manter uma aliança de padres plebeus, cidadãos empobrecidos e a massa fragmentada de camponeses explorados, quando o movimento precisava de um proletariado unificado. O mesmo vale para a ‘poesia’ de Münzer, na qual Engels não vê nada além de misticismo medieval e blasfêmia. Mesmo que Lutero tenha se agarrado com muito mais rigidez à forma herdada da tese escolar, a linguagem de manifestação

apocalíptica de Münzer também é uma poesia do passado, um uso retrógrado da teologia. Foi essa linguagem teológica, conclui Engels, que impediu o sucesso da revolta camponesa. Marx concordou com a avaliação de seu amigo: “A revolta camponesa, o evento mais radical da história alemã, fracassou por causa da teologia”.<sup>9</sup> No entanto, embora Marx e Engels estejam certos de que Münzer era uma poesia do passado, não reconheceram no teólogo rebelde um passo importante em direção a sua própria invenção moderna: o manifesto. Enquanto Engels e Marx criticam o vocabulário teológico e apocalíptico de Münzer, Ernst Bloch, autor de textos utópicos como “O Princípio Esperança” (1959) e “O Espírito da Utopia” (1918), eleva Münzer como um modelo para a escrita revolucionária. Seu estudo “Thomas Münzer como Teólogo da Revolução” (1921), escrito logo após o fracasso da breve revolução na Alemanha, pós-Primeira Guerra Mundial, o transformou mais uma vez em um caso de teste para o sucesso e fracasso de uma revolução e sua poesia (Bloch, 1969). Mas onde Marx, Engels e mais tarde Georg Lukács veem em Münzer um revolucionário à frente de seu tempo, mas preso a frases antigas, Bloch celebra a teologia de Münzer como um modelo para revoluções futuras. De fato, Bloch está tão fascinado por essa manifestação apocalíptica que seu próprio texto termina em uma espécie de manifesto apocalíptico: “A hora voltará, o ventre proletário do Ocidente o trará de novo... uma atitude messiânica se preparou para aparecer novamente” (Idem, p. 228). Bloch reconhece, e desajeitadamente deseja reconstituir, o momento em que a teologia se torna não

---

<sup>9</sup> [NT] MARX, Karl. Zur Kritik der Hegelschen Rechtstheorie. In: MEW, vol. 1, p. 386. A citação integral é a seguinte: “Mas se o protestantismo não era a verdadeira solução, ele era o modo correto de colocar o problema. Já não se tratava mais da luta do leigo com o *padre fora dele*, mas da luta contra o seu *próprio padre interior*, a sua *natureza clerical*. E se a transformação protestante dos leigos alemães em padres emancipou os papas leigos, os *príncipes* em conjunto com o clero, os privilegiados e os filisteus, a metamorfose filosófica dos clericais alemães em homens emancipará o *povo*. Mas, assim como a emancipação não se limita aos príncipes, tampouco a *secularização* dos bens se restringirá à *confiscação da propriedade da Igreja*, que foi, sobretudo, praticada pela hipócrita Prússia. Naquele tempo, a Guerra dos Camponeses, o fato mais radical da história alemã, fracassou por culpa da teologia”. (Edição brasileira: MARX, K. Crítica da filosofia do direito de Hegel. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 152.)

apenas uma linguagem de revolta, mas também uma linguagem de ação, uma “propaganda apocalíptica do feito” (Idem, p. 63). Enquanto Marx e Engels rejeitam a teologia de Münzer sem reconhecer seus escritos como importantes precursores do manifesto, Bloch está muito apegado a uma visão apocalíptica para reconhecer os limites da linguagem teológica do autor. A verdade, eu sugiro, está em algum lugar entre Engels e Bloch: Münzer era antiautoritário, mas confiava na autoridade da revelação; ele conseguiu criar um vocabulário da ação, mas apenas no modo de um apocalipse. Mesmo que Münzer tenha forjado uma linguagem de violência apocalíptica, o manifesto ainda não havia se tornado o gênero e título estabelecidos para tal escrita. O primeiro documento revolucionário a realmente ter o título de ‘manifesto’ foi escrito mais de cem anos depois, pela ala radicalizada da Revolução Puritana<sup>10</sup>, “Um Novo Engajamento ou Manifesto” dos *Levellers* (1648). Assim como Münzer estava disposto a explorar o impulso revolucionário da Reforma de Lutero, os *Levellers* expressaram demandas rebeldes no final da década de 1640 durante a Revolução Puritana na Inglaterra. Como Janet Lyon e Christopher Hill detalham, grupos de soldados dissolvidos que estavam exaustos pela guerra contra

---

<sup>10</sup> [NT] Para compreendermos a argumentação de Puchner, é necessário recordar que, durante muitos séculos, as revoltas populares constituíram uma característica essencial da tradição inglesa, e as décadas centrais do século XVII presenciaram a maior revolução que já ocorreu na Grã-Bretanha, em sucessivos embates de 1640 a 1649. Basicamente, o conflito entre a monarquia de Carlos I e a nobreza não foi resolvido quando, em 1649, o Exército do Longo Parlamento derrotou Carlos I e seus partidários, executou o rei e estabeleceu uma república de curta duração. Dali a 11 anos aconteceria a Restauração do trono, processo que daria continuidade aos conflitos entre classes populares, aristocracia e a pequena nobreza, chegando a uma trégua apenas com a Revolução Gloriosa, de 1688, processo de institucionalização política que gerou a soberania parlamentar, uma monarquia limitada e uma política externa imperialista, em suma, um mundo seguro e lucrativo para os ‘homens de negócio’. As revoltas populares esquecidas no interior das narrativas sobre a Revolução, seguidas de seus ‘diversos manifestos’, que constituem o assunto de Puchner, adotaram muitas formas e estratégias performativas, algumas das quais são mais bem conhecidas do que outras. Grupos como os *levellers*, *diggers* e pentamonarquistas ofereceram novas soluções políticas radicais (e, no caso dos *diggers*, também novas soluções econômicas) para os impasses de seu tempo.

a Irlanda, famintos por uma sucessão de colheitas ruins e pressionados por impostos crescentes estavam expressando demandas cada vez mais radicais, que às vezes tomavam a forma de textos chamados de manifestos (Lyon, 1999, p. 16)<sup>11</sup>. Este título, no entanto, não implicava características distintas que diferenciasssem os textos assim rotulados de outros panfletos de *Levellers*, que eram indiscriminadamente chamados de ‘declaração’, ‘apelo’, ‘acordo’, ‘chamado’, ‘proposta’ ou ‘petição’. Na verdade, o “ou” em “Um Novo Compromisso, ou Manifesto” indica que o manifesto é um entre muitos títulos alternativos, nenhum dos quais parece implicar um conjunto específico de regras. E ainda, a palavra ‘manifesto’ ou ‘manifestação’ começa a funcionar como um centro de gravidade. Havia, por exemplo, um texto chamado “Uma Manifestação”, que por sua vez gerou um panfleto intitulado “Os Manifestadores Manifestados” (Haller; Davis, 1944, pp. 276-286). Manifestando, manifestadores, manifestos — esses termos designam um novo tom revolucionário ou, na linguagem de outro panfleto, uma compreensão da escrita revolucionária como “uma flecha contra todos os tiranos, atirada da prisão de *Newgate* para as entranhas da prerrogativa da Câmara dos Lordes arbitrária e todos os outros usurpadores e tiranos” (Sharp, 1998, p. 54). Onde a poesia de Münzer era um martelo, o panfleto de Overton funciona como uma flecha; ambas são missivas dirigidas ao coração do tirano. A linguagem desses folhetos dos *Levellers*<sup>12</sup> pode ter sido radical, mas também era uma poesia do passado, referindo-se principalmente ao *common law* e à Magna Carta<sup>13</sup>. Os *Levellers* buscavam

---

<sup>11</sup> Esta descrição está baseada também em: HILL, Christopher. *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during the English Revolution*. New York: Viking, 1972. (Edição Brasileira: HILL, C. *O mundo de ponta cabeça: ideias radicais durante a Revolução Inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.)

<sup>12</sup> [NT] *Levellers*, assim conhecidos por pretenderem nivelar (verbo *to level*) as distintas condições sociais. Grupo participante da revolução inglesa de 1640.

<sup>13</sup> [NT] A Magna Carta foi um documento promulgado em 1215, por pressão da nobreza inglesa, visando proteger a Igreja e limitar o poder real. A lei inglesa, chamada de sistema do *Common Law* baseia-se em diversos documentos redigidos desde a Magna Carta, e entre esses os mais importantes são a Magna Carta, *Bill of Rights* e o *Act of Settlement*.



melhores condições para si próprios, não uma convulsão revolucionária, e as fontes de autoridade que invocavam eram os direitos naturais e nacionais. A linguagem da revolução, entretanto, foi ouvida por um grupo ainda mais destituído de poder que às vezes se autodenominava *True Levellers*, mas que era conhecido principalmente como Coveiros. Um bando de camponeses despossuídos começou a cavar os terrenos baldios na Colina de São Jorge, Surrey, tomando posse de fato dessas propriedades comuns. Sua justificativa não eram os direitos de propriedade, mas algo muito próximo à teologia da revolução de Münzer. De fato, seu principal escritor, Gerrard Winstanley, articulou essa revolução na linguagem da profecia reveladora e da violência apocalíptica, misturando invectivas raivosas e flechas dirigidas a Cromwell com longas citações dos profetas da Bíblia Hebraica e do Apocalipse. Muito mais desenvolvidos do que os de Münzer, os escritos de Winstanley contêm as sementes de uma sociedade sem propriedade privada, mas também se fundamentam em uma revelação apocalíptica: “Esta declaração da palavra da Vida a seguir foi um presente gratuito para mim do próprio Pai” (Winstanley, 1941, p. 445). Como Münzer, Winstanley se torna o canal de revelação e o instrumento do apocalipse. Tem havido um debate sobre Winstanley comparável ao de Münzer, se ele deveria ser considerado um comunista *avant la lettre* ou um escritor religioso com um coração para os pobres, um revolucionário essencialmente moderno ou um homem se preparando para o fim dos tempos. Em seu “*Cromwell and Communism*” (1895), por exemplo, Eduard Bernstein considerou Winstanley um revolucionário moderno mal-disfarçado. Principal proponente do chamado socialismo evolucionário, Bernstein investiu duplamente em conectar Winstanley quase perfeitamente ao comunismo moderno, em vez de enfatizar, como Marx, Engels e seus seguidores fizeram, a imensa diferença histórica e, portanto, ideológica entre o século XVII e o socialismo revolucionário da modernidade industrial. Bernstein argumentou que, se Winstanley não soava como um socialista moderno, era apenas porque sua linguagem era “expressa em fraseologia um tanto mística, que manifestamente serve como um

manto para ocultar os desígnios revolucionários” (Bernstein, 1930, p. 117)<sup>14</sup>. Esta frase, que multiplica imagens de revelar e esconder (místico; fraseologia; sofá; capa; esconder; *design*), mostra o esforço de Bernstein para explicar a diferença entre Winstanley e os revolucionários modernos, quando Winstanley ainda estava preso à linguagem da revelação e ainda distante do gênero moderno do manifesto. A tendência de considerar Münzer e Winstanley como precursores do manifesto se deve, em parte, ao fato de que a maioria dos comentaristas se concentra no conteúdo dos textos dos escritores, e não em seu gênero e forma. Em parte alguma, essa tendência é tão evidente quanto no gesto recorrente de atribuir a ambos, retroativamente, o gênero marxista do manifesto, embora nenhum pareça ter associado a essa palavra um determinado conjunto de regras, quando a utilizaram. Bloch chama de “*Manifest an die Bergkappe*” (Manifesto no topo da montanha) um dos apelos às armas mais agressivos de Münzer, e Engels se refere ao chamado “*Artikelbrief*” de Münzer como um “manifesto radikales” (manifesto radical). O mesmo ocorreu com relação a Winstanley, cujos textos são frequentemente rotulados de manifestos. Essa designação deve servir como uma indicação de que esses textos ainda não são manifestos em nosso sentido pós-marxista. Em vez de serem dispositivos astutos que escondem manifestos secretos, as expressões religiosas de Winstanley e Münzer constituem uma apropriação da teologia reveladora judaico-cristã. No curso dessa apropriação, entretanto, a manifestação divina está a caminho de se tornar ação política — flecha e martelo — para desafiar a autoridade de Lutero e Cromwell.

Os textos de Münzer e Winstanley não são os únicos a ter sido retroativamente rotulados como manifestos. Outro grupo de textos assim atraídos para o vórtice do manifesto inclui a “Declaração da Independência” e a “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”. Longe das convulsões apocalípticas e das revelações violentas de Münzer

---

<sup>14</sup> Ver também: HUDSON, Winthrop S. Economic and Social Thought of Gerrard Winstanley: Was He a Seventeenth-Century Marxist? *Journal of Modern History* 18 (1946): 1-21; KOTT JR., John R. *The Sword of the Spirit: Puritan Responses to the Bible*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

e Winstanley, essas declarações estão conectadas ao manifesto na medida em que são expressões de uma vontade política autônoma e produtos da convicção de que a história social pode ser ativamente moldada, por meio de intervenções a partir da palavra escrita. Nenhuma referência à revelação divina é necessária; homens e mulheres podem declarar suas intenções e, por meio dessas palavras, moldar o futuro. Como manifestos anteriores, as declarações estão intimamente ligadas a revoluções e violência revolucionária, mas a linguagem em que essas revoluções se articulam mudou: onde a literatura revolucionária anterior se baseava na Bíblia hebraica e no Apocalipse, essas declarações se inspiram na filosofia Iluminista.

Aqui é Kenneth Burke quem lê o manifesto presente em seus próprios precursores, tentando “mostrar como a gramática dos desejos constitucionais se relaciona com a retórica dos manifestos políticos” (Burke, 1969, p. 323). Esta relação, Burke argumenta, deve ser buscada no ato fundamental realizado por todas as constituições, o que as torna “Grandes Manifestos”: “As constituições são instrumentos agonísticos. Elas envolvem um inimigo, implícita ou explicitamente”, ele escreve, falando da “forma futurística e idealista” (Idem, pp. 345-372) que todas as constituições assumem. O que interessa a Burke não é a constituição como produto acabado, mas o ato de instituí-la, como está expresso em sua primeira definição: “1. O ato ou processo de constituição; a ação de encenar” (Idem, p. 341). Este processo transforma um valor em um direito: “Se uma Constituição declara um direito ‘inalienável’, por exemplo, é um documento assinado por homens que disseram com efeito: ‘Não alienarás este direito’” (Idem, p. 360). Este ato ‘agonístico’, de constituir e decretar direitos, deriva da própria teoria dos atos de fala de Burke, que ele aplicou com brilho particular ao “Manifesto Comunista”; de fato, sua leitura do Manifesto informa claramente sua análise das constituições, a ponto de ele procurar expor os manifestos ocultos em ação dentro das constituições. Ao comparar o gênero manifesto com as constituições, Burke não consegue explicar por que esses textos constitucionais não se apresentam como manifestos e, em vez disso, escolhem esconder sua força agonística e violência fundamental. Mesmo a “Declaração da Independência”, um documento abertamente polêmico,

articula a ruptura que realiza, o corte dos laços entre as pessoas, não em termos de uma ruptura ativa no processo histórico, de uma instituição performativa de novos sistemas e leis. Em vez disso, refere-se a verdades “evidentes”, “às Leis da Natureza e do Deus da Natureza” e aos “direitos inalienáveis” concedidos a todos os homens por seu “Criador”. O que está sendo declarado não são esses direitos, leis e verdades em si, pois eles não precisam ser declarados de forma alguma; eles são evidentes. O que está sendo declarado em vez disso, a única coisa que requer eloquência, são as violações dessas leis e verdades, apenas as violações se tornam “as causas que os impelem [os autores] à separação”. O mesmo se aplica à “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”. Aqui, os direitos listados estão apenas sendo “expostos” para que a Declaração possa funcionar como um dispositivo de memória para “lembrar os cidadãos de seus direitos” (*leur rapelle sans cesse leurs droits*). Esses direitos, por mais radicais que sejam, não são apresentados como sendo criados, promulgados, constituídos ou fabricados e, conseqüentemente, sua declaração não é algo que necessite de uma poesia. Tudo o que é necessário é uma menção inócua de direitos cuja autoridade natural repousa unicamente em si mesmos. A natureza não precisa ser revelada; não precisa de um manifesto.

Burke, é claro, está certo em reconhecer a agenda agonística por trás das verdades evidentes e dos direitos naturais evocados nas constituições, mas a diferença entre um agonismo oculto e um revelado é precisamente o que marca o surgimento do manifesto como um gênero distinto. Em vez de considerar as declarações e as constituições como manifestos nas peles de cordeiro da natureza revelada, ou os escritos de Münzer e Winstanley como manifestos sob o disfarce da religião revelada, devemos ver ambos como precursores do manifesto em um tempo em que o ato de autoautorização não se aglutinou em um gênero distinto<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> A autofundação do ‘Eu’ (*self*), como um problema filosófico, é frequentemente considerada como tendo começado com Descartes, e é por isso que até mesmo seu “Discurso sobre o Método” recebeu o rótulo retrospectivo de “manifesto” por Chantal Mouffe e Ernest Laclau. LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, traduzido por Winston Moore e Paul Cammack. Londres: Verso, 1985, p. 2.

É somente com Marx que a poesia da futura revolução chega não apenas ao seu próprio conteúdo, mas também à sua própria forma, que o manifesto expõe seus atos de fala como manifestações autorizadas e abertamente “agonísticas”.

## REFERÊNCIAS

- BERNSTEIN, Eduard. *Cromwell and Communism: Socialism and Democracy in the Great English Revolution*. London: Allen and Unwin, 1930
- BLOCH, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959 (Edição Brasileira: BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005).
- BLOCH, Ernst. Thomas Munzer als Theologe der Revolution. In: *Gesamtausgabe*, vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969 (Edição brasileira: BLOCH, Ernst. Thomas Münzer, teólogo da revolução. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1973).
- BLOCH, Ernst. *Der Geist der Utopie*. Munich: Duncker & Humblot, 1918.
- BURKE, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- ENGELS, F. As guerras camponesas na Alemanha. In: *A revolução antes da Revolução I*. São Paulo: Expressão Popular, 2017.
- HALLER, William; DAVIS, Godfrey. *The Leveller Tracts: 1647-1653*. New York: Columbia University Press, 1944.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981. (Edição brasileira: JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1998.)

- LYON, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.
- LUTERO, M. *95 Teses*. São Paulo: Sinodal, 2017.
- MARX, Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*. Frankfurt am Main: Insel, 1965. (Edição brasileira: *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011).
- MARX, K. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MÜNZER, Thomas. *Schriften und Briefe: Kritische Gesamtausgabe*, edited by Gunther Franz, with the assistance of Paul Kirn. Gutersloh: Gerd Mohn, 1968.
- MÜNZER, Thomas. Vindication and Refutation. In: *The Collected Works of Thomas Muntzer*, translated and edited by Peter Matheson. Edinburgh: T&T Clark, 1988.
- PERLOFF, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. (Edição brasileira: PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 2018.)
- SHARP, Andrew. *The English Levellers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885–1915*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- WINSTANLEY, Gerrard. To All the Severall Societies of People, Called Churches, in the Presbyterian, Independent, or any other Forme of Profession, in the Service of God. In: *The Works of Gerrard Winstanley*, edited and with an introduction by George H. Sabine. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1941.

# O dispositivo e o ingovernável. Sobre início e ponto de fuga de qualquer política

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

## TEATRO COMO DISPOSITIVO | PONTOS DE PARTIDA

O QUE SIGNIFICA COMPREENDER o ‘teatro como dispositivo’? O que ganham os estudos teatrais — ou, de maneira mais geral, toda análise das artes cênicas — com a ampliação de suas investigações e objetos que essa perspectiva implica? Se queremos assumir as considerações vinculadas ao conceito de ‘dispositivo’, resultam disso no mínimo três premissas. Primeiro, seria necessário renunciar a qualquer aparência de um ‘tema natural’ do teatro ou da arte, da mesma maneira como não existia em Foucault esse tema em relação à ‘loucura’, que apenas provocou diferentes respostas ao longo dos séculos.<sup>1</sup> Segundo, seria necessário historiar radicalmente o conceito de dispositivo, uma vez que existem deslocamentos significativos em termos de definição e de uso desse conceito, que vão para além de meros detalhes, já entre os textos de Foucault (2013, pp. 44-78), Deleuze (1996, pp. 83-96) e Agamben (2009, pp. 25-51), para nomear apenas os três teóricos mais renomados do dispositivo em sua concepção atual. Terceiro, uma observação crítica do teatro como dispositivo teria que ser, em analogia à ‘filosofia da relação’ de Foucault, uma observação relacional.

---

<sup>1</sup> Ver: VEYNE, Paul. Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992. pp. 50-53.

## O CONCEITO DE DISPOSITIVO | FOUCAULT, DELEUZE, AGAMBEN

A ESTRATÉGIA QUE GERA A FALA do ‘dispositivo’ em Foucault fica evidente em “A vontade de saber”, o primeiro volume de “A História da Sexualidade” (1988). Nesse livro, Foucault situa sua investigação do “dispositivo da sexualidade” no contexto de uma nova interpretação do poder. Conforme Foucault, essa análise do poder pressupõe separá-lo da concepção “jurídica-discursiva”. O poder, explicita ele, possui outros mecanismos, mais sutis e engenhosos que aqueles da repressão, da lei, da interdição e da censura (Foucault, 1988, p. 82). Para estabelecer uma nova concepção do poder, Foucault desenha primeiro o processo de formação da concepção jurídica-discursiva. Descreve a vinculação do discurso do poder com aquele do direito na sociedade ocidental: foi em seu nome que o século XVIII se defendeu contra o poder absoluto da monarquia; nele, o século XIX reconheceu uma maneira “de exercer a violência, de anexá-la em proveito de alguns” (Idem, p. 84). Entretanto, por causa de seu vínculo íntimo ao direito, a representação do poder permaneceu “marcada pela monarquia. No pensamento político e na análise política, ainda não cortaram a cabeça do rei” (Idem, p. 85). Além disso, a dimensão jurídica é heterogênea “com relação aos novos procedimentos de poder”, uma vez que esses funcionariam “não pelo direito, mas pela técnica” (Idem, p. 85) “não pela lei, mas pela normalização, não pelo castigo, mas pelo controle” (Idem, p. 85). Funcionam em níveis e formas que “extravassam do Estado e de seus aparelhos” (Idem, p. 85). No contexto da nova análise, seria necessário observar o poder em suas relações de força, em seus jogos, nos apoios que as relações de força organizam entre si e nas estratégias e cristalizações. O poder “é um nome que é dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (Idem, p. 89). Foucault enfatiza nesse contexto “o caráter estritamente relacional das correlações de poder” (Idem, p. 90). De maneira resumida, poderíamos dizer que o conceito do “dispositivo” — aquele do “dispositivo de sexualidade” (Idem, p. 75), do “dispositivo familiar” (Idem, p. 94), do “dispositivo de aliança” (Idem, p. 99) — surge da tentativa de Foucault de refletir sobre



as implicações quando não se pensa mais o poder, a política e a história a partir de um centro, mas na interação entre estratégias. Constitui-se, então, um tipo de maquiavelismo sem príncipe. A técnica de dominação que Maquiavel desenvolve por meio da observação da história pode servir como exemplo para uma descrição do campo das correlações de forças. Esse campo deve ser descrito sem recorrer à figura do príncipe. Dito por meio de pares dicotômicos: privilegia-se não a lei, mas a determinação de um objetivo; ao invés da soberania, o campo múltiplo das correlações de forças, e, ao invés do modelo da lei, aquele da estratégia.

Foucault explica ainda, em uma de suas entrevistas, que ele tentaria com esse conceito de dispositivo determinar “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 elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos” (Foucault, 2010, p. 244). O dispositivo, dizem Andrea Bührmann e Werner Schneider em uma recapitulação útil, abrange todo tipo de práticas discursivas — discursos de especialistas, discursos inter-relacionais, discursos elementares e cotidianos — e práticas não discursivas, bem como as relações entre ambas. Se ocupa de objetivações simbólicas e materiais e do processo de subjetivação, além da relação das práticas discursivas com as constelações dominantes do saber (Bührmann, 2008, pp. 151-155). Foucault ainda designa o dispositivo como uma “determinada manipulação de correlações de força” que estão implicadas em um jogo de poder, mas também vinculadas aos limites do saber: “Isso é então o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentado por eles” (Foucault, 2010, p. 246).

‘Deleuze se interessa pelo conceito de dispositivo de Foucault, sobretudo porque faz surgir aquilo que é novo. Em seu ensaio “O que é um dispositivo?”, ele escreve num primeiro momento contra a impressão de que seria possível falar de dispositivos concretos. Ele afirma que um dispositivo seja “uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente” (Deleuze, 2015, p. 83). Deleuze diferencia

entre “as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação” (Idem, p. 84), além disso, “linhas de forças” e “linhas de subjectivação” e também “linhas de brecha, de fissura, de fractura” (Idem, p. 89). Ainda ressalta na filosofia dos dispositivos de Foucault que ele recusa noções universalizantes (do sujeito, da razão, da catástrofe etc.). Todas essas posições podemos entender como uma paráfrase da filosofia da correlação de Foucault, guiado por seu próprio interesse de dissolver o que se endureceu de novo, embora já tenha sido fluidificado em Foucault. Excede essa paráfrase o que Deleuze de certa maneira anexa às reflexões de Foucault: de que se trata com essa filosofia do dispositivo de uma “mudança de orientação que se desvia do Eterno para apreender o novo” (Idem, p. 91). Esse novo, como “estar atento ao desconhecido” (Idem, p. 94), é o que Deleuze nomeia com (e contra) os escritos de Foucault como a “outra metade” (Idem, p. 96) não formulada deles. Ela aparece, segundo Deleuze, na “Arqueologia do Saber” em termos como “o nosso presente”, “alteridade”, “linguagem própria”, “rupturas da história” e “quebra [n]os fios das teleologias transcendentais”, ou como o relâmpago do “outro, o que está do lado de fora” (Idem, p. 95). Mas ela é expressa “explicitamente apenas nas entrevistas, contemporâneas a cada um dos grandes livros” (Idem, p. 96).

A partir da definição de Foucault, Giorgio Agamben desenvolve em seu controverso ensaio “O que é um dispositivo?” que o dispositivo de Foucault, com todos os significados jurídicos, técnicos e militares, pode ser referido à *Oikonomia* teológica e sobretudo à noção de *Gestell* em Heidegger, “isto é, a um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, [os comportamentos,] os gestos e os pensamentos dos homens” (Agamben, 2009, p. 39). Compreendido dessa maneira, o dispositivo aparece como uma parte daquela classe de formações existentes que se opõem, como elabora Agamben, aos seres vivos (ou substâncias) e que constitui, na junção com eles, os sujeitos. Para além dos dispositivos investigados por Foucault — como as penitenciárias, os manicômios, as escolas e fábricas, o panóptico, o confessionário, as disciplinas e medidas jurídicas —, Agamben

menciona ainda a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os celulares e, significativamente, por fim, “a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos” (Idem, p. 41). Nessa linha se constitui para ele uma cisão que tem sua raiz no próprio processo de “hominização” por meio do qual o ser humano conseguiu suspender o comportamento animal separado de si e gozar “o Aberto como tal, do ente enquanto ente” (Idem, p. 44). Agamben descreve os dispositivos capitalistas de hoje como diferentes dos religiosos e dos dispositivos de governo mais antigos, no sentido de que nesses foi colocado em ação um processo de subjetivação, enquanto hoje se produz um da dessubjetivação — o que lhe parece manifestar-se sobretudo nos usuários de celulares e nos espectadores da televisão. No final de seu ensaio, ele traça a imagem do mundo hodierno como marcado pelo “incessante girar em vão da máquina, que [...] conduz o mundo à catástrofe” (Idem, p. 50). Agamben contrapõe a esse giro vazio o apelo não mais explicitado de “profanar” os dispositivos, ou seja, devolver ao uso comum o que foi capturado e separado por meio deles. O que caracteriza a mudança que Agamben efetua sobre Foucault é um tom alarmista que vai junto com uma tendência problemática de restaurar os conceitos de poder, soberania e *universalia* numa concepção demasiadamente fácil e caducada, já dispensada por Foucault na elaboração do termo dispositivo. Mesmo assim, a virada final de seu ensaio amplia a discussão acerca do dispositivo por um aspecto importante ainda que passível de equívocos: a questão pelo que produz dispositivos e impulsiona ao mesmo tempo e desde o início para sua dissolução. É esse aspecto, que dá foco à questão levantada por Deleuze acerca do novo e atual, que deve ser retomado numa análise de dispositivos no contexto dos estudos das artes cênicas.

## ANÁLISES DE DISPOSITIVOS NOS ESTUDOS DAS ARTES CÊNICAS

OLHAR PARA O TEATRO COMO UM DISPOSITIVO não é uma abordagem nova nas pesquisas dos estudos das artes cênicas.<sup>2</sup> Ao menos três abordagens observam os objetos históricos da área por meio de uma análise de dispositivo, ao partir de um conjunto relacional, das práticas ao invés das ideologias e ao discuti-las no contexto de práticas adjacentes nas quais as primeiras são ancoradas. No contexto da escola de estudos teatrais da Universidade Leipzig, Rudolf Münz propõe um “conceito expandido de teatro” que, por sua vez, pode ser entendido como uma variação da análise do teatro como dispositivo. Além da arte teatral em seu sentido mais estrito, engloba também o não teatro, o teatro do cotidiano e da rua bem como o antiteatro (Münz, 1998, pp. 82-103). Em analogia a essa proposta, Ulrike Haß desenvolve em seu estudo “*Das Drama des Sehens*” [O drama do olhar] o conceito de “forma de palco” (Haß, 2005, pp. 198-200) para falar de uma junção sistemática do ver e ser visto em uma ordem que ela compreende como um paradigma de conjunções sociais que pode reivindicar validade para a longa época entre o século XV e a atualidade na qual se esboça sua substituição. Além dos palcos concretos num sentido mais restrito, ela analisa à luz dessa “forma de palco” o *theatrum mundi*, o “teatro” dos palcos urbanos e das festas bem como o “não-teatro” dos palcos abstratos, por exemplo, da política. De maneira diferente, investiga-se o teatro como um dispositivo nos trabalhos de Christian Biet, Jeffrey Ravel e Guy Spielman, que retomam em termos metodológicos e temáticos os trabalhos de Foucault. Eles analisam o teatro do século XVII e XVIII no contexto de conexões jurídicas, arquitetônicas, científicas, de segurança técnica e sociais. Em todos esses casos, a análise do teatro enquanto dispositivo

---

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, sobre “o palco” enquanto “dispositivo”: MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. Raum-zeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart. In: EKE, Norbert; HAß, Ulrike; KALDRACK, Irina (org.). *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink, 2014. pp. 227-249. Naquele texto, elaboro contextos que posso mencionar aqui apenas sucintamente. [Publicado em português com o título “Transfiguras espaciais-temporais. Espaços de finitude em teatro e performance da atualidade”, em *Urdimento*, v. 2, no. 38, 2020.]

permite corrigir uma historiografia do teatro onde ela parte apenas da estética ou da literatura, e revisá-la sucessivamente a partir contextos que a adentram, condicionam e formam. No contexto dos estudos das artes cênicas em língua alemã, essa abordagem permite primeiro que os pesquisadores se liberem da fixação da área no princípio da apresentação, tal como foi proposta por Erika Fischer-Lichte, baseando-se para isso na obra de Max Herrmann. Visto como dispositivo e à luz das abordagens mencionadas, poderíamos formular que o teatro deve ser compreendido sempre com uma dupla referência: ‘por um lado’, de uma maneira modificada, como apresentação, sendo que podemos entendê-la com Richard Schechner como interação entre drama, *script*, teatro, ou seja, como encenação e *performance*. Nesse contexto, *performance* aponta — para além do texto dramático, o texto espetacular e a encenação — a uma abertura assimétrica, que engloba a interação entre atores e espectadores, que é por si só aberta e potencialmente sem limites e fronteiras. E, por outro lado, trata-se de uma prática específica que acontece no contexto daquilo que Foucault descreveu como “conjunto heterogêneo” que engloba o teatro como dispositivo. Isso significa: todo o aparato delimitador que possibilitou a um momento histórico e a uma cultura circunscrever uma criteriologia da prática teatral.

Fazem parte desse aparato regulamentações arquitetônicas, regras policiais de monitoramento, condições de iluminação, processos e horários de ensaio, hierarquias no teatro e as inserções administrativas do teatro em contextos sociais e políticos mais abrangentes da cidade ou do país. O modo de observação da *performance* ou da apresentação no contexto de um dispositivo ou aparato que as envolve é sugerido não por último pelas investigações artísticas correspondentes que expõem o próprio dispositivo numa discussão crítica das premissas institucionais e discursivas raramente investigadas no funcionamento prático da área. Como exemplos, podemos nomear trabalhos artísticos como as apresentações *An Antigone* e *For Sale* de Wanda Golonka em Frankfurt, os trabalhos cênicos de Einar Schleeff, ou os trabalhos coreográficos de Xavier LeRoy.

Embora as diferentes abordagens para uma análise de dispositivos no campo das artes cênicas sigam esse caminho apenas parcialmente,

elas fazem perceber um método de investigação que permite direcionar o olhar para aquela pergunta importante e específica que Foucault possibilita colocar por meio da observação de dispositivos, e realçada posteriormente por Deleuze e Agamben. Em uma formulação crítica, mesmo que também problemática de Agamben, ela pode ser lida como apelo a ‘devolver ao uso comum’ aquilo que foi capturado e separado nos dispositivos. A condição para tal seria “intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele Ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política” (Agamben, 2009, p. 51).

Se interrogamos no contexto da pesquisa sobre dispositivos a funcionalidade do disfuncional ou a função desconstitutiva das ampliações ficcionais coexistentes com as perturbações no interior de um dispositivo, podemos colocar a pergunta de Agamben de uma maneira diferente, explicitando seu horizonte: O que é aquele “Ingovernável” do qual ele nos fala? Por que fundamenta toda política e por que é seu ponto de fuga? Como encontrá-lo no interior dos dispositivos? Em que sentido é relacionada com esse “levar à luz” a transformabilidade das relações existentes, ou seja, o olhar sobre a historicidade do dispositivo? Para elucidar o espaço de ressonância dessas perguntas, queremos apontar que poderiam ser colocadas com Deleuze como a pergunta pelo “novo” ou, mais precisamente, pela “dimensão nova da própria ordem do dizer”, pela cisão interna em prol de um “dispositivo do futuro” e, com Foucault, como a pergunta pelas diferenças entre os discursos, tempos e máscaras.

Essas questões todas apontam igualmente àquilo que antecede o dispositivo de uma maneira não cronológica, senão primordial. Portanto, para aquilo que foi designado recentemente como o núcleo antinômico dos conceitos do político (Roberto Esposito), com Bataille como economia geral (Erich Hörl) ou com Platão como Chora (Jacques Derrida). Em todos os casos encontramos experiências de limite que são compreendidas duplamente: de modo imanente como experiência do limite de ordens — do político, da economia, do logocentrismo — e, ao

mesmo tempo, ainda algo que expande e des-limita<sup>3</sup> o campo conceitual e a ordem; que a confronta com um fora que pode ser experimentado apenas assim, imanentemente, ou seja, não por completo e não por si só. No que segue, quero discutir essa des-limitação primordial em relação a duas rupturas descritas múltiplas vezes. Ambas são caracterizadas pelo fato de que essa mudança radical no contexto teatral não pode ser suficientemente bem compreendida em sua processualidade, se elas são vistas apenas de modo imanente, no contexto de padrões demasiadamente amplos de interpretação da ordem das ciências sociais ou seguindo uma historiografia teatral e uma análise de espetáculos tradicional que parte de um objeto supostamente natural. Essas duas transformações do teatro, tidas como grandes rupturas nas histórias do teatro fundadas sobre uma perspectiva teleológica e subliminarmente oriundas da filosofia da história, que conhecemos como a “reforma teatral” de 1750 e o *performative turn* dos anos 1960, podem ser compreendidas mais conclusivamente como a substituição de um dispositivo por outro. Em ambos os casos, encontramos uma substância que se subjetiviza e se des-subjetiviza numa luta corpo a corpo com os dispositivos, para usar as formulações de Agamben.

No que segue, pretendo olhar para as duas rupturas numa perspectiva que enfoca a expulsão e a volta da figura do Arlequim, sendo que compreendo, na trilha de uma análise de dispositivo, esse tratamento do Arlequim em sua função de incorporar uma outra prática do teatro como um enfrentamento dessa des-limitação primordial, ou desse “Ingovernável” no sentido de Agamben, que leva para a manifestação de uma determinada política e simultaneamente rói a sua substância. Retomando uma formulação de Derrida, que se referiu ao texto de Kafka “Diante da lei”, queremos finalmente propor que se fale de um “teatro do invisível” perante a configuração teatral e suas des-limitações que se apresentam nas segregações e enquadramentos do Arlequim.

---

<sup>3</sup> [NT] Em alemão “*ent-grenzen*” significa um ato de tirar ou levantar o limite, a fronteira (“*die Grenze*”). Assim, o termo constitui outro perceptual que o processo positivo de estender ou dilatar um limite ou um campo. No ato de des-limitar, perde-se a noção de limite, ou seja, trata-se do oposto do ato de delimitar.

## SOBRE O DESAPARECIMENTO DO ARLEQUIM DO PALCO DO SÉCULO XVIII

HOJE EM DIA SABEMOS bastante coisa sobre o teatro do arlequim, mas, em última análise, ainda pouco no que diz respeito às ‘práticas’ relacionadas com essa figura da *commedia dell’arte*. O melhor contexto para deduzi-las é provavelmente o *Théâtre de la Foire* em Paris ao redor de 1700. Portanto, não parece coincidência que ele tenha sido analisado nas décadas passadas por muitos estudos, entre eles na Alemanha os trabalhos de Andrea Grewe, Jürgen Stackelberg, e recentemente de Martina Groß. Esse teatro se mostra como uma fonte extremamente elucidativa para quem quer saber algo das práticas das trupes viajantes italianas e dos farsantes franceses. Elas são determinadas por serem inscritas num dispositivo que é marcado pelo monopólio da *Comédie française* sobre o teatro com fala<sup>4</sup> na França absolutista de Luís XIV; pela liberdade que o estado absolutista concede aos mercados; pela orientação no gosto do público de cujo dinheiro se depende; e, finalmente, pelos modos de atuação, temas e máscaras adotados do teatro popular italiano com os quais se representa dentro de uma maquinaria de palco dispendiosa, ao menos para o teatro de feira. Temos conhecimento dessas práticas, pois colidem repetidamente com o poder num jogo de forças entre os diferentes teatros. Não só que são bem documentadas as proibições, as interdições e as demolições dos teatros de feira, mas também que elas aparecem nas inúmeras variações das peças que são interessantes do ponto de vista da historiografia do teatro e da análise de dispositivo. Uma vez que a fala é proibida, se atua mudo e se faz o público cantar o que está acontecendo, ou se usa letreiros onde se pode ler o texto. Peças como a “*Querelle des théâtres*” mostram que o *Théâtre de la Foire* tinha a moda de seu lado. É significativo que o teatro de feira tenha sido apresentado pela figura do Arlequim. Como *pars pro toto*, foi ele quem representava esse novo teatro. Foi a esse teatro jovem, desaforado e rebelde que a *Comédie française* e a ópera se opunham como tias velhas.

---

<sup>4</sup> [NT] Sobre a proibição de um teatro falado nas feiras populares durante o reinado de Luís XIV, ver, entre outros: BOLOGNESI, Mario Fernando. Do Teatro de Feira ao Circo Moderno. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 10, no. 4, 2020.



Se olhamos apenas para os textos desse teatro, encontramos peças bem simples, dificilmente compreensíveis a partir de sua ação narrativa, acúmulos de obscenidades, gestos, tramas e discursos univocamente ambíguos, caricaturas desrespeitosas e inversões da ordem. Seria fácil ver nisso ou em tramas que tratam da escolha de um rei como, por exemplo, em *“Arlequin roi du Serendib”*, uma aposta política, uma política da subversão. Entretanto, a dimensão política desse teatro, sua abertura àquilo que levou para o surgimento do dispositivo do teatro na França absolutista e o que talvez possamos denominar com Agamben como seu *“In governável”*, deve ser procurada em outro lugar: o que se pode aprender com os inúmeros caminhos para contornar o monopólio do teatro de fala não é só o fato de que aqui, no interior de um dispositivo, abriram-se excessos de possibilidades e, nesse sentido, surgiu uma cisão interna em prol de um *“dispositivo do futuro”* (Deleuze, 1996), mas também que esse teatro obviamente deve ter possuído — naturalmente apenas de maneira intrínseca — um outro conceito de comunicação; uma ordem de enunciação própria, talvez não nova, mas certamente apontando para sua própria transformabilidade, em sua situação concreta. Não se comunica aqui exclusivamente e provavelmente de jeito algum por meio da palavra. Antes, a palavra deve estar constantemente sob o perigo de escapar por completo à atenção do ouvinte/espectador. Por outro lado, muitos dos meios com que o teatro em situações de exceção sabia solapar o monopólio do teatro de fala devem ter possibilitado, de uma maneira mais ou menos clandestina em outras apresentações teatrais, um teatro sem diálogo, drama, intriga e personagem psicológico. Um teatro que expunha, para além do mero valor de entretenimento de suas apresentações, com o paulatino cancelamento de uma ordem estética, também algo da transformabilidade de todas as ordens supostamente eternas. Estava em seu centro o que mais tarde Jean Paul descreverá como *“o coro da comédia”*, e o que a escola de estudos teatrais de Leipzig analisa como o *“Arlequin”*, e o século XVIII na Alemanha na figura do *“Hans Wurst”* (Müller-Schöll, 2012, pp. 189-201). Foram discutidos repetidamente os motivos que

levaram à expulsão tanto literal quanto metafórica dessa não figura<sup>5</sup> — dito *pars pro toto*: o Arlequim — do palco ao longo do século XVIII. Foi vista como parte das reformas burguesas do teatro que atribuíram ao teatro uma função pedagógica moralizante e dispensaram os jogos jocosos e as farsas em nome de uma *Comédie larmoyante* sentimental ou de uma ‘verdadeira comédia’ (Lessing). Constatou-se um desdobramento ‘do tipo para o caráter’, do ator bruto das trupes viajantes para o sujeito sensível. Um processo que foi interpretado como humanização, valorizando cada vez mais ‘a bondade humana’. Em termos de uma história social, a figura cômica foi compreendida a partir de sua função de aliviar o indivíduo da pressão que o avanço do processo civilizatório exerce — algo que supostamente não era mais necessário na época do iluminismo. Entretanto, contradizem essa posição as descobertas de estudos mais recentes pelos quais o Arlequim continuava seu jogo apesar dos esforços dos reformadores do teatro. Todos os padrões explicativos aparentam ser coerentes dentro de seu contexto, mas não são suficientes para entender o que Alewyn chamou, numa formulação de *pathos* nutrida por sua perspectiva herética, “a perda mais grave que o teatro já sofreu” (Alewyn, 1989, p. 104), aquela cissura histórica que é de fato a expulsão do Arlequim, a proibição da improvisação e a paulatina substituição do jogo jocoso e das farsas por outras formas pretensamente mais altas da comédia e do cômico. Essa cissura só se torna compreensível quando se olha para o material legado sob uma perspectiva que não vê no teatro da literatura o *telos* das formas teatrais pré-literárias, e que por isso pode reestruturar de maneira nova o narrativo da história teatral em sua fundamentação (seja ela assumida ou não assumida) por uma filosofia da história. O Arlequim pode ser denominado o ‘ator absoluto’, no sentido em que nele se autonomiza o ato de representar, de entrar por um outro. Sua máscara o separa enquanto figura do jogo cênico que assume inúmeros papéis (e isso não raramente na mesma

---

<sup>5</sup> [NT] Não figura no sentido de que o Arlequim é, sobretudo, na leitura de Müller-Schöll que segue, um princípio teatral de afirmar uma constante transformabilidade, enfatizado pela prática cênica de assumir diferentes papéis na mesma peça.

peça), do portador da máscara que enquanto tal não assume nenhum papel, mas também do próprio papel assumido, no qual o Arlequim continua sendo um corpo estranho devido à máscara e dessa maneira sempre um jogador exposto. Arlequim nunca é simplesmente o papel representado por um ator, nem apenas a máscara que se funde com suas aventuras, mas sempre uma duplicidade, um elo entre o portador da máscara e o jogo com papéis, juntando ambos e simultaneamente os mantendo separados. Portanto, poderíamos chamar o teatro dele, a partir de uma formulação de Walter Benjamin em seu ensaio sobre a linguagem, um teatro de puros meios, ou um teatro da transformabilidade, como poderíamos dizer em relação a sua constante transformação. Carrega em seu núcleo antinômico, na figura do Arlequim, o princípio da mudança ou da permanente virada.

Para Münz, a “mensagem’ dos representantes do princípio de Arlequim é contida muitas vezes em seu mero aparecer em cena”, no qual ele vê uma “expressão de insubordinação, por exemplo, contra as inúmeras normas e coerções sociais” (Münz, 1998, p. 62). Ulrike Haß desenvolve em suas reflexões sobre o Arlequim que nessa figura o pensamento de semelhanças da Idade Média tardia se estende até a modernidade, por meio de uma “estrutura de regras que a *Commedia dell’arte* coloca sobre o ator como uma máscara” (Haß, 2005, p. 170). Entretanto, o jogo do Arlequim apresenta uma instância essencialmente indócil em termos sociais. Pode ser compreendido como um ritual paradoxo a fim de ensaiar a transformabilidade de uma ordem dada e, com isso, o desfalque de fundamentação. O que a figura nos sugere experimentar é mais a possibilidade não solucionável da diferença e menos uma complementaridade festiva.

Se percebemos no jogo do Arlequim, que se encontrava no centro das práticas subversivas do *Théâtre de la Foire*, uma potencialidade que aponta para além de todo desenvolvimento histórico ao redor de 1700, urge a questão: como compreender a expulsão dessa figura da transformabilidade no teatro alemão do início do século XVIII. Onde acontece e em que sentido está vinculado à substituição de um dispositivo por outro? É sabido que o juiz literário Gottsched, junto com Caroline

Neuber como chefe de uma trupe teatral, encenou no palco a expulsão do *Hanswurst*. Lessing os critica, e por isso será celebrado por alguns contemporâneos como Möser e outras histórias literárias posteriores como o salvador do Arlequim. Mas se prestarmos atenção não nas ideologias senão nas práticas, o papel de Lessing se apresenta diferentemente: a desistência dos esboços cômicos iniciais baseados na tradição das farsas francesas e da *commedia dell'arte* italiana, a substituição paradigmática da comédia ridicularizante pela comédia de intrigas em sua peça “Minna von Barnhelm” e, finalmente, a instauração, apoiada por ele em sua “Dramaturgia de Hamburgo”, de teatros e elencos municipais fixos como púlpitos para uma pedagogia moralizante, configuram uma dispensa muito mais eficiente da tradição cômica mais antiga, oriunda da Idade Média e dos primórdios da Modernidade.

Corresponde a essas práticas literárias e teatrais-políticas no discurso dessa época a polêmica contra “o jogo jocoso”, “a piada plebeia”, “a ideia espontânea”, “o jogo improvisado”, “a piada forçada”<sup>6</sup> e o tom artificial da fala. Como documento exemplar, podemos citar o verbete de Marmontel sobre ‘Farsa’ na enciclopédia de Diderot e d’Alembert. Ele a descreve como uma peça de uma comicidade bruta, no qual são feridos igualmente os bons costumes, a probabilidade e o senso comum humano. Mesmo que seu sucesso seja indisputável, isso apenas faz com que não se apraza mais nenhum outro tipo de peça, uma vez que se tomou gosto nele, comparável nisso, diz ele, aos excessos carnais após os quais um homem não se sente mais à vontade na presença de uma mulher virtuosa, ou à comida ruim que uma criança adora comer. Numa passagem um pouco mais diferenciada de seu artigo, Marmontel separa três classes sociais. Não lhe interessa o povo baixo, a plebe à qual é preciso conceder os prazeres, nem o mundo virtuoso e bem-comportado, mas um terceiro estado que busca, por vaidade, aproximar-se aos

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, os respectivos momentos em: Gottsched, Johann Christoph. Versuch einer kritischen Dichtkunst. Reprodução da 4ª edição de 1751. Darmstadt: Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 1982. E Lessing, Gotthold Ephraim. Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Reclam, 1986.

bem-educados, e que, não obstante, por uma tendência natural, inclina-se ao povo baixo. Numa constituição, cuja base deve ser lei e a razão, não se poderia ter um interesse político em apoiar a tendência para o vício dessa classe social do público. Por isso, o lugar de apresentação da farsa deve ser o palco de andaimes, e não o do teatro, a feira, e não as salas. Apresentá-la em salas e num contexto ordenado significa para ele banhar em ouro a taça da qual o público tomará o veneno do mau gosto (Marmontel, 2001, pp. 102-103).

Uma análise de dispositivo encontra aqui um deslocamento interessante: se no início do século o teatro na França era inscrito num jogo de forças e poderes que estava sujeito a um disciplinamento visível e óbvio, por meio de interdições e destruições de edifícios teatrais e do confisco de seus meios, na metade do século XVIII as estratégias e jogos de força no dispositivo ‘Teatro’ se modificam, de modo que as regulamentações baseadas em proibições e intervenções policiais das autoridades foram substituídas por outra que em sua tendência e autocobrança se fundamentava em motivações discursivas e argumentativas. O lugar do rei absolutista, do poder visível, que atribui monopólios e pune sua contravenção com a destruição existencial, está sendo ocupado agora por outro poder não menos ameaçador para a existência: a ‘razão’.

A partir da frase de Agamben sobre o “Ingovernável”, poderíamos afirmar que o dispositivo do teatro — estabelecido ao redor de 1750 e que compreende o teatro ao lado dos tribunais e parlamentos como um lugar especialmente privilegiado da esfera pública burguesa — possui bons motivos para intuir na banida comicidade incontrolável da farsa, que foi comparada por Marmontel à prostituição, à comida popular mas sem valor e ao veneno, aquele Ingovernável que não só coloca em cheque radicalmente o teatro burguês, mas, para além dele, o projeto da racionalidade burguesa, e, se formulado com um pouco mais de precisão: a economia de ambos. Com razão e em diálogo com o trabalho de Michel Foucault, investigações históricas avaliam hoje os movimentos reformadores para o teatro de então não mais como progresso e levantamento do nível de qualidade, como foi visto em grande parte das histórias do teatro e da literatura, mas como um empobrecimento por

causa de um disciplinamento.<sup>7</sup> Esse teatro moderno — concebido ou antes ‘sonhado’ pelo século XVIII tardio, purificado das arlequinadas e farsas e, assim, do absurdo e obsceno, mas sobretudo da experiência de uma existência cindida do ator, de uma razão no mínimo ambígua e de um corpo permanentemente disfuncional — sucessivamente se transforma ao longo do século XIX na forma teatral dominante. Companhias estáveis em edifícios fixos mostram agora montagens de textos literários que são apresentadas perante um público apaziguado por meio de filas de cadeiras; montagens não mais sujeitas às interrupções por espectadores sentados no palco, por animais ou por atuações histriônicas que cortejam a aprovação do público. A substituição de formas brutas de proibição e censura por formas menos detectáveis, mas até mais eficazes, baseadas na ‘razão’ mostra a semelhança entre esse teatro e as instituições psiquiátricas, hospitalares e penitenciárias que surgem na mesma época. Ambos serão submetidos doravante a contínuas otimizações, que no teatro visam realizar o fantasma do século XVIII, até que finalmente conseguem estabelecê-lo de uma maneira quase perfeita, sob condições tecnológicas novas: na forma do cinema com som. Entretanto, justo com essa chegada triunfal, ganha em dinâmica o movimento que busca a volta de tudo aquilo de que o teatro teve que abdicar ao longo de sua caminhada em direção ao cinema. Pode-se observar isso de modo mais concreto na volta do Arlequim.

## **A VOLTA DO ARLEQUIM E A “VIRADA PERFORMATIVA” DE 1960**

FARSANTES, ARLEQUINS E EM GERAL todas as máscaras de linguagem originárias das trupes ambulantes de teatro se diferenciam de figuras, caracteres ou personagens no contexto do teatro que se busca fundar

---

<sup>7</sup> Ver, por exemplo: GRAF, Ruedi: *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Tübingen: Niemeyer, 1992. E Meyer, Reinhart. “Limitierte Aufklärung”. In: BÖDEKER, Hans-Erich; HERRMANN, Ulrich (orgs.) *Über den Prozeß der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert. Personen, Institutionen und Medien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, pp. 139-200.

na segunda metade do século XVIII. Antes de qualquer narrativa ficcional, elas questionam em seu fazer cênico concreto o dispositivo do palco italiano e da quarta parede, da língua como comunicação dialógica e do teatro como um órgão a ser instrumentalizado para finalidades extrateatrais do iluminismo burguês. A farsa, o teatro das feiras e o teatro ambulante da *commedia dell'arte* podem ser compreendidos como formas de teatro que tinham que lembrar o teatro moderno, e sobretudo o teatro burguês, daquilo que ele forçosamente precisava esquecer e banir para poder manter os fantasmas da figura natural (Heeg, 2002), da ilusão pura, do sujeito ou herói capaz de ação e da comunicação bem-sucedida no diálogo dramático.<sup>8</sup> Dito resumidamente: o lembrava da transformabilidade incessante, da existência aformativa (Hamacher, 1994, pp. 340-374),<sup>9</sup> ou da instância a-social do personagem cômico e de seu teatro. Se o sumiço de farsantes e arlequins era, nesse sentido, de certa maneira, a pré-condição para que se pudesse estabelecer o dispositivo do teatro burguês, talvez não seja algo de se admirar que, no contexto das diferentes formas de um teatro antiburguês (ou que se comportava como antiburguês) e em contraste com o cinema oriundo do fantasma ilusionista desse teatro burguês, se redescobriu periodicamente formas teatrais que não desapareciam por completo nos 150 anos que seguiam a 1750, mas que foram sujeitas a uma sistemática desvalorização e marginalização.

Olhar a partir de uma análise de dispositivo para o retorno periódico do Arlequim sugere não por último uma reavaliação do chamado “*performative turn*” ou virada performativa. Conhecidamente, ele está

---

<sup>8</sup> Ver, acerca desse contexto aqui apenas esboçado: SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963. (Edição brasileira: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.)

<sup>9</sup> Dialogando com o texto “Para uma crítica da violência” de Walter Benjamin, Hamacher desenvolve no referido ensaio o termo “*afformativ*”, para diferenciar a violência instrumental intrínseca a um ato performativo da violência pura ou absoluta de um ato que materializa a Justiça como fundamentação ética dessa violência específica. No termo “aformativo”, busca captar aquela força ontológica que marca qualquer concretização específica da violência, isto é, qualquer ordem social, com uma perecibilidade inevitável.

sendo postulado por Erika Fischer-Lichte. Para isso, ela recorre a “eventos artísticos” inovadores, como o trabalho “*Lips of Thomas*”, de Marina Abramovic, as ações do grupo *Fluxus*, a *Action Painting* e *Body Art*, mas também as práticas dos artistas de ação Vienenses, as *performances* do *Living Theatre* e da *Performance Group*, a montagem de Claus Peymann do texto “Insulto ao Público”, de Peter Handke, e também a uma tendência localizável em todas as artes de criar apresentações nas quais os artistas deixam de criar “obras”, mas produzem “cada vez mais eventos” (Fischer-Lichte, 2004, p. 29). Sobre essa virada, ela escreve: “O apagamento das fronteiras entre as artes, proclamado desde os anos 60 do século XX por artistas, críticos de arte, pesquisadores de arte e filósofos, pode ser lido como virada performativa” (Idem, p. 22). Para ilustrar a novidade daquilo que ela quer que se entenda sob essa virada, aponta que o espectador reagiria a trabalhos como “*Lips of Thomas*” “com um sentimento que pode ser tão forte que ultrapassa a qualquer reflexão, que não deixa surgir nenhum impulso para compreendê-los” (Idem, p. 275). E acrescenta: “Quem quer entender uma apresentação posteriormente [precisa] ‘traduzir’ os significados não-verbais lembrados em significados verbais, o que lhe coloca perante dificuldades quase insuperáveis” (Idem, p. 277). A respeito da configuração dessas transformações no campo das artes e do teatro, que em si dificilmente podem ser contestadas, cabe apontar, de uma perspectiva filosófica, que todas as manifestações artísticas denominadas por Fischer-Lichte como “acontecimento” de fato não eram isso no sentido que Heidegger dá a esse termo (Müller-Schöll, 2003). Isso porque elas não derrubaram ou contrariaram todo e qualquer horizonte de expectativa. Antes, foram criadas conforme uma lógica da consciência e do sujeito, como ela mesma anota. Sob pontos de vista historiográficos, chama atenção que nesse livro de Fischer-Lichte o ano de 1960 ganha o *status* de uma cesura histórica que não mais se explica ou interroga. Entretanto, em trechos como aqueles aqui citados, está sendo descrito e discutido de tal maneira que os leitores poderiam ganhar a impressão de que se trataria de um evento traumático para uma comunidade, uma nação ou a humanidade, comparável ao 11 de setembro de 2001, o lançamento



da bomba atômica ou a “Shoah”, e não de uma *performance* de uma das artistas mais exitosas das últimas décadas, especialmente impressionante por seu impacto de choque, aceitando inclusive o autoferimento. Fala-se de uma “experiência de crise” (Fischer-Lichte, 2004, p. 275) de uma “situação na qual as normas, regras, enquadramentos, seguranças foram suspensos” (Idem, p. 274): “Cada tentativa de entendimento vai trabalhar para que ultrapasse as fronteiras colocadas para ela pela linguagem, sem que de fato se pudesse lograr isso em algum momento” (Idem, p. 280). Dessa maneira, a virada para o performativo aparece com uma cesura impossível a ser negada, mas cuja compreensão bate contra o limite da representabilidade e da compreensibilidade. Visto sob o ângulo de uma análise de dispositivo no sentido apresentado aqui, a chamada “virada performativa”, suas reivindicadas renovações, bem como sua datação, aparecem em uma luz nova. No contexto de relações nos quais esses eventos artísticos e teatrais surgiam, independentemente de sua novidade, eles aparecem inscritos em um dispositivo que juntou artista e espectador e que se baseou em contratos, compromissos, acordos institucionais, arquiteturas e pressupostos mediais que artistas e espectadores tinham aceitos de antemão, de certa maneira por sua mera presença num determinado lugar em dada hora. Melhor que falar de uma ‘virada’ seria falar do aparecimento de objetivações que permitem tirar conclusões sobre práticas novas ou em transformação, como “linhas de ruptura, de fissura, de fratura”<sup>10</sup> que em seu conjunto todo podem ser entendidas como um processo de formação de um dispositivo novo. A configuração do dispositivo que surgiu ao redor de 1960 de uma forma mais ou menos acabada deveria ser colocada no contexto de um deslocamento das relações de força nas artes e do jogo de poder no qual essas eram inscritas. Aquela experiência dada com o Arlequim e com as farsas, de ser imbricado em uma rede e da possibilidade de uma comunicação que não pode e não precisa ser limitada numa comunicação verbal, já era em sua essência a experiência que fundamentou a justificativa Brechtiana de um teatro épico nos

---

<sup>10</sup> Ver sobre essa formulação Deleuze, 2015, p. 89.

anos 20. Lembra também daquela experiência, em parte descrita e em parte conjurada por Antonin Artaud em *Le théâtre et son double* (Artaud, 2004, pp. 501-599), mas também das práticas do *Black Mountain College*, fundado em 1933, sob a influência determinante das vanguardas europeias, sobretudo do *Bauhaus*, mas também por Artaud,<sup>11</sup> e por último do abrochar eruptivo da primeira vanguarda genuinamente norte-americana no início dos anos 60, que foi fomentada pelos experimentos do *College*. Todos eles surgem também como respostas diferentes para um processo no qual se tornou obsoleto o fantasma do século XVIII, objetivado no cinema. A partir da apresentação cuidadosa da vanguarda teatral americana de Arnold Aronson, poder-se-ia afirmar que a suposta virada ao redor de 1960 era de fato indício de um dispositivo das artes que deve sua existência à ascensão dos EUA a uma potência mundial e à configuração concomitante de uma vanguarda artística estadunidense que foi mundialmente reconhecida. Em sequência, podia-se desenvolver nos anos 60 uma vanguarda teatral americana. O novo e atual dessa vanguarda era que os modelos teatrais distintos que apareceram junto com a crise fundamental da representação e do sujeito da filosofia da consciência — tais como o de Brecht na peça de aprendizagem ou na “A Compra de Latão”, o de Artaud em seus manifestos por um teatro da crueldade e, dito de maneira mais geral, o das vanguardas europeias da primeira metade do século XX, e nelas mais especificamente uma recorrência a um elemento ingovernável no centro de todas as concepções de ordem que possam reger o teatro — agora se manifestaram não mais de modo local ou nacional, mas global. Essa perspectiva diferente sobre a ‘virada’ de 1960, que obviamente aqui pude esboçar apenas de modo geral, permitiria por um lado entender essa ruptura identificada com o ano 1960 como parte de uma ‘mundialização’ mais geral, que poderia ser vista também como uma ‘americanização’.

---

<sup>11</sup> Ver: BLUME, Eugen et. al. (orgs.) *Black Mountain College, ein interdisziplinäres Experiment 1933 — 1957*. Nesse livro encontram-se as referências acerca da passagem de ideias do Bauhaus para o *Black Mountain College*. No círculo do *Black Mountain College* surgiu também a primeira tradução inglesa de *Le théâtre et son double* de Artaud. Agradeço a Georg Döcker por essa informação que corrobora mais ainda a minha tese.

E, por outro lado, permitiria também perceber tanto as continuidades quanto as diferenças. E, por último, permitiria refletir sobre a volta de formas da modernidade incipiente na modernidade tardia de modo fundamentalmente diferente do que foi feito até agora. Dessa maneira, seria possível participar ativamente na pluralização de concepções de modernidade para além da historização da modernidade como uma época a ser delimitada.

## **TEATRO DO INVISÍVEL**

PARA FINALIZAR, QUERO VOLTAR à questão evocada no início sobre o que os estudos das práticas cênicas podem ganhar com uma análise de dispositivo tal como esboçada aqui. Podemos deduzir dos exemplos apresentados aqui que essa pode direcionar o olhar para o surgimento de uma ‘des-limitação’ primordial constitutiva, para aquele “Ingovernável” (Agamben), para a transformabilidade ou desdobramento intrínseco em favor de um “dispositivo do futuro” (Deleuze). Parece-me que isso pressupõe no dispositivo do teatro uma duplicação imanente, ou seja, um referir-se do teatro a si mesmo, e, nisso especificamente, para a cesura constitutiva ou, em outras palavras, para seu material potencialmente disfuncional e em todo caso especificamente diferente e singular, que constantemente se esquia de uma captura.

Talvez seja possível ler como cena paradigmática dessa retirada de si mesmo a parábola de Kafka “Diante da Lei”, em cujo centro está o enigma de uma lei com o qual não se possui uma relação de saber. Com razão, Jacques Derrida fala que é uma característica específica e constitutiva da literatura que ela desconhece sua ‘lei’, um objeto que se retira do saber. E ele acrescenta que, inversamente, não se pode pensar uma ‘lei’ que não seja dependente da literatura nesse sentido. Em referência à cena “Diante da lei”, ele fala de um “teatro do invisível” que o guarda vigia. Em todo caso, seria possível chamar de teatro do invisível aquele momento no qual o teatro faz aparecer a constituição do dispositivo que simultaneamente referencia sua desconstituição. Ou seja, um momento em que se pode reconhecer a dispositividade do dispositivo.

Se assim cabe para os estudos das práticas cênicas, em sua análise do dispositivo do teatro, a função do guarda no sentido descrito, a questão fundamental seria onde ela encontra hoje o teatro do invisível sobre o qual ela deveria estar de vigia. Deveria estar esboçado no teatro atual tal como no teatro passado, naquelas práticas que se movimentam de uma maneira ou outra do interior do respectivo dispositivo teatral para sua fronteira ou soleira, para um fora, e dessa maneira tornam experimentável a própria medialidade. Por exemplo, na exposição do fato de apresentar constantemente mais que um e, por isso, não mais algum papel; ou nas transfiguras espaço-temporais que permitem no dispositivo do palco olhar para o próprio dispositivo, e com isso também para a figuração espacial conectada a ele.<sup>12</sup> Deveria ser compreendido como um teatro do invisível aquele teatro que, no apontar para aquilo que se retira de seu controle, que o condicionou e se manifesta nele como uma fronteira incondicional, faz experimentar o início e o ponto de fuga de toda e qualquer política.

---

<sup>12</sup> Ver: MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. Plus d'un rôle. Zusammen spielen in gegenwärtiger Tanz-, Theater- und Performance-Praxis. In: KREUDER, Friedemann et al. (orgs.) Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion. Bielefeld: Transcript, 2012. pp. 545-557. Também: MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. Transfiguras Espaciais-temporais. (op. cit.)

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argus, 2009.
- ALEWYN, Richard. *Das große Welttheater*. Die Epoche der höfischen Feste. München: Beck, 1989.
- ARTAUD, Antonin. Le théâtre et son double. In: ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Gallimard: Paris, 2004
- BÜHRMANN, Andrea D. e Schneider, Werner. *Vom Diskurs zum Dispositiv*. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Transcript: Bielefeld, 2008.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Vega — Passagens, 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade*, vol.1. A vontade do saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 28ª ed. São Paulo: Edições Graal, 2010.
- HAB, Ulrike. *Das Drama des Sehens*. Auge, Blick und Bühnenform. München: Fink, 2005.
- HAMACHER, Werner: Affirmativ, Streik. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. (orgs.) *Was heißt "Darstellen"?* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.
- HEEG, Günther. *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/Main & Basel: Stroemfeld, 2002.
- MARONTEL, Jean-François: Farce. In: SELG, Anette & Wieland, Rainer (org.) *Die Welt der Encyclopedie*. Frankfurt/Main: Eichborn 2001. pp. 102-103.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus (org.). *Ereignis*. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Bielefeld: transcript, 2003.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. Der Chor der Komödie. Zur Wiederkehr des Harlekin in Theater und Performance der Gegenwart. In: MÜLLER-SCHÖLL et. al. (org.) *Performing Politics*. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert. Berlin: Theater der Zeit, 2012.

MÜNZ, Rudolf. *Theatralität und Theater*. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Schwarzkopf & Schwarzkopf: Berlin, 1998.

# Teoria no teatro?

## Comentários sobre uma velha questão

HANS-THIES LEHMANN

### . 1 .

PELO MENOS DESDE QUE O TEATRO definitivamente não está mais confinado dentro dos limites do drama, desfrutam de um salvo-conduto cênico experimentos que encenam não mais estruturas textuais organizadas em diálogos e com personagens ficcionais, mas que utilizam outras estruturas: líricas, narrativas, documentais e até mesmo o discurso teórico, *theoria*. Encenam no sentido de apresentação imediata, pois é claro que teoria, pensamento, filosofia pertencem ao que pode ser articulado de forma mediada no teatro. Tanto que existem bibliotecas inteiras que são dedicadas ao pensamento que é estabelecido nos dramas, por exemplo, de Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner ou Ibsen. Porém, o enlace entre teatro e teoria é, sem dúvida, complexo.

Pensamento, filosofia, teoria, de um lado, e o teatro do outro são ligados no discurso europeu através de uma turbulenta e insistente afinidade, ao mesmo tempo em que contrastam. Teoria e teatro são duas experiências ou formas de *práxis* claramente distinguíveis, até contrárias, e ao mesmo tempo peculiarmente relacionadas. Ambas dependem, para endereçar apenas esse ponto, da autoridade e do valor de uma espécie de visão ou 'percepção' [*Anschauung*]: aqui, apresentação de ideias e configuração do pensamento; ali, a aparentemente inegável presença sensorial e a insubstituível contemplação de um

mundo representado em cena. A cisão e o entrelaçamento mútuo entre teoria e teatro são antigos e misturam-se, além disso, com a diferença entre a representação teatral sensorial e o drama mentalmente construído. Por isso, o teatro da tragédia foi desprezado por Aristóteles como mera *opsis* (teatro visível, encenação) num gesto que foi constitutivo para o discurso teatral europeu. Segundo esse pensamento, contudo, a construção dos enredos da tragédia com suas leis especiais (*peripetia* — mudança, *anagnórisis* — reconhecimento) manifesta simultaneamente uma regularidade e lógica mais profunda, um *logos*, que permanece oculta a um olhar superficial. Nesse sentido, o teatro que para Aristóteles supostamente sucumbiu à sensibilidade irrefletida é, ao mesmo tempo, para ele, um espaço e instrumento de primeira ordem para a compreensão e o conhecimento. Aristóteles pode, pois, chamar o teatro de mais filosófico do que a historiografia, porque o teatro não simplesmente reproduz algo, mas aponta como regra ou lei o que nesse algo acontece, conforme o *logos* da necessidade ou da verossimilhança.

Esse entrelaçamento do teatro com a teoria persiste. Nós ainda hoje pensamos o teatro como algo imediato que, no entanto, penetra a realidade por meio de sua representação, em relação a qual a escrita dos filósofos, em suas tentativas penosas de decifração, pode somente movimentar-se com atrasos. O teatro, portanto, não é o adversário do pensamento, mas uma forma de utopia do pensamento: evidencia um ‘assim é’, uma compreensão das circunstâncias da vida e das perguntas fundamentais sobre a existência que em sua força plausível e emocionante permanece mais ou menos inacessível para o discurso do pensamento. Por um lado, o teatro é teoria configurada, formada como cena, *tableau*, *mousiké* sensorial no sentido antigo. Por outro lado, o teatro foi desde seu começo criticado, condenado, amaldiçoado na Europa como um evento que causa confusão de pensamentos e de estados mentais; que é apenas sensorial e irrefletido e que visa à excitação à toa e ao efeito calculado. Sua *opsis* inartística serve somente ao efeito (Aristóteles), seus jogos enganosos com assuntos sérios conduzem o cidadão ao erro (Solon), a *theatrokratia* (Platão) solapa a necessária contemplação cometida e a reflexão, o jogo sensorial com papéis fictícios arruína a moral



cristã (Nicole) ou, pensando em Rousseau, a moral em geral. Existe uma história do ódio ao teatro, para a qual essas recriminações são os *leitmotive*. Exige-se do teatro que se legitime através de conteúdos teóricos; que seja mais do que apenas atração sensorial. Mas, simultaneamente sua valorização estética insiste na nítida diferença entre teoria e teatro. Se o pensamento emerge muito diretamente no teatro, toma-se isso como erro do artista, como fraqueza do poeta que deveria compor e não discursar, como encenação demasiadamente didática.

O teatro se apresenta, sob outro ponto de vista, também como uma forma necessária de complemento ou suplemento da teoria: desde a antiguidade o pensamento tem dolorosamente claro que, apenas funcionando por si mesmo, ele não tem êxito. Aquela teoria que simplesmente segue seu *logos* incorre no erro, tende ao sofismo e à retórica oca que nada encontra além de seu próprio jogo. Desde o começo, o pensamento, a *theoria*, não pode, por mais difícil que seja, ser desvinculado de um determinado ‘olhar para’. Depende de um determinado ponto de vista, de uma representação, de uma camada do sensível. E o salto com o qual Hegel faz a consciência perder sua orientação sensível, seu ‘ouvir e ver’,<sup>13</sup> no começo da “Fenomenologia do Espírito”, suspendendo a falsa e efêmera ‘certeza sensorial’, deixa para trás o gosto e o vestígio de uma fraude. Pois, mesmo que a consciência largue essa certeza sensorial, ela paga por sua consequência com a perda de tudo que poderia ser pensado como fora de si mesma.

A teoria tenta apresentar, a modo de pensamento, perante os nossos olhos, as condições do mundo. Ela realiza um olhar que não é para ser um olhar, mas um “Des-olhar”<sup>14</sup>, uma compreensão<sup>15</sup> que supera

---

<sup>13</sup> [NT] Hegel escreve que a consciência “*vergeht Hören und Sehen*” o que implica um impacto de tamanha força que a pessoa criticada perde toda orientação sobre aquilo que acontece com ela.

<sup>14</sup> [NT] *Un-sehen* em alemão, neologismo cunhado pelo autor, sendo que o prefixo *Un-* tem a função mais de inversão que de negação.

<sup>15</sup> [NT] *Ein-Sicht*, em alemão, que significa reconhecimento, compreensão. O autor faz uma brincadeira com o aspecto visual da palavra, uma vez que *Sicht* significa “visada”, “vista”, e o prefixo *Ein-* significa aqui “para dentro”, “para o interno”.

a ilusória visão sensorial. Se ela, entretanto, insiste caprichosamente nesse Des-olhar metafórico para evitar a ilusão da aparente certeza sensorial, então ela cai no turbilhão de afirmações vazias e de jogos intelectuais formais.

Com isso, marca-se uma aporia, a clivagem que se abriu entre pensamento e percepção sensorial, entre a teoria pura e o teatro impuro dessa percepção. Sem o controle cético pelo *logos*, a percepção sensorial está em permanente perigo de desvairamento, de fantasmagorização. Assim, desde esse momento o pensamento continuamente recebia como tarefa a quadratura de um círculo: excomungar a mera percepção sensorial como refúgio da insanidade e reivindicar para si mesmo a competência de uma representação sensível feita mentalmente.

## . 2 .

A CORRENTE PRINCIPAL DO PENSAMENTO EUROPEU seguiu Aristóteles em compreender o teatro como uma figuração do conhecimento, como *logos*, em todo caso algo próximo ao *logos*, se poderia dizer: um evento para-lógico. No entanto, o teatro pode afirmar seu próprio direito autóctone para além e ao lado da *theoria*. Ele é capaz disso não somente por meio dos procedimentos característicos que expõem personagens em ação e a significância das grandes estruturas dramáticas que são capazes de articular um saber, cada um a sua maneira. No que concerne à presença direta e indistinguível do pensamento e da teoria, à expressão de um saber de qual espécie que seja, a saída da estética teatral consistia — apenas pincelando aqui uma longa e complexa história — desde o século XVIII (ou seja, desde a época que ainda possui relevância como fundamentação do teatro atual) na ‘naturalização’ da teoria. Essa teoria foi configurada para aparecer no palco apenas como expressão nascida ‘naturalmente’ da situação dramática, como gesto de linguagem que não interrompia os registros da expressão psico-física. Dificilmente há algo mais revelador do *status* ambíguo do pensamento e do saber no

palco do que as considerações de Lessing sobre as maneiras como o ator deveria apresentar aquilo que naqueles tempos se chamava moral (aforismos, reflexões, regras gerais de vida): notadamente como inspiração do momento, de aparência absolutamente natural, como se fosse uma expressão de seu estado de alma que é oriunda espontaneamente da situação dramática. O pensamento e a teoria não deviam aparecer como tais, mas, sim, deviam se dar a aparência de serem naturais no contexto de uma arte tida como natural “representação dos homens” (Konrad Ekhof). A teoria tinha permissão, sim, para adentrar o espaço do jogo teatral, mas de modo disfarçado.

Antes de prosseguir com o debate sobre até que ponto e por quais motivos tornava-se possível em formas teatrais mais recentes uma outra e distinta presença da teoria, vale fazer uma reflexão curta sobre o que acontece em termos fenomenológicos quando, ao invés de diálogo e narrativa (como em textos teatrais dramáticos convencionais), apresenta-se uma citação e recitação de frases que qualificam como teoria? O que acontece à frase que é teoria quando dito no palco, é evidentemente uma enfatização de seu caráter de tese. A fala, que é de qualquer maneira sempre um ato de fala, é marcada no palco imediatamente como uma ação (*parler c'est agir*, dizia-se já na teoria teatral do século XVII) e também é entendida assim: como intervenção, tomada de partido, influenciando o outro, dificilmente como uma afirmação neutra com um fim em si mesmo. No diálogo entre personagens, a abstrata unilateralidade de afirmações avulsas salta ao primeiro plano e se torna, portanto, especialmente reconhecível. No jogo do teatro, o que emerge em cada elemento teórico é sua qualidade de palavra de ordem. Solto do prudente e bem-acabado andamento conceitual da discursividade, no discurso cênico cada tese mostra-se como incerta hipótese que no próximo momento talvez já possa ser refutada. Assim, recebe um abalo que a marca como fundamentalmente incerta. Inevitável é, ao mesmo tempo, uma certa trivialização. O aspecto não trivial da frase teórica depende de seu contexto, da processualidade da ideia. Como sentenças de sabedoria soltas, as frases teóricas são, no melhor dos casos, meros efeitos, quase sempre ociosos, pobres. Precisamente, porém, essa pobreza

é trazida à tona no contexto performativo. Sem o espaço de uma discursivização, a frase rigorosa e profunda assemelha-se a uma mera opinião. Aqui, contudo, se mostra de maneira especialmente evidente a alta complexidade da relação que existe no teatro entre o sentido e a situação. Pois todos estamos familiarizados com a observação oposta, que diz que também reflexões débeis recebem no momento da apresentação teatral um grande (e ainda insuficientemente analisado) carregamento e aprofundamento. É provável que esse agigantamento do pensamento sobre si mesmo na situação teatral surja não apenas do contexto do jogo cênico, mas de uma recepção comunal. Uma frase, ouvida por muitos que se conscientizam e sentem esse ato de ouvi-la juntos naquele momento, se torna outra. Essa metamorfose (seja do pensamento, seja da recepção) restitui à frase teórica a profundidade que havia sido retirada dela pela performatividade do jogo cênico. Faz o mero efeito retórico parecer importante e brilhante.

Outra transformação da teoria no contexto da apresentação cênica, intimamente vinculada com a anterior, diz respeito a seu caráter agônico. A fala é sobretudo um comportamento expressivo e não motivada *a priori* por intenções. Desde seu começo, porém, ela desemboca sem rupturas em ação como reação, se torna demarcação, convicção, refutação, exercício de influência no mais vasto sentido. A situação teatral — e especialmente a situação dramática permeada pela dimensão ‘agonal’ — faz emergir o aspecto instrumental da fala, a função da linguagem como meio e arma. O foco desloca-se da frase como corroboração oca de uma verdade, de uma questão, em direção à fala como ação de interesse, golpe contra o adversário, sedução, solidarização, estratégia de defesa. Quando o diálogo é fundamentalmente um duelo, as afirmações teóricas na cena se adaptam a esse contexto. Se no primeiro nível das transformações teatrais do pensamento, nele salientam sua qualidade de ser hipótese e palavra de ordem, então agora, nesse segundo nível, salientam sua qualidade como meio (e não fim em si mesmo), o que minimiza sua reivindicação de possuir o *status* de ser verdade.

Uma terceira transformação a que a teoria está sujeita no contexto teatral é a recolocação do pensamento no corpo. O pensamento quer se

manter — de forma tão necessária como em vão — como uma realidade própria e independente, separada de tudo que é corpo ou matéria. No palco, entretanto, a colagem da fala no corpo não pode passar despercebida. A fala está aqui amarrada à expressão corporal. Ela se apresenta totalmente enredada com o corpo, com a voz, com a história sedimentada no corpo, com a gesticulação e com as posturas corporais. Com isso, a exigência da fala teórica de possuir um *status* de verdade é novamente chacoalhada. Entretanto, essa metamorfose múltipla e esse deslocamento do significado da teoria, quando se manifestam no contexto teatral, apresentam uma problemática que concerne não exclusivamente, mas prioritariamente, ao teatro dramático. Na fusão entre um palco estruturado como espaço ficcional e a narração, resulta difícil realizar a presença do pensamento, unir os mundos da narração e do diálogo. De fato, aqui, o pensamento pode melhor convencer quando aparece disfarçado, montado numa roupagem dramática, de modo indireto, como momento e motivo da ação. A experiência mostra que, quando no teatro (ou no cinema) se exhibe cenas ficcionais com pensadores, a tentativa de uma representação cênica de seus pensamentos rapidamente se torna embaraçosa — teoria em condições rebaixadas.

Entretanto, a partir de um ponto de vista teórico da forma, a problemática muda com um teatro como o do Rimini Protokoll, que configura uma ‘exposição’ teatral com realidades válidas a serem reconhecidas, com pessoas individuais que podem transmitir um determinado saber e com assuntos de distintas naturezas. Na tradição dos *readymades*, o Rimini Protokoll pode inventariar não somente objetos, mas também pessoas reais com conhecimento de causa e, por conseguinte, assuntos teóricos como elementos legítimos de seu teatro. Em analogia ao *objet trouvé*, podemos falar também de *acteurs trouvés*, pessoas encontradas. Nessas formas pós-dramáticas, o saber e o texto, teoria e ciência podem afirmar sua presença teatral, podem ser expostas enquanto tais e não necessitam que se justifique com artimanhas dramáticas, como momentos de uma ficção e situação dramáticas. O teatro apresenta aqui investigações em dois sentidos: pessoas são encontradas — senhoras de um lar da terceira idade, detetives de lojas de departamento, adolescentes, porteiros,

motoristas de caminhão — e realidades do mundo em que vivem são expostas para serem conhecidas, examinadas a fundo no que diz respeito às conexões sociais, porém sem que sejam interpretadas claramente. O Rimini Protokoll oferece um teatro das lembranças de uma presença desconhecida, uma forma de pesquisa social empírica e um ordenamento teatral do saber, também uma instalação com figuras vivas. Que os espectadores precisem acreditar na autenticidade do que é comunicado, não somente liga tal teatro com várias outras práticas teatrais atuais, que deliberadamente suspendem a observação das distinções entre ficção e realidade, mas direciona o observador de novo para a necessidade de colocar criticamente em questão todo o saber estabelecido.

A quem pensa que tudo isso se distancia demais do que se chama teatro, podemos talvez lembrar que definir o teatro de modo tão restrito e ligá-lo à presentificação de uma narração dramática é uma limitação que data de um momento recente. Na época do Renascimento e do Humanismo a palavra teatro foi usada ainda para as mais variadas maneiras de ordenamento da visão. Pode-se falar de teatro não somente em relação às arquiteturas de mansões e jardins, que ofereceram experiências de visão ao apresentar determinados arranjos espaciais-arquitetônicos, mas falava-se de *teatro delle scale* para referenciar o cenário de escadarias ou de *teatro dell'acqua* para nomear jogos com jatos de água. Acima de tudo, é interessante que se tenha escolhido o nome *theatrum* também para livros enciclopédicos; que nas salas enciclopédicas de arte da nobreza (as *Kunstkammern*, que aos poucos complementavam as coleções principescas de objetos de saber curiosos e interessantes) se tenha ordenado as diferentes seções sob o nome *theatrum*. Ou seja, com a palavra teatro, pensava-se, sim, em objetos do saber e da reflexão contemplativa. Ela referencia, sem dúvida, *theoria* — a apresentação do conhecimento existente de maneira ordenada e disciplinada. E parece que esse significado existia quase em nível igual ao da apresentação cênica como narrativa falada (ou, no caso da ópera, cantada). O teatro atual do Rimini Protokoll — com sua exposição de diversos âmbitos de vida e de trabalho, que apesar de seu aspecto cotidiano são na maior parte das vezes totalmente desconhecidos pelos espectadores, e com seu

interesse na apresentação de práticas de vidas significativas em diversos contextos — está apoiado na tradição de um conceito de teatro mais antigo e mais vasto. Por isso, parece apenas lógico que nele se pratique a inclusão de um saber narrativo e informativo, bem como a mais ampla substituição do jogo ficcional por essa exposição de conhecimento, de experiência, do pensamento de ‘especialistas do cotidiano’ reais.

### . 3 .

TENDO ESSAS CONSIDERAÇÕES COMO PANO DE FUNDO, a empreitada de Helgard Haug e Daniel Wetzel de criar um trabalho intitulado “*Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*” (“*Karl Marx, Capital, First Volume*”), que, num primeiro olhar, poderia parecer estranha e no mínimo curiosa, se apresenta na verdade como uma criativa e sintomática tentativa de encontrar uma forma contemporânea de lidar com um campo teórico importante. Já os trabalhos mais antigos de Rimini Protokoll tinham uma grande carga de informações, apresentaram e estimularam conhecimento e processos de saber. Com isso, eles se colocam no vasto contexto de desenvolvimento do teatro contemporâneo pós-dramático no começo do século XXI, que de várias maneiras traz ao público formas de linguagem nas quais o discurso da teoria adentra abertamente. Filosofia pode ser performada e declamada no palco como Einar Schleaf fez com o “*Ecce Homo*”, de Nietzsche; um texto de Freud esteve no centro de um projeto cênico de Christof Nel; ciência, cientistas e suas teorias foram o tema em trabalhos de, por exemplo, Christoph Marthaler, Jean-François Peyret e Jean Jourdeuil; a linguagem teórica da sociologia aparece de maneira paradoxalmente desfamiliarizada como fala de personagem nos trabalhos de René Pollesch, que utilizou em seu trabalho “*Hallo Hotel*” (2004), sem alteração, textos de Giorgio Agamben como declarações de amor entre duas mulheres.

E agora um tomo grosso, ao invés de uma tirada filosófica, faz a sua entrada como herói em cena com o Rimini Protokoll. No papel de

título, um livro sobre a “crítica da economia política”: “Capital, Primeiro Volume”. É claro que há uma história especial relacionada com esse primeiro volume (Não “Volume Um”, como teria de ser o título filologicamente correto). Durante sua vida, Marx terminou apenas essa parte do seu trabalho, após anos de tortuosos desvios e atrasos, novas abordagens e novas leituras de prova. Depois da sua morte, os outros volumes tiveram que ser reconstruídos dos restos dos seus manuscritos não publicados. Um livro está colocado como personagem principal de título — entretanto, trata-se do livro que, fora a Bíblia e talvez o Alcorão, teve o mais forte e violento impacto sobre a *realpolitik* no mundo; um livro que determinou incontáveis destinos. Um protagonista autêntico — herói trágico e vilão da história, da comédia, da farsa e do grotesco; um tomo erudito; acerto de contas polêmico com a sociedade de troca de mercadorias; fonte tanto de esforço utópico quanto de inomináveis desvios teórico-políticos.

No trabalho do Rimini Protokoll sobre “O Capital”<sup>16</sup>, a forma de trabalho conceitual deles outra vez é extremamente bem articulada. É uma forma que funciona não somente como produção de teatro, mas antes como um conceito aberto em que protocolos de diferentes tipos de realidade surgem a partir de distintos modos de saber e assim são representadas. Esses artistas da cena não estão preocupados em destilar o melhor efeito teatral dessas experiências e desses documentos de conhecimento, das histórias e opiniões, mas em fazer emergir o assunto que atravessa tudo isso. As atividades de pesquisa são um aspecto tão integrante desse tipo de trabalho teatral quanto o ensaio específico (que é sobre praticar a aparição do ator não profissional perante o público e assim ter o papel do treinador mais do que do diretor). A apresentação teatral em si fica no mesmo nível das igualmente importantes atividades de fazer contato com, falar para e entrevistar os ‘*performers* amadores’ — um termo que admitidamente não cabe aqui, uma vez que as pessoas encontradas não são endereçados como especialistas não

---

<sup>16</sup> [NT] Traduzimos o título “*Das Kapital*” para indicar ao leitor a obra de Karl Marx conhecida do leitor brasileiro através da sua tradução.



profissionais da incorporação cênica, mas como especialistas de direito próprio. No centro dos trabalhos do Rimini Protokoll está a presença de especialistas vindos da vida real, não do teatro, mas de outro cotidiano. E uma e outra vez, pessoas interessantes e completamente inesperadas são encontradas para esse teatro da *theoria*, pesquisa e análise — personalidades às quais alguém como espectador se sente contente de ser sido ‘apresentado’ e de tê-los, por assim dizer, conhecido. (As *performances* do Rimini Protokoll sempre têm algo de uma apresentação dessas pessoas no sentido da pergunta: Poderia apresentar?).

É claro que é impossível levar ao palco um tratado que exige uma concentração tão intensa como é “O Capital” de Karl Marx. Logo no começo da noite, um dos atores explica vivamente, com uma piscadinha:

κ: O primeiro volume de *Das Kapital* compreende, com a introdução, 25 capítulos ou 750 páginas ou 1.950.200 caracteres (incluindo espaços). Nos próximos 100 minutos nós queremos apresentar esse volume. Nós temos, então, 4 minutos para cada capítulo. Com isso temos que ler 5-7 páginas por minuto ou alternativamente 544 caracteres por minuto. [...] Mas realmente ler uma página de *Das Kapital* requer uma hora de leitura e mais uma hora de meditação intensa. Com as 750 páginas, isso soma 1.500 horas de trabalho duro, isso é um ano de trabalho com seis semanas de férias. 1.500 horas — são 90 apresentações completas de “O Anel dos Nibelungos” de Wagner — eu prefiro “O Capital”.

Alguém poderia questionar se não seria uma ideia possível de realmente teatralizar os gestos e os andamentos da argumentação, as rupturas e viradas dramáticas do texto teórico. Não há uma teatralidade investida em muitas teorias, que proveria o teatro com a chance de jogar com elas cenicamente? Rimini Protokoll vai em outra direção; no trabalho deles, o conteúdo acadêmico do livro não é teatralizado num estilo escolar, nem ilustrado por meio do teatro, nem a forma em si mesma do discurso teórico consultada por sua teatralidade. Em vez disso, experienciamos a (auto)representação de um punhado de pessoas em cujas vidas “O Capital” teve de uma maneira ou de outra

um papel, não somente como teoria ‘digerida’, mas como teoria sofrida politicamente e teoria na qual muitos deles se tornaram involuntariamente protagonistas.

Eles atuam dentro e à frente de uma estante de livros, que atravessa por completo o palco colorido cheio de escadas, gavetas grandes, pequenos e grandes objetos ornamentais (cravos vermelhos e grandes bustos de Marx, por exemplo). Há luz ofuscante vermelha e azul. Duas máquinas de jogos são notáveis, do tipo que encontramos em vários botecos. E: a estante está coberta de cima a baixo e da esquerda à direita com edições de “O Capital” de Karl Marx — de todos os tipos, cores e formatos existentes, em quantidade e volume. Mais tarde na apresentação, enquanto o cientista no palco discute com torturante meticulosidade filológica questões relacionadas com as várias edições de “O Capital”, as estantes são subitamente esvaziadas. De fora do palco, ajudantes carregam mais e mais carrinhos com mais e mais pilhas de livros e, então, cada espectador recebe um exemplar de “O Capital, Volume I”, ou, mais precisamente, o 23º volume das Obras Completas de Marx e Engels, a “*Marx-Engels-Werkausgabe (MEW)*” que se tornou famoso entre a geração de 1968. Agora está no colo de cada um: cada um lê (com a ajuda dos números de páginas dados pelos especialistas no palco) algumas passagens marcantes da teoria do capital. Alguns podem até acreditar que ganharam o livro de presente. Mas, claro, é necessário devolvê-lo no final da apresentação. Nós vivemos na sociedade da troca de mercadorias e também não é o teatro que vai distribuir de graça o livro sobre o capital. De todo modo, ninguém que foi ao teatro aquela noite pode negar que pelo menos teve “O Capital” nas suas mãos por um momento e que até mesmo leu alguns trechos dele...

Gradualmente os protagonistas introduzem a si mesmos. Há Thomas Kuczynski, nascido em 1944, filho do famoso professor de economia Jürgen Kuczynski, cujos livros que compuseram uma extensa história da economia alemã muitos da geração de 68 tinham em suas estantes. Thomas Kuczynski é um pouco corcunda (provavelmente devido ao fardo dos livros e da reflexão), mas, ainda sim, extremamente jovial. Ele teve que dissolver seu Instituto de História Econômica depois da

reunificação alemã e desde 1991 tem alternado entre o desemprego e cargos honorários. Ele é amigável, de alguma forma inabalada pela marcha dos tempos, pelas derrotas históricas, os erros e até crimes que são ligados a “O Capital”. Na última aparição antes do final da apresentação, ele gesticula de forma militante com o livro na sua mão, como se estivesse literalmente se segurando nele. Na sequência, há Christian Spremberg, cego de nascença, nascido em 1965, de alguma maneira a estrela da noite com seu charme humorístico. Depois de frequentar escolas para cegos em várias cidades e trancar seus estudos universitários de literatura e língua alemã, ele se tornou um operador de telefone na agência estatal de empregos, depois, um editor de programas de rádio e, desde 2003, está trabalhando num *call center* em Berlim. Ele surpreende o público por encontrar o disco certo na sua coleção procurando somente pelo toque. Depois da apresentação, ele anima os presentes como DJ. Há Ulf Mailänder, que toma a palavra em seu papel de coautor da biografia do famoso estelionatário Jürgen Harksen. Há Ralph Warnholz, nascido em 1960, que passou vinte anos viciado em jogos, conhece detalhadamente máquinas de jogos e dirige, em Düsseldorf, um grupo oficial de autoajuda para viciados em jogo. Há Jochen Noth, que pertencia à esquerda comunista no movimento universitário e se mudou para a China, onde trabalhou entre 1979 e 1988 como professor de idiomas estrangeiros e editor da Radio Peking. Agora ele é Consultor e Diretor de Administração do *Asien-Pazifik-Institut für Management* e publicou vários livros. Há também a tradutora Franziska Zwerg, assim como Sascha Warnecke, um estudante idealista de Düsseldorf, que narra como ele protestou na frente de um McDonald’s contra a exploração da mão de obra infantil. E, finalmente, há Latvian Talivaldis Margevics, nascido em Lübeck, de aparência atarracada, um cineasta. O que ele narra em russo é traduzido por Franziska Zwerg. Num dos momentos mais fortes da apresentação, ele dá um calmo e factual depoimento de como seus pais saíram de Riga em 1944 com a aproximação das tropas soviéticas (o pai dele era um ‘capitalista’ e não podia esperar nada de bom dos novos governantes). Eles chegaram em Lübeck, onde o pequeno Talivaldis nasceu. Pouco

tempo depois, sua mãe foi convencida a retornar para a União Soviética, mas a jornada de trem foi infernal. Apenas depois de passar a fronteira, mãe e filho foram levados como carga num vagão para gado; não havia quase nada para comer. A pequena criança ficava constantemente doente. Depois aconteceu: enquanto estavam parados numa estação de trem na Polônia, uma mulher que viu a mãe e a criança através das portas abertas do vagão pediu a ela: “Dê seu filho para mim”; e depois insistiu, quando a mãe recusou: “Venda ele para mim”. Ela ofereceu comida, depois outras mercadorias e mais e mais. Ela falou que garantiria a agora mais do que duvidosa sobrevivência da criança. Mas a mãe continuou recusando desistir de seu filho e, no final, recebeu a cesta cheia de comida da mulher polonesa de presente. Talivaldis Margevics, então, menciona que ele um dia perguntou a sua mãe por que ela havia contado essa história a ele somente muitos anos mais tarde. Porque, ela respondeu, naquele momento na estação de trem havia realmente considerado vendê-lo. “Portanto”, Talivaldis Margevics conclui, “uma vez na minha vida, eu também fui uma mercadoria”. Em paralelo com sua narração, no outro lado do palco, são lidas frases de “O Capital” sobre valor, valor de troca e valor-trabalho. No roteiro da *performance*, se lê da seguinte maneira:

**M:** Assim começa uma jornada terrível, muito longa, muitas vezes nós esperamos na beira das pistas. Finalmente o trem parou e, finalmente, a porta se abriu.

**S (LÊ):** “O primeiro olhar mostra a insuficiência da forma simples de valor, esta forma embrionária que somente amadurece por meio de uma série de metamorfoses até a forma preço.”

**M:** Minha mãe me segurou, ficou na porta do vagão e procurou ajuda. E um dos homens pulou e pegou água. Uma mulher observou tudo isso: “Me dê ele!” Imediatamente minha mãe falou: “Não”.

**S (LÊ):** “Entretanto, a forma individual de valor passa por si mesma a uma forma mais completa...”

## . 4 .

ESSE LIVRO DE TEORIA, a crítica da economia política, performa, então, como o nono protagonista, simultaneamente sujeito e objeto do jogo cênico. As previamente mencionadas máquinas caça-níqueis apontam à presença de um tipo de ‘consciência de jogo’ nos humanos, que na realidade são vítimas de um maquinário programado mecanicamente. Ao longo da apresentação, essa compreensão errônea de si mesmo se torna a parábola central para marcar a existência dos agentes da economia capitalista nessa noite. A narração da parábola segue uma linha que começa na esfera ainda aparentemente lógica da teoria, mas continua avançando para ultrapassar essa fronteira e adentrar na estranha e grotesca loucura cotidiana da sociedade do dinheiro: na loucura do jogo e nos acasos das regulações de crédito e das regulações de jogo; na loucura da fraude, onde impérios inteiros e fortunas gigantescas podem ser construídos por meio de aparência, de engano e de ilusão. Onde o jogo individual do acaso é, na verdade, somente a espuma na superfície de enormes correntes de dinheiro.

E, com respeito a isso, a estrutura profunda dessa noite de entretenimento é certamente adequada do ponto de vista teórico, mesmo que dificilmente essa tenha sido sua intenção. O que a ortodoxia científica marxista notadamente esquece é que Marx não queria explicar a lógica ‘racional’ das relações econômicas. Muito mais importante para ele, como ele constantemente pontuou, era analisar a lógica capitalista de troca de mercadorias como um mundo literalmente louco e simultaneamente fantasmagórico. É preciso apenas ler algumas frases da “lei do valor” [Wertlehre], como essas a seguir, para estar consciente disso: “Quando eu digo casaco, botas etc. se relacionam ao linho como a corporificação geral de trabalho humano abstrato, salta aos olhos o absurdo dessa expressão. Mas quando os produtores de casaco, botas etc. relacionam essas mercadorias ao linho — ou ao ouro e à prata, que em nada muda a coisa — como equivalente geral, a relação dos seus trabalhos privados com o trabalho social total lhes aparece exatamente nessa

forma absurda.” (Marx, 1996, p. 201)<sup>17</sup>. “Trabalho abstrato” é chamado de uma “mera fantasmagoria”; os produtos do trabalho, “objetos fantasmagóricos, trabalho humano congelado”. Mesmo que a apresentação do Rimini Protokoll se refira aos gestos e ao estilo da teoria marxista somente através de citações, parte do que constitui seu charme particular é que a referência teatral (e não somente teórico-econômica) à troca de mercadorias e ao reinado do dinheiro expõe acima de tudo os motivos de absurdez, seu aspecto fantasmático e enlouquecido. Pois é aqui que se pode encontrar o verdadeiro (e frequentemente não compreendido) empenho da teoria do capital e com isso seu potencial estético-teatral.

Durante a apresentação, imagens e cena são constantemente anunciadas, como investigação do abismo e do vazio da troca. Já no começo, há um momento adorável quando o não cego Kuczynski e o cego Spremberg seguram, cada um, um volume de “O Capital” nas suas mãos — Kuczynski um volume em braile e Spremberg um volume popular em brochura. A edição não tem ‘valor de uso’ para Spremberg, explica o cientista econômico, assim como a edição em braile não tem para ele. Então, eles trocam. Esse momento parece ilustrar a troca de mercadorias, mas na verdade o desmonta. Porque o que acontece aqui não é diretamente troca de mercadorias, regulada de acordo com a quantidade de valor; o que é mostrado é, na verdade, um ato social mediado em que os livros (produtos do trabalho) são trocados, mas não são tratados como mercadorias. Ou, com efeito, ambos os homens estão mediando com o outro uma necessidade humana comum; eles se comportam em direção um ao outro num pensamento ‘diretamente social’. Ao mesmo tempo, como um comentário, é citado um trecho da análise da forma-valor em que Marx explica a sociedade capitalista, “os personagens econômicos encarnados pelas pessoas nada mais são que as personificações das relações econômicas, como portadores das quais elas se defrontam”, e o trecho continua: “Todas as mercadorias são não-valores de uso para seus possuidores e valores de uso para seus não-possuidores”. A cena representa a denúncia da troca de mercadoria

---

<sup>17</sup> Marx, Karl. O Capital. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. p. 201.

como uma forma de coito social, assim como uma imagem de ‘outra’ troca entre dois seres humanos.

A teoria marxista não é uma teoria econômica neutra e Marx não queria que ela fosse somente uma melhor descrição da sociedade capitalista. Pelo contrário, o que a teoria econômica marxista tem como base é um *insight* sobre um sistema ‘reprimido’. Sob as condições capitalistas, é incessantemente e sistematicamente esquecido que o trabalho de cada indivíduo humano é sempre previamente mediado socialmente, permanentemente dependente do trabalho de todos os outros. Ao invés disso, cada sujeito aparece como “um interesse individual refletido em si mesmo”, ocupado somente com um “trabalho privado”, que — por mais louco que pareça — somente é confirmado *a posteriori* como trabalho social: precisamente através da troca. Então, mesmo que a *práxis* humana seja constituída socialmente desde o começo e por inteiro, essa sociabilidade humana se materializa sob as dadas condições do capitalismo apenas na troca de seus produtos de trabalho na forma de mercadorias. Nós agimos todos numa esfera de aparências e em nossos trabalhos, logo, em nossa atividade social essencial, somos relacionados apenas *a posteriori* e com atraso, e não, como corresponderia à facticidade do trabalho humano, de forma “diretamente social”. Embutida dentro da seca análise econômica dessa “crítica da economia política” encontra-se a anatomia da concreta loucura de um sistema social que torna possível que tudo — até mesmo as atividades vitais de uma pessoa, até mesmo o corpo de uma pessoa, até mesmo o espírito de uma pessoa — se torne objeto de troca e mercadoria.

Quando tivermos em mente que Marx queria exhibir precisamente a absurdez dessa forma de interação humana, então, se torna claro que o humor obsceno da apresentação feita pelo Rimini Protokoll, com seu toque para o absurdo, corresponde exatamente a esse impulso em sua teoria do capital. De uma perspectiva dramatúrgica, a *performance* se destina cada vez mais para a mania absoluta das fraudes financeiras, nas quais o jogo, o humor, a engenhosidade, a ingenuidade e a criminalidade são quase inseparáveis. Nessa medida, se torna claro o modo extremo com que os princípios de aposta são inerentes à sociedade da troca.

Por um lado, um ex-viciado em jogos narra eventos da sua vida — as apostas, a culpa, a ruína, seu trabalho no grupo de autoajuda para viciados em jogos. O que a teoria marxista descreve, o reinado do valor monetário, é refletido no jogo, como as análises do século XIX feitas por Walter Benjamin já sugerem. Por outro lado, em direção ao final da apresentação, é fornecido um relato extenso e cada vez mais inacreditável do famoso fraudador de Hamburgo, Jürgen Harksen. Ele, sem ter feito nenhuma faculdade, começou como consultor de investimento e, com um instinto para criar confiança, ganhou milhões do zero; operou com dinheiro ilícito; pagou empréstimos com novos empréstimos; teve um iate, um jatinho, mansões e uma garagem cheia de carros de luxo, tudo para criar a aparência de prosperidade que no fim das contas deu a ele acesso a somas cada vez maiores (no auge, mais de 100 milhões de euros). Preso somente depois de vários anos, sua condenação foi de pouco mais de 7 anos de prisão por ‘fraude simples’. Ainda sim, apostadores e fraudadores de crédito aparecem menos como os típicos representantes das sociedades de investimento do que como seus dissidentes e extremistas, nas quais se pode perceber a loucura das relações sociais nas quais eles vivem. Onde a troca se torna radical, seja por meio de jogos de azar ou de fraudes de crédito, ela se transforma em algo diferente do que o cálculo racional.

Uma série de citações de “O Capital” esquadrinham e pontuam ritmicamente a apresentação. Em nenhum momento o trabalho de pensar sobre a apresentação é tirado do espectador — nem através de uma atitude de identificação empática para crítica social radical, nem de maneira oposta através de uma explícita dissociação da teoria marxista. Na verdade, a apresentação é, de forma não acidental, remissiva em vários pontos de Brecht, do absolutamente irracional e simultaneamente regulado ‘mundo de luzes’ de Mahagonny, que a apresentação, quase ao final, parece aludir diretamente nos homens-sanduíche e suas placas com palavras de ordem que os próprios *performers* carregam. Aqui o círculo se completa, no sentido de que Brecht foi quem (no período das Peças de Aprendizagem) foi mais longe na tentativa de aproximar as esferas do teatro e da teoria; ele mesmo tentou



teatralizar a teoria do capital, dinheiro, crédito, troca, o mundo radical da mercadoria, em várias peças (“Santa Joana dos Matadouros”); e é nas vias abertas por Brecht que o trabalho do Rimini Protokoll entre *readymade* e documentário pode ser visto.



# O texto teatral e o teatro fundamentado no texto

GERDA POSCHMANN

## A CRISE DA REPRESENTAÇÃO: REFLEXÕES ACERCA DA ASSINCRONIA DO DRAMA

JOACHIM SCHMITT-SASSE, TOMANDO EMPRESTADO um conceito de Ernst Bloch, fala da ‘assincronia’ [*Ungleichzeitigkeit*]<sup>1</sup> de um teatro compreendido como representação ficcional da experiência contemporânea de estar no mundo, “que se baseia no caráter e no diálogo como meios de expressão principais”. Este teatro poderia ainda achar uma justificativa na função de ser cronista “do tempo perdido e do tempo ansiado/desejado” (Ernst Wendt), mas seria incapaz de criar no seu material e suas temáticas uma ligação íntima com o presente histórico (Schmitt-Sasse,

---

<sup>1</sup> [NT] O termo “*Ungleichzeitigkeit*” foi cunhado pelo filósofo Ernst Bloch para caracterizar a estrutura de uma obra que contradiz de forma latente os princípios epistemológicos válidos para determinado tempo, ou seja, ela não compartilha no seu acabamento formal os pressupostos filosóficos que definem para uma determinada época a inteligibilidade dos seus discursos, o que faz com que ela pertence de fato a uma outra época com outra lógica epistemológica. O termo recebeu várias traduções para o português, tais como “não-simultaneidade”, ou “a contemporaneidade do não coetâneo”. Optamos pelo termo “assincronia” porque esse termo focaliza como dois fenômenos simultâneos funcionam de modo diferente. Vale frisar que a ordem epistemológica de uma época serve como um contexto para o funcionamento de uma obra. Em relação a esse contexto, uma obra pode se encontrar num estado assincrônico.

1985/86, pp. 15-23). Nós retomamos esta tese aqui (de forma amenizada)<sup>2</sup>, e a modificamos e especificamos ao afirmar a “assincronia do drama”, já que o próprio Schmitt-Sasse concede que existe um tipo de teatro que é, de fato, contemporâneo: o teatro não dramático cuja atualidade não reside nos seus tipos de conteúdo, mas na sua “presença como mídia”. Entretanto, reflexões sobre a assincronia do drama como gênero artístico evocam imediatamente a crise na qual ele se vê metido na incipiente modernidade no fim do século XIX.

Baseado num conceito prescritivo do drama, Peter Szondi (2001) explica a assincronia do drama enquanto gênero literário principalmente como uma crise dos conteúdos tradicionais desse drama que apresenta um acontecimento intersubjetivo presentificado. O desaparecimento dos conteúdos tradicionais (ou, de forma mais específica, das condições que possibilitavam a sua existência) teria levado, finalmente, à explosão da forma. Se a teoria literária tenta explicar a crise do drama enquanto gênero literário através da problematização das condições sociais para os distintos elementos estruturais do drama (o indivíduo autônomo, a comunicação verbal em forma de diálogo, a possibilidade de agir de forma autônoma e significativa etc.), um olhar que parte da história do teatro pode oferecer outra explicação. Essa responsabiliza um ceticismo linguístico — e com ele a valorização dos signos icônicos sobre os signos simbólicos — para o transformado *status* do texto no teatro:

Ao *Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal,<sup>3</sup> as qualidades verbais que eram constitutivas para a dramaturgia do teatro ilusionista burguês e fundaram a dominância da linguagem, não lhe eram mais disponíveis.

---

<sup>2</sup> Será preciso mostrar que o teatro dramático, com referências temáticas ao presente, não perdeu completamente seu direito de existência no palco, mesmo que use a forma teatral na maioria dos casos não como meio artístico mas de comunicação e de entretenimento.

<sup>3</sup> [NT] A Carta do Lord Chandos de Hugo von Hofmannsthal é um texto que apresenta de forma exemplar a crise da representação na consciência moderna que não consegue mais identificar uma relação adequada entre a linguagem e a realidade vivida. Diz Lord Chandos: “As palavras se desfazem na minha boca que nem cogumelos podres”.

(Fischer-Lichte, 1992, p. 123-140) Nesta linha, a “separação do teatro da literatura” pode ser denominado o “fato fundador da modernidade teatral” (Borchmeyer, 1987), pois a dominância do conceitual-simbólico (da ‘compreensão mental’) sobre o visual-icônico (a ‘percepção sensorial’) na cultura ocidental foi minada por um ceticismo linguístico e uma renascença do elemento visual. Conseqüentemente, a teatralização do teatro, tal como realizada pela vanguarda histórica, é concomitante com uma descentralização do seu constituinte literário. O que se explica aqui é menos a crise do drama do que a crise do teatro centrado no elemento textual. Parece ser necessário vincular as duas abordagens.

Levando em consideração as paralelas com outros gêneros artísticos, podemos compreender a crise do drama e do teatro centrado num texto verbal no contexto de uma crise abrangente da representação, ou seja, no contexto de uma transição que leva a uma estética moderna da apresentação (da materialidade), da articulação e de uma recepção compreendida como coprodução. Se definimos, por enquanto, o diálogo, os personagens e a ação como elementos estruturais do drama, podemos dizer que o drama é essencialmente representacional.<sup>4</sup> A inovação estética no teatro se distancia da representação dramática de uma história [...]. Isso parece mais compreensível quando se reconhece como novas mídias assumem, no decorrer desse século XX, a representação de ficção. É digno de notar que não é a ‘ficção dramática’ como tal que se torna problemática. Antes, ela não mais satisfaz as exigências estéticas do teatro enquanto forma de arte. Enquanto diversão, a representação dramática recebe no cinema e na televisão um outro *status*. Especialmente diante da concorrência do cinema<sup>5</sup>, que surge para o

---

<sup>4</sup> Chamamos, no contexto deste trabalho, de ‘representacional’ aquela prática semiótica que usa a função semântica do sistema sógnico, ou seja, uma linguagem verbal ou cênica que se baseia na representação simbólica ou icônica para constituir o significado dos signos.

<sup>5</sup> Cinema e televisão são compreendidos, aqui e no que segue, apenas como tipos de uma mídia de representação. Assim, elas se apresentam na sua forma comercial, e atualmente dominante. Não podemos levar em consideração no âmbito deste texto a ‘arte’ cinematográfica que pode superar uma estética representacional do modo que a ‘arte’ teatral pode. Ela necessitaria uma análise e uma discussão própria.

teatro dramático enquanto representação audiovisual, o paralelo com a pintura parece interessante, cujas tendências para a abstração podem ser compreendidas também como o resultado de sua liberação da função representacional depois da divulgação da fotografia.

Como representação cênica de uma ficção, o drama, na virada para o século XX, se mostra assíncrono com a forma moderna de experimentar o mundo, que é marcada por novos paradigmas científicos (Einstein) que fazem com que o pensamento conceitual-racional encontre os seus limites. Estes novos paradigmas configuram uma nova relação para com a realidade empírica que é fundamentada na “perda de uma compreensão geral da realidade”. Desde a destruição do modelo cosmológico de realidade pela filosofia transcendental, o mundo deixa de existir como algo dado objetivamente que só precisa ser reproduzido em forma de modelo para ser interpretado. Antes, o ser humano se torna consciente do seu trabalho conceitual, no qual se fundamenta a construção de algo como ‘o mundo’. O avanço técnico e a crescente disseminação das novas mídias radicalizam esta forma moderna de estar no mundo durante o século XX: as dúvidas acerca da possibilidade de descrever a realidade de forma objetiva e o ceticismo acerca das capacidades humanas da percepção e compreensão se radicalizam na época das novas mídias ao passo de configurar uma perda de realidade empírica que se manifesta através de fenômenos como a crescente estetização da realidade cotidiana e a transformação de suas categorias de espaço e tempo em categorias virtuais.

No que concerne aos gêneros representacionais no âmbito da arte, essas transformações das maneiras como o ser humano se relaciona com o mundo, resultam numa mudança estética de paradigmas: eles se tornam modernos. Num primeiro momento, essa transformação leva do princípio realista à abstração, de forma mais evidente no campo da pintura, mas também nos gêneros literários, e passa pela emancipação dos significantes para chegar numa suspensão do significado. A renúncia à função representativa da arte figurativa depois dos excessos no realismo e naturalismo, bem como a delegação desta função a outras mídias, é concomitante com o desenvolvimento de formas artísticas não

representacionais que implicam a valorização da subjetividade e da materialidade dessa arte ‘concreta’, o que corresponde a uma atribuição (às vezes radical) da produção de sentido para os receptores da obra de arte. Com isso, não cabe mais à arte, como se fosse ainda uma arte de objetos representacionais, a tarefa de mediar (“*vermitteln*”) entre forma e conteúdo. Ao contrário, ela provoca a produção de sentido através de um processo semiótico que, em primeiro lugar, constrói o “conteúdo” e, simultaneamente, torna perceptível, através de um momento autor-reflexivo, as condições da sua própria existência. Passo a passo, a arte busca firmar a sua legitimidade como “anti-ficção”, numa articulação e autorreflexão decididamente não representacionais do significante, emancipado agora do seu significado.

Esta mudança de paradigmas é nomeada aqui não como uma crise da *mimesis*, mas do modo representacional, pois *mimesis* pode ser compreendida além da definição restrita de ser uma imitação da natureza. Deste modo, o impulso da arte moderna e não representacional, muitas vezes denominado “antimimético”, pode ser compreendido paradoxalmente como adaptação da *mimesis* a um conceito modificado daquilo que é tido como realidade. Também a arte abstrata pode ser compreendida como *mimesis* de uma *práxis* social. Toda e qualquer arte é mimética como *mimesis* de processos da consciência e do sub-consciente, que se refere sempre à realidade humana. Recentemente, é usado este conceito revisado da *mimesis* também num ambiente pré-representacional.<sup>6</sup>

Representação é o princípio de uma estética que Rolf Schäfer descreve como “*mimesis* figurativa”: a estética de uma arte imitativa que segue “práticas textuais da semântica” e que representa a realidade (e, nisso, certamente não deixa de interpretá-la) (Schäfer, 1988, pp. 39-104).<sup>7</sup> Schäfer distingue essa concepção artística, que chamamos

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo: Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978.

<sup>7</sup> [NT] Schäfer usa a expressão “*Dingmimesis*”, que poderia ser traduzida também como “mimese objetal” ou “mimese da coisa”. Mas, o que caracteriza tal *mimesis* não é a *mimesis* de objetos, senão a aderência a uma estética que mantém seus objetos reconhecíveis. Portanto, optou-se pela tradução “*mimesis* figurativa”.

aqui de representacional, de uma imagem autônoma cuja *mimesis* aponta para o seu material, por exemplo, na arte abstrata e concreta (cubismo, expressionismo, construtivismo e a pintura concreta). Essa segue práticas predominantemente sintáticas na transposição de mundos em textos, e nelas constrói realidade. Ele diferencia ainda a arte representacional de uma arte não mimética que segue práticas de transposição textuais predominantemente concretas e torna o leitor um coprodutor de uma obra que somente oferece estruturas que “permitem toda uma gama de possibilidades para uma tradução semântica”, o que implica que essa obra surge, de fato, somente por meio do trabalho semiótico do observador.

Domina o século XX a transformação da estética de uma arte representacional cuja forma serve à representação (de um ‘conteúdo’), para uma arte que absolutiza o material dos significantes artísticos (linguagem, cor, forma, luz etc.), colocando-o a serviço de uma autorreflexão e usando-o independentemente de sua função representacional, implicando ainda o observador/leitor no trabalho artístico. Essa estética da modernidade pode ser compreendida por teorias pós-estruturalistas, que pensam o sentido como um processo semiótico interminável. A partir da semiótica, a prática artística da vanguarda pode ser descrita como um modo de usar códigos estéticos baseado em sua característica de serem sistemas feitos por significantes que “se transformam em possíveis potenciais significativos somente por meio do processo de sua articulação e recepção” (Finter, 1990, p. 2). Enquanto a representação pressupõe o caráter referencial da arte, este é investigado de forma autorreflexiva pela arte não representacional, ou, em alguns casos, até negado. Portanto, o interesse do observador é desviado, do representado (ou seja, dos significados) para as superfícies materiais (ou seja, para os significantes polivalentes). Além disso, ele é direcionado para os mecanismos cognitivos que tomam efeito no observador quando ele tenta complementar os significantes com seus significados para formar signos.

No palco, uma maior ênfase na materialidade dos significantes não implica automaticamente na liberação desses da sua função referencial.



Ao contrário, ela corre o risco de intensificá-la. Por causa de especificidade semiótica do teatro, de usar como signo o material heterogêneo proveniente do seu contexto cultural, ou seja, de colocar elementos reais da vida empírica como signos por um mundo ficcional, a apresentação teatral da ficção funciona tradicionalmente na base de uma “ilusão referencial” (Fischer-Lichte, 1988, pp. 194-197): o fato de que, em cena, significante e referente se apresentam como se fossem idênticos leva o espectador a acreditar que está percebendo o referente do signo, enquanto, de fato, o que está presente é o significante. Isso resulta em uma oscilação especificamente teatral por parte do significante, mais precisamente entre o seu aspecto de ser objeto e de ser signo, ou seja, em uma “tensão entre ser e significar” (Idem, p. 196), numa interferência permanente entre o mundo ficcional e ausente e o acontecimento cênico presente e real, o que faz com que a representação pareça ser o critério para definir o teatro: o acontecimento cênico representa um acontecimento ficcional entre seres humanos em forma de um sistema comunicacional interno.

Portanto, a posição do drama, que é específica se comparada com outros gêneros literários, torna difícil seu distanciamento de uma estética representacional. Enquanto gênero literário situado num campo de tensões entre literatura e teatro, ele lança mão dessa linguagem que é usada tradicionalmente em sua função semântica, como representação simbólica. O moderno ceticismo acerca desse tipo de material pode-se compreender como expressão da crise da representação (simbólica) linguística-verbal, que afeta também outros gêneros literários. No entanto, se na modernidade, através de uma radicalização da função poética na linguagem lírica e (parcialmente) narrativa, torna-se possível a ‘elevação à abstração’ — por não mais usar a língua como meio de comunicação, senão de modo autorreflexivo como ‘forma pura’, o que faz com que seus limites se dissipem — o problema da língua verbal se apresenta de forma específica no teatro. Pois o sistema comunicacional indireto do espaço cênico vincula a linguagem a atores e faz com que essa apareça quase espontaneamente como comunicação (ação verbal) de personagens. No centro de um teatro dramático, como

teatro balizado numa “*mimesis* figurativa”, encontra-se o ator. Com ele, o teatro dispõe “do signo icônico *par excellence*” (Esslin, 1989, p. 57). O ator é lido tradicionalmente como personagem-máscara,<sup>8</sup> e nessa função ele é usado como exemplo da restrição do drama a uma estética ficcional-representacional:

Esta tendência que se apresenta como renúncia ao sentido e despersonalização não pode ser avançada no teatro de forma consequente, já que [...] é feito em cena por seres humanos. O material resiste à despersonalização. (Kaiser, 1964, p. 14)<sup>9</sup> Portanto, o drama usa, por um lado, signos verbais (que representam simbolicamente), mas, além disso, leva em conta os signos icônicos do teatro que se compreende tradicionalmente como representacionais (de si mesmo), por causa da especificidade semiótica do teatro descrita anteriormente. Além do mais, visto que o teatro é uma arte social e altamente convencionalizada, inovações estéticas podem ser impostas às suas práticas somente atendendo a um mínimo de consenso entre os participantes. Para o drama e para o teatro, que são denominados tradicionalmente como as artes ‘miméticas’ *per se*, a crise da representação origina um desafio estético especial. Em termos históricos, concomitantemente com a transformação dos paradigmas estéticos em paradigmas modernos sucede a formação de uma arte teatral autônoma e de uma tentativa de substituir o modelo teatral baseado num texto. O teatro moderno acredita que pode existir como arte somente ao emancipar-se do drama.

---

<sup>8</sup> [NT] Adota-se aqui a denominação de Matteo Bonfitto, em “O ator compositor” (2002), para referir-se a um personagem figurativo em cena.

<sup>9</sup> Entretanto, mais à frente, o autor recua em sua tese que a dimensão humana enquanto material em cena torna a emancipação desse material impossível e a restringe ao drama ocidental. Vê possibilidades para isso presentes no jogo com máscaras realizado no teatro asiático e grego antigo.

## MAIS TEATRO, MENOS TEXTO: O FIM DO TEATRO BASEADO NO TEXTO?

QUANDO, JUNTO COM A ESTÉTICA REPRESENTACIONAL, se torna problemático o drama enquanto a arte da ficção dramática, a redefinição de uma arte teatral moderna se vincula rapidamente à expulsão do texto. Os dois *slogans* cuja ligação íntima sinaliza também hoje a equiparação entre teatro não representacional e teatro pós-dramático se chamam teatralização e de-literarização. Enquanto, por um lado, a crise do drama desde o fim do século XIX leva, por parte dos dramaturgos, a tentativas de seu “salvamento” ou de sua “solução” (Szondi), estabelece-se, por outro, o teatro mais ou menos simultaneamente como uma forma artística própria que se emancipa da primazia do drama. A tensão entre texto e teatro, existente e documentado desde a desvalorização da *opsis* por Aristóteles, se radicaliza ao longo do século XX. Perante esta submissão secular do teatro e da teoria teatral ao drama e à teoria dramática, a assincronia do drama e do teatro dramático rapidamente leva os artistas teatrais da vanguarda a recusar não só a *mise-em-scène* de uma intriga dramática, mas o texto literário em si.

Nas primeiras décadas do século XX, propaga-se, sob a reivindicação da teatralização do teatro, um teatro inovador que expressa uma compreensão da sua função totalmente nova, sobretudo por sua inclusão do público. Podemos considerar como elemento central desta reforma teatral a “reorganização da relação entre palco e plateia (a comunicação teatral externa)” (Fischer-Lichte, 1990, p. 165). A cena logo experimenta a abstração de elementos particulares do texto espetacular, tais como luz, cor e espaço, e com um uso aumentado de signos cênicos abstratos (a música, a coreografia). Em vez de usá-los no seu caráter de signo, a cena os usa no seu valor físico. Um teatro vanguardista também tenta romper a união aparentemente indivisível entre ator e personagem-máscara para substituí-la por um sistema convencional de signos corporais. O projeto da teatralização se posiciona, sobretudo, contra o constituinte literário do teatro que obedece tradicionalmente a uma estética representacional, ou seja, contra o drama. Equipara a expulsão do texto escrito a um “teatro liberado” (Tairov).

É preciso apontar que, nesta crise do drama, também os escritores saudaram a reforma teatral antiliterária, e que os experimentos concomitantes de autores em seus textos para o teatro têm que ser vistos num íntimo contexto com ela, pois eles partiram igualmente das aporias do drama, por exemplo, em suas tentativas de liberar a componente linguística-verbal do texto espetacular de sua função representacional enquanto signo simbólico, ou em seus esforços por uma estilização dos personagens como figuras artificiais semelhantes a marionetes. Fica claro que as tentativas de superar o drama fazem parte também da produção literária para o teatro — a dramaturgia simbolista mostra isso bem como as *landscape plays* de Gertrude Stein e as utopias teatrais nos textos de Mallarmé, Jarry, Roussel e também de Artaud (Finter, 1990). Apesar disso, continua existindo a compreensão errada de que se deve distinguir entre, por um lado, um teatro textual e dramático, que representa uma história, e por outro lado, um teatro não representacional, teatral e sem texto. Esta compreensão foi cimentada mais ainda por um segundo movimento de teatralização durante os anos sessenta, especialmente pela redescoberta de Antonin Artaud. Seu grito “Chega aos clássicos” foi aceito do mesmo modo como a sua preferência da linguagem corporal à linguagem verbal sem diferenciar os motivos. No entanto, o que interessava originalmente a Artaud não era a expulsão do texto do teatro, mas uma libertação das linguagens teatrais de seus limites tradicionais através de uma pesquisa sobre novas modalidades de criar sentido, além da representação simbólica e icônica.<sup>10</sup>

Segundo Helga Finter, no começo do século XX ainda faltavam condições para realizar as visões dos autores vanguardistas em reconciliar texto literário e teatralidade e superar desta maneira, na sua escrita para o teatro, a assincronia do drama como gênero ficcional e representacional. Portanto, ela pode descrevê-las como u-topias: elas

---

<sup>10</sup> [NT] Ver, por exemplo: DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 2005. E também: Finter, 1990 (op. cit.).

não tinham lugar.<sup>11</sup> As transformações nas sensibilidades estéticas, o desenvolvimento de formas teatrais pós-dramáticas e um novo entendimento pós-estruturalista do uso da linguagem e dos signos fazem com que se possa hoje esperar que também textos não representacionais encontrem seu lugar no teatro.

## O TEXTO NO TEATRO HOJE: NOVOS PRESSUPOSTOS

O TEATRO DA PÓS-MODERNIDADE revitaliza a estética vanguardista e lhe confere novos enfoques: o teatro contemporâneo dá seguimento aos experimentos com a de-semantização (abstração) da linguagem verbal, a desconstrução do sistema de signos linguísticos e o uso das qualidades predominantemente sonoras — som e ritmo — dos significantes. Ao mesmo tempo, nega-se, num processo de de-semantização também do corpo, a semiotização desse enquanto linguagem do teatro, algo que a vanguarda histórica do século XX vinculou à mecanização dos seus movimentos e à sua transformação de um signo icônico em um jogo multi-dimensional de significantes disparates. O teatro pós-moderno, na sua busca por uma linguagem teatral universal por meio de uma de-semantização coerente de corpo e linguagem verbal, anula a ‘diferença semiótica’ entre corpo e linguagem verbal que marca o teatro ilusionista burguês e cuja ênfase o teatro vanguardista meramente inverte. A dominância da linguagem verbal ou do corpo não se pode equiparar com a dominância de signos simbólicos ou icônicos. Mais importante do que diagnosticar o sumiço de uma diferença, parece, no contexto deste trabalho, o elemento no qual essa diferença se anula: tanto a linguagem quanto o corpo aparecem “na mesma maneira em grande parte de-semantizados e desconstruídos na sua função enquanto signos” (Ficher-Lichte, 1992, p. 136), ou seja, eles perderam a sua função representacional (no primeiro caso, simbólica, no segundo, icônica)

---

<sup>11</sup> [NT] Em grego, *tópos* significa lugar e o prefixo u- ou ou- possui a função de negação, de modo que, literalmente, utopia significa “não lugar”.

como signos no teatro pós-dramático. Se os pressupostos da equiparação entre teatralização do teatro e sua de-literalização deixam de existir, por causa das possibilidades de usar a linguagem verbal além da sua função representacional e de utilizar o corpo e seus movimentos como puros significantes além da sua iconicidade, se texto e teatralidade não formam mais um par de opostos, não só a teatralização do teatro, mas também a do drama, deve apontar um caminho para tirar esse da sua assincronia.

De fato, além da de-literalização compreendida como fidelidade a Artaud, dois desdobramentos indicaram para a dramaturgia moderna de como sair da crise e são conhecidos como 'teatro' épico e 'teatro' absurdo. Ambos rompem radicalmente com o princípio da estética representacional, até então pressuposto comum, transferem o ato de conferir sentido ao processo de recepção e não podem mais ser descritos como "narrativa em forma dramática" (Lehmann, 1991, p. 1), ou seja, eles constituem uma nova teatralidade não dramática.

No nosso contexto, é preciso anotar para a relação contemporânea entre teatro e texto que não é mais imperioso o vínculo entre a reivindicação pela re-teatralização do teatro e a sua de-literalização, realizado pelo movimento das vanguardas históricas. Este elo resultou do fato de que se negou ao drama o que foi reconhecido como constitutivo para o teatro moderno: a teatralidade como autorreflexão da prática teatral dos significantes. O fato de que a tensão entre texto e teatro se tornou problemática somente durante a mudança paradigmática em direção à estética moderna, ao passo que durante séculos os artistas fizeram uso dessa tensão de modo relativamente produtivo e sem problemas, sugere que não se pode negar ao drama qualquer teatralidade em si. Antes, a modernidade introduz uma nova concepção de teatralidade que é irreconciliável com o conceito de teatralidade que se baseia numa estética representacional implícita tanto no drama quanto no teatro dramático.

O reconhecimento de que o conceito de teatralidade é suscetível a transformações históricas é uma das posições mais recentes no campo dos estudos teatrais, e as proposições de Helmar Schramm acerca da "relação entre teatralidade e estilo de pensamento" (Schramm, 1995,

pp. 119-125) (que é ao mesmo tempo uma relação entre teatralidade e linguagem, pois pensamento e linguagem são mutuamente dependentes) sugerem de modo plausível que a visão moderna do mundo, o ceticismo linguístico e a renúncia da estética representacional mudam de forma radical também a concepção de teatralidade. Por causa da hegemonia de um modelo teatral literário a partir do iluminismo, a teatralidade foi identificada na nossa cultura e durante muito tempo com a sua versão dramática, ou seja, a dramaticidade. No entanto, a característica de ser visto como ‘o dramático’ é uma qualidade potencial de outros gêneros literários. A busca por aquilo que é especificamente teatral, que acentua o teatro moderno como uma forma de arte e reflete sobre este, julga a dramaticidade como sendo insuficiente.

## **A CRISE DO DRAMA COMO CRISE DE UM MODO DE PERCEPÇÃO**

MUITOS DIRETORES TEATRAIS TRABALHAM hoje com uma tensão produzida por um texto dramático, convencional e representacional, e uma teatralidade autorreflexiva de uma prática de encenação que coloca as personagens, a ação e a linguagem do texto de partida em novas perspectivas; que as mecaniza, descentraliza, fragmenta, desconstrói, e que de-semantiza os significantes no palco, ou, no mínimo, torna esta de-semantização consciente como processo. Porém, essa tensão existe apenas quando o texto e a direção se baseiam em conceitos distintos de teatralidade. Uma série de sintomas na produção dramatúrgica contemporânea mostra que o desdobramento de novas formas de teatralidade, além da dramaticidade, já tem sido reconhecido. Mais do que isso, é preciso falar de uma “apropriação do chamado teatro do diretor pelo dramaturgo” (Hinck, 1988, p. 35).

Por um lado, são tematizados elementos estruturais do drama tradicional, tais como ação, personagem e diálogo, através de uma ‘autorreflexão dramatúrgica’ no meta-drama (como confissão implícita da assincronia do teatro dramático). Esses elementos são igualmente problematizados através de uma ausência de ação em ‘dramaturgias

estáticas' ou dramaturgias de uma incessante repetição; através da redução de personagens até chegarem a ser figuras desindividualizadas e desvanecidas; ou através de uma configuração do diálogo em forma de monólogo ou coro.

Por outro lado, o novo *status* do texto se reflete também no teatro: a utilização do texto como material já aparece na característica textual de ser uma colagem de fragmentos e citações, mas também no seu uso enquanto “*sound pattern*” e “estrutura rítmica de significantes” na volta de uma linguagem versada e ritmada; a suplantação da palavra pela imagem é tematizada, de forma provocativa, pelos autores que invertem a importância do texto falado e das rubricas ou oferecem somente uma única camada textual.<sup>12</sup>

Até agora, descreve-se estes sintomas textuais principalmente *ex negativo*, a partir de um ponto de vista que segue a estética representacional: como paralisação da ação representada; um esvaziamento semântico do diálogo representado ou a renúncia a uma estrutura dialógica, e como uma desindividualização das personagens representadas. Desse modo, eles servem muitas vezes como prova da insuficiência do teatro dramático enquanto meio de representação do mundo contemporâneo e da experiência de viver neste mundo — uma intenção que “uma crítica de caráter mimético latente”<sup>13</sup> pressupõe um tanto quanto ingênua. Neste contexto, é significativo que, em 1995, a Sociedade Dramatúrgica tenha convidado autores dramaturgos contemporâneos para uma discussão sob a temática “Como se pode representar o mundo contemporâneo no teatro?”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Podemos apontar o texto “O pupilo quer ser tutor” de Peter Handke (1968) como um exemplo inicial de textos teatrais que renunciam ao texto falado.

<sup>13</sup> Ver sobre esse termo: HEMPFER, Klaus W. (org.) *Poststrukturalismus — Dekonstruktion — Postmoderne*. Stuttgart: Steiner, 1992. Mesmo que ele tenha sido criado a partir da crítica da obra narrativa de Pynchon, ele se aplica também a boa parte das expectativas críticas que lidam com textos teatrais contemporâneos.

<sup>14</sup> Para o 43º Encontro Anual da Sociedade Dramatúrgica, de 24 a 27 de novembro 1995, em Hamburgo.



Neste contexto, aquela posição — resultante de uma definição pragmática da dramaticidade e hoje em dia amplamente aceita — de que o texto dramático, por ter a característica de ser escrito para o teatro, necessita de uma complementação e chega ao seu verdadeiro destino e conclusão somente na sua concretização teatral representa uma correção mais do que necessária da compreensão caduca de que o palco é uma simples instituição para materializar textos dramáticos. No entanto, ela arrisca transferir a teatralidade unicamente para a direção e a encenação, em vez de exigir que um texto escrito para o teatro também leve em conta a nova teatralidade cujo pressuposto não pode mais ser a estética representacional ou buscar nele essa nova teatralidade.

A impossibilidade de ‘compreender’ o teatro pós-moderno, bem como as formas avançadas de direção, e que faz com que a recepção “tropece” (Lehmann, 1994), é acompanhada por tentativas de descrever a sua estética de articulação como metateatro que não transporta mais um significado, mas — ao transferir o drama para a percepção e para o processo de constituição de sentido — torna consciente os processos de percepção e de compreensão. O sentido desta transposição encontra-se na liberação de caminhos para a recepção. Com isso, os espectadores percebem a prática teatral como uma prática de criação de significantes que torna visível ‘o potencial múltiplo de sentido’ dos textos encenados e do texto espetacular; que se fecha para a interpretação e, em vez disso, afirma o ‘pluralismo dos significados’. Entretanto, ainda se julga textos teatrais contemporâneos com critérios de uma estética representacional, embora esses textos reflitam tanto o *status* problemático do drama quanto a relação alterada entre teatro e texto, e, com isso, uma nova concepção de teatralidade. Quando o *status*, a função e até o direito do texto de existir no palco vira algo duvidoso, os dramaturgos se defrontam com novos desafios que já se manifestam nas formas de como se escreve para o teatro: os textos se transformam em textos pós-dramáticos, como tentativa de desafiar ou transformar o teatro sem texto e o teatro do diretor. Desse modo, defende-se o *status* do texto no teatro ao defini-lo de forma nova: para além do drama.

Perante o fato de que o teatro contemporâneo pode lançar mão não só de recursos de encenação e das tecnologias do palco tradicionais, mas também das novas mídias e de outros gêneros artísticos que estão adentrando o teatro (e o teatro-*performance*), não há no fundo mais nada que não possa ser encenado. Portanto, é de se esperar que textos teatrais que partem de propostas criadoras da vanguarda, antigamente tidas como “u-tópicas”, encontrem seu lugar no teatro pós-dramático. Deste modo, eles estabelecem um novo teatro do texto ao lado do teatro pós-dramático sem texto. De fato, a crise da dramaturgia contemporânea, muito evocada durante os anos setenta, se apresenta hoje em dia principalmente como uma crise da sua percepção pelos praticantes do teatro, pela crítica e pela academia, ou seja, também como crise da análise do drama cujos critérios partem de pressupostos que os textos proporcionalmente não mais satisfazem. Enquanto se analisa os textos teatrais contemporâneos com ferramentas que partem da estética representacional (por exemplo, questões acerca da estrutura da ação, da constelação das figuras, do direcionamento de empatia etc.), sem antes indagar a proposta dos textos e a compreensão de comunicação teatral implícita neles, uma boa parte do seu potencial estético inovador se perde.

Apesar dos diversos necrológios do drama, o desdobramento irreversível do teatro durante o século XX não levará a uma expulsão definitiva do texto do teatro. O modelo do teatro literário e o logocentrismo do teatro dramático foram relativizados, mas não abolidos. Ao contrário, é possível notar que a posição do texto no teatro começou a se fortalecer novamente durante os anos oitenta. Por um lado, cresce o interesse em dramaturgia contemporânea e os dramaturgos mostram progressivamente uma melhor autoestima. Por outro lado, consta uma ‘utopia do livro’ no teatro pós-moderno, ou seja, linguagem e texto (especialmente lírico e narrativo) são redescobertos enquanto material para um teatro experimental. Desse modo, o prognóstico de que “o tempo do texto no teatro ainda é para vir”<sup>15</sup> e que pode parecer absurdo frente a

---

<sup>15</sup> Assim diz Heiner Müller numa conversa de 1989. Ver: MÜLLER, Heiner e Weimann, Robert. Gleichzeitigkeit und Repräsentation: Ein Gespräch. In: WEIMANN, Robert e GUMBRECHT, Hans Ulrich. Postmoderne — Globale Differenz, FfM, 1991. pp. 182-207.

dominância do teatro literário por séculos, se torna compreensível no contexto de um novo entendimento do 'texto no teatro'. Um texto que ainda está a ser definido como existindo além do drama.

O drama não apresenta mais a forma textual na qual os textos escritos para o teatro se enquadram naturalmente. A sua forma tradicional e a teatralidade representacional que esta pressupõe são tematizadas, problematizadas e substituídas hoje em dia não só nas encenações, mas também nos textos teatrais. Parece imprescindível indagar o uso do conceito do drama e introduzir um novo quadro conceitual.

## REFERÊNCIAS

- BORCHMEYER, Dieter. Theater (und Literatur). In: BORCHMEYER, Dieter & Žmegač, Vitor. *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main, 1987.
- ESSLIN, Martin. *Die Zeichen des Dramas: Theater, Film, Fernsehen*. Reinbek 1989.
- FINTER, Helga. *Der subjektive Raum*. Tübingen: Narr, 1990.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Das System der theatralischen Zeichen* (Semiotik des Theaters; Bd.1). Tübingen, 1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Die semiotische Differenz: Körper und Sprache auf dem Theater — Von Avantgarde zur Postmoderne. In: Herta Schmid u. Jurij Striedter (eds.) *Dramatische und theatralische Kommunikation*. Tübingen, 1992.
- FISCHER-LICHTE, Erika. In Search of a New Theatre. In: AHREND, Günter e Diller, Hans-Jürgen (eds.) *Unconventional Conventions in Theatre Texts*. Tübingen, 1990.

- HINCK, Walter et. al. *Drama der Gegenwart: Themen und Aspekte*. Schwerte: Kath. Akademie, 1988 (Akademie-Vorträge 26).
- KAISER, Joachim. Grenzen des modernen Dramas. *Theater Heuter*, no. 12/1964.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Theater und Mythos*. Die Konstituion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler, 1991.
- LEHMANN, Hans-Thies. Ästhetik. Eine Kolumne: über die Wünschbarkeit des Nichtverstehens. *Merkur*, 48 (1994). (Versão brasileira: Lehmann, Hans-Thies. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. *Urdimento*, v.1, no. 9, 2007. pp. 141-149.)
- SCHÄFER, Rolf. *Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft*. Aachen: Rader, 1988, pp. 39-104.
- SCHRAMM, Helmut. Die Vermessung der Hölle: über den Zusammenhang von Theatralität und Denkstil. *Forum Modernes Theater* 10 (1995), v. 2.
- SCHMITT-SASSE, Joachim. Thesen über die Ungleichzeitigkeit des Theaters. *TheaterZeitSchrift*, 14 (1985/86).
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

## Sobre a falsa democracia da Arte Contemporânea

Publicado originalmente em E-Flux Journal, n. 57, 2014 com o título “On the False Democracy of Contemporary Art”.

*Tradução de André Carreira*

**KETI CHUKHROV** é graduada em Filosofia no Departamento de Humanidades da Universidade Estatal Russa. Desde 2003 é membro do conselho editorial e redatora da Revista de Arte de Moscou, bem como autora de várias publicações sobre cultura, filosofia e teoria da arte para periódicos como a Nova Revista Literária, Chto delat, Brumaria, Documenta Magazine, Sarai Reader, Artforum, Springerin, E-flux, Pushkin, Afterall e Open Space Magazine. Entre 2008 e 2010 foi pesquisadora do Projeto Gender Check, Museu Mumok. Seus livros incluem “Pound e £ Moscou” (Rio de Janeiro, Logos, 1999), “ÊTo Be Ð To Perform, ‘Teatro’ na crítica filosófica da arte” (Saint Petersburgo, European Univ. Imprensa, 2011), “Guerra de quantidades, poesia dramática” (Saint Petersburgo, Centro de Arte Borey, 2003), “Prosto Liudi” (Moscou, Merely Humans, 2010).

## **O idealismo do espaço público**

Publicado originalmente em *Papeles Ecosociales y cambio global*, n. III, Bogotá, 2010 (p. 113-120) com o título “El idealismo del espacio público”

*Tradução de André Carreira*

MANUEL DELGADO é professor da Universidade de Barcelona, onde coordena o doutorado em Antropologia do Espaço e Território e membro dos grupos de pesquisa sobre Exclusão e Controle Sociais, além de integrar o grupo de trabalho sobre Etnografia dos Espaços Públicos do Instituto Catalão de Antropologia.

## **RITMAR. Reflexões sobre a atuação como arte do presente**

Publicado originalmente em *Territorio Teatral — Revista Digital*, n. 8, setembro de 2012, Buenos Aires, com o título “Ritmar: Reflexiones sobre la actuación como arte del presente”. Disponível em: [http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n8\\_05.html](http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n8_05.html).

*Tradução de André Carreira*

LOLA BANFI é argentina-brasileira, atriz, licenciada em Atuação (Universidad Nacional de las Artes — UNA) e com mestrado em Dramaturgia (UNA). Docente de Treinamento vocal na UNA, docente de teatro no Estudio Fabián Vena e *coach* atoral/vocal em diferentes projetos audiovisuais e teatrais.

## **Zapatistas Digitais**

Publicado originalmente em *The Drama Review* 47, 2 (T178), Summer 2003. New York University and the Massachusetts Institute of Technology. p. 129-144, com o título “Digital Zapatistas”.

*Tradução de Nicolas de Córdova Dorvalino e Túlio Fernandes*

*Revisão da tradução de Ivan Delmanto*

JILL LANE é professora associada de espanhol e português na New York University, onde leciona cursos sobre a performance nas Américas em relação às histórias de colonialismo, neocolonialismo e globalização.

## **Poesia da revolução — Marx, manifestos e as vanguardas**

Publicado originalmente em “Poetry of revolution: Marx, manifestos, and the avant-gardes”. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 6-29.

*Tradução de Ivan Delmanto*

MARTIN PUCHNER é professor de literatura comparada na Universidade Harvard e organizador da “Norton Anthology of World Literature”, além de autor do livro “O mundo da escrita: como a literatura transformou a civilização” (Cia. das Letras, 2019).

## **O dispositivo e o ingovernável. Sobre início e ponto de fuga de qualquer política**

Publicado originalmente em AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg; SIEGMUND, Gerald. *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2017. p. 67-87, com o título “Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik”.

*Tradução de Stephan Baumgartel*

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL é professor na Faculdade de Ciências Teatrais da Johann-Wolfgang-Goethe Universität de Frankfurt/Main e coordenador do mestrado em Dramaturgismo. Entre suas publicações se destacam “Das Theater des konstruktiven Defaitismus. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller” [O teatro de um derrotismo construtivo. Leituras sobre a teoria de um teatro da a-identidade em Walter Benjamin, Bertolt Brecht e Heiner Müller] (Frankfurt/M, Stroemfeld, 2002), “*Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*” [Teatro como crítica. Teoria, História e Práticas da de-submissão], junto com Olivia Ebert, Eva Holling, Philipp Schulte, Bernhard Siebert e Gerald Siegmund (Bielefeld, Transcript, 2018) e “*Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie* [O pensamento do palco. Cenas entre teatro e filosofia], junto com Leon Gabriel (Bielefeld: Transcript, 2019).

## **Teoria no teatro? Comentários sobre uma velha questão**

Publicado originalmente em DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian. (orgs). *Experten des Alltags*. Alexander Verlag: Berlim, 2007, com o título “Theorie im Theater? Anmerkungen zu einer alten Frage”

*Tradução de Stephan Baumgartel e Giorgio Gislón*

HANS-THIES LEHMANN é professor emérito da Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt/Main, autor de “Teatro Pós-Dramático” e “Escritura política no texto teatral”, entre outros. Foi um dos fundadores, junto com Andrzej Wirth, do Instituto de Ciências Teatrais Aplicadas da Universidade Justus-Liebig em Gießen/Alemanha, entre cujos egressos estão alguns dos diretores mais importantes da cena contemporânea alemã.



## O texto teatral e o teatro fundamentado no texto

Publicado originalmente em POSCHMANN, Gerda. “Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse”. Tübingen: Niemeyer, 1997).

*Tradução de Stephan Baumgärtel*

**GERDA POSCHMANN** estudou Ciências Teatrais, Letras Francês e História da Arte em Munique e Paris e doutorou-se com um estudo sobre textos teatrais não-mais dramáticos de língua alemã. Após trabalhar como dramaturgista para vários teatros alemães, atualmente trabalha sobretudo como tradutora para várias editoras, mormente de textos teatrais de língua francesa, inglesa e italiana. Entre 2015 e 2020, lecionou no programa de mestrado “Tradução de textos literários” da Ludwig-Maximilian-Universität Munique.



1ª edição  
impressão  
papel miolo  
papel capa  
tipografia

dezembro 2021  
meta  
pólen soft 80g/m<sup>2</sup>  
cartão supremo 300g/m<sup>2</sup>  
athelas, blacker e hype

A linha de pesquisa *Teatro, Sociedade e Criação Cênica* do PPGAC/UEDESC aglutina estudos relacionados a realizações artísticas no campo das artes vivas e seus respectivos processos socioculturais com foco em fenômenos contemporâneos. Seus estudos investigam a experimentação de processos de criação e encenação, seus procedimentos artísticos e crítico-conceituais, bem com processos de recepção. A linha relaciona estas perspectivas com olhares sobre a história, o espaço urbano, a dramaturgia e a atuação.



Reunimos neste livro traduções que nos parecem contribuir com o estudo e com as pesquisas de estudantes que já atuam no Programa, na nossa graduação e de pessoas que desenvolvem suas atividades em outras instituições. Por isso, construímos este livro como um repositório de referências das investigações desenvolvidas pelos docentes que conformam essa linha de pesquisa. Ao traduzir os presentes textos, queremos balizar algumas questões básicas que atualmente norteiam nossos processos de pesquisa e criação.

**ANDRÉ CARREIRA, IVAN DELMANTO E STEPHAN BAUMGARTEL**

REALIZAÇÃO:



Programa de  
Pós-Graduação  
em Artes Cênicas  
CEART - UDESC

ISBN 978658646479-5

