

# UM ESPECTADOR ORDINÁRIO ENTRE A CRÍTICA E A REPRESENTAÇÃO

Carlos Magno Camargos Mendonça\*  
Universidade Federal de Minas Gerais

## RESUMO

O artigo<sup>1</sup> aborda o aspecto crítico do teatro ou o teatro crítico que Gilles Deleuze descreveu em “Um manifesto de menos”. Ao se debruçar sobre as formas teatrais de Carmelo Bene, Deleuze argumenta que o teatro crítico é um produtor do novo, dotado de uma crítica que é, por definição, constituinte. Tal operação funciona a partir de uma alteração na forma teatral: o teatro tornado um teatro da não representação. Para evitarmos o risco de simplesmente abandonarmos um termo-chave do teatro ao incorporarmos os princípios de Deleuze à análise teatral, buscamos ao longo do artigo compreender alguns dos múltiplos modos de funcionamento da representação; investigar em que medida os elementos sub-representativos se conectam a ela; bem como perceber a interligação do espectador aos mundos possíveis criados na relação entre performance e encenações que têm o teatro crítico como horizonte.

## PALAVRAS-CHAVE

Teatro crítico, representação, performance, espectador

## INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre o teatro de Carmelo Bene, Deleuze elabora o que chamou de “Um manifesto de menos”.<sup>2</sup> A reflexão do filósofo aponta em especial para o aspecto crítico do teatro ou o teatro crítico, que é um teatro criador do novo, constituinte por definição. Mas, o que constitui este teatro e quais são os elementos que participam do

---

\* *macomendonca@gmail.com*

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão revisada e ampliada do trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Experiência Estética”, do XX Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, na UFRGS, Porto Alegre, RGS, em junho de 2011.

<sup>2</sup> DELEUZE. *Sobre o teatro*.

processo? Deleuze esclarece que este teatro constitui a própria crítica. Não uma crítica sobre esta ou aquela sociedade. Crítica que é engrenagem de uma máquina de subtrair, de amputar, de cortar, de reduzir para fazer aparecer algo diferente; trair a literatura dramática, subvertê-la, despi-la de seus componentes de poder para obter uma nova criação cênica. Ao agir assim, encenadores e atores libertam a criação do destino de servir unicamente a representação, encontram a força da não representação. Todo esse exercício de subtração transforma o sujeito do teatro – autor, ator, encenador – em operador. “Por operação deve-se entender o movimento de subtração, da amputação, mas já recoberto por um outro movimento, que faz nascer algo inesperado, como uma prótese (...).”<sup>3</sup> O operador caminha no sentido de um teatro-experimentação.

Para Deleuze, toda esta operação do teatro crítico constitui, primeiramente, a personagem, a fabricação da personagem no próprio palco ou lugar de encenação. Em sua proposição, a personagem é quem unifica todo o agenciamento cênico: cores, objetos, figurino, iluminação, gestos e línguas faladas. Uma vez transgredida a literatura teatral, amputadas as estruturas de poder existentes na representação, a forma teatral poderá ser transformada. Retirar palavras, procurar observar como o texto se comporta quando a ele forem agregadas outras formas de expressão.

A mudança na forma teatral, para Deleuze, exige também a troca das estruturas mantenedoras dos elementos de poder no teatro e do teatro. Estes elementos seriam os responsáveis por sustentar a coerência da representação. A cada vez que o teatro invoca a representação do poder ele congrega o poder representado e o poder do próprio teatro. Nas obras cênicas puramente representativas, o conflito que servirá como objeto será aquele já normalizado ou institucionalizado. Outro aspecto a ser enfrentado nesta meta de desarticulação das estruturas refere-se ao uso de convenções e técnicas cristalizadas por gerações de atores e encenadores.

Como bem destacou Roberto Machado,<sup>4</sup> ao abordar a não representação e a amputação dos elementos do poder, Deleuze aponta para a importância política contida na dimensão estética deste teatro-experimento. Machado lembra que, para Deleuze, a possibilidade de variação de uma condição representativa dos conflitos para a criação de elementos sub-representativos reside na distinção entre maior e menor. Jorge Vasconcellos observa que Deleuze coloca o teatro em um entrelugar das estéticas do sentido e da sensação, bem como da estética dos atos e criação. “No teatro cabe analisar as referências políticas (o menor e a minoridade, a subtração/amputação das figuras de poder: Carmelo Bene), e as referências quanto ao plano subjetivo (fratura da forma-eu, a estética do esgotado: Samuel Beckett).”<sup>5</sup>

Incorporar os elementos sub-representativos ao teatro é, para Deleuze, investir na composição de um conjunto expressivo da consciência minoritária. Tal procedimento atualiza uma potencialidade, a obra de arte deixa de exercer o poder, de representar um conflito para regalar-se nas potencialidades do devir. Reside no abandono da

---

<sup>3</sup> DELEUZE. *Sobre o teatro*, p. 29.

<sup>4</sup> MACHADO: Introdução.

<sup>5</sup> VASCONCELLOS. O pensamento e a cena: teatro e filosofia em Gilles Deleuze, p. 91.

representação, na constituição de uma consciência minoritária a função política do teatro crítico.<sup>6</sup>

Se for o teatro, tal qual afirmou Artaud, a arte da representação, o que sugere Deleuze ao pedir que o teatro crítico abandone a representação? Para acolhermos esta sugestão necessitamos lembrar como ele opera conceitualmente. Machado, ao refletir sobre o modo pelo qual ocorre o encontro entre o filósofo e a literatura, o cinema, a pintura ou a própria filosofia, pondera que o objeto lido por Deleuze sofre sempre alterações com o objetivo de ser agrupado às suas questões. No traçado de sua filosofia, Deleuze une conceitos ou converte em conceitos componentes não conceituais, “mas ao proceder à repetição da diferença como uma maneira de pensar, está sempre criando a diferença, como se fosse um dramaturgo que escrevesse as falas e dirigisse a participação de cada pensador que integra à sua filosofia”.<sup>7</sup>

Em *Diferença e repetição*,<sup>8</sup> livro publicado originalmente em 1968, Deleuze aponta que o teatro da repetição está em oposição ao teatro da representação. Mas, a qual oposição e representação ele se refere? Deleuze conclama um “Teatro das Ideias”, distinto da definição que a filosofia hegeliana oferecia para a representação teatral. Na perspectiva de Hegel a fala poética era o elemento dominante. Hegel, a partir da centralidade da ação viva, definiu vínculos entre a poesia dramática e o teatro. O drama teve o palco como instrumento e espaço para a sua realização. Ao longo do tempo, a execução no palco ganhou maturidade, valores estéticos particulares e foi aos poucos adquirindo independência da poesia dramática. Regida por características peculiares, a ação dramática no palco ganhou ares de uma arte própria. A esse respeito, Hegel ponderou que seria indispensável ao teatro encontrar uma relação harmoniosa com a poesia dramática. Esta relação harmoniosa pode ser traduzida como um limite ao teatro de estabelecer um caminho autônomo que desconsiderasse o texto dramático. A ponderação de Hegel não deve ser tomada como uma limitação ou submissão extrema do teatro ao texto, pois, segundo sua angulação, a poesia dramática mesclava as dimensões objetiva, típica à poesia épica, e subjetiva, características primordiais da poesia lírica. Essa mescla entre as duas dimensões exigia do teatro uma atualização do texto a partir de elementos vivos e cotidianos, mas nunca um abandono do texto. Remontando a definição de Hegel para o teatro, Pavis comenta: “Anteriormente, a representação clássica só aparecia como a parte exterior e secundária do texto; não comprometia o sentido da obra representada, mas propiciava um complemento artístico à fala.”<sup>9</sup>

Para contrastar Hegel, Deleuze demonstra como Nietzsche se serviu do teatro para filosofar, abrindo novas oportunidades para ação de filosofar, criando personagens filosóficas capazes de imprimir movimento aos conceitos. Esta ação, percebida especialmente em *Assim falou Zaratustra* e *O nascimento da tragédia*, colocou em prática novas maneiras para a expressão filosófica e novos modos para o ato de filosofar. “Este

---

<sup>6</sup> MACHADO. Introdução, p. 16-17.

<sup>7</sup> MACHADO. Introdução, p. 11.

<sup>8</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*.

<sup>9</sup> PAVIS. *Dicionário de Teatro*, p. 339.

propósito (...) primaria pela presença da arte como um intercessor da filosofia, fazendo com que o discurso filosófico fosse pensado e praticado como um texto de invenção (...) sujeito às potências fabulatórias do estilo.”<sup>10</sup> Como destacou Daniel Lins,<sup>11</sup> Hegel foi para Deleuze o porta-voz de uma filosofia da representação que não reconhece o jogo de diferença e repetição interna às Ideias.

De acordo com Deleuze, o teatro nietzschiano da repetição nos coloca frente a forças puras, fragmentos enérgicos desenhados no espaço que agem diretamente no espírito, movimentos formados antes mesmo da organização dos corpos com a finalidade de neutralizar a mímica e acentuar a expressão. Ele demonstra como a obra de arte é capaz de defender o homem da miséria existencial. Nesse teatro, a linguagem é forjada antecipadamente as palavras. Uma máquina de repetir para diferenciar, para renovar.

A repetição na filosofia de Deleuze reflete seu percurso investigativo sobre a categoria nas obras de Kierkegaard, Hume, Bergson e Gabriel Tarde. Em 1843, Kierkegaard publicou o livro *A repetição*, no qual desenvolveu a categoria repetição. Como descrito no livro, a repetição é o afazer da liberdade, a liberdade mesma. A repetição se volta para o futuro e não para o passado. Para Hume, a repetição não altera nada no objeto que se repete, porém transforma alguma coisa no espírito que a contempla.<sup>12</sup> Deleuze observa que a repetição deve ser diferenciada da generalidade e da semelhança. A repetição precisa nos aportar algo novo, nos oferecer o tempo futuro e não remeter-nos ao passado como previa a representação.

Deleuze persegue um teatro que não esteja fincado em uma representação que tem por função apenas assemelhar-se a um objeto, cumprir as regras determinadas por *script* responsável por fixar ideias. Entretanto, cabe indagar: a qual modo de representação os elementos sub-representativos podem estar ligados? Entendemos que os elementos sub-representativos escapam a um modo de representação que seja um simulacro da vida, sem significado próprio, como imitação de uma aparência, servil as formas múltiplas do poder e conectam-se a representações que buscam uma estética libertária. Ao invocar o modo pelo qual Deleuze filosofa, Orlandi comenta:

(...) mantém firme seu interesse em desenvolver condições que o torne capaz de uma difícil astúcia: a de experimentar, mesmo através de meios representativos, as zonas sub-representativas, as zonas intensivas de cuja mobilidade depende sua própria constituição, mas das quais ele não é sujeito, justamente por serem zonas de diferenciações complexas, ocorrendo fora dos aparelhos de contenção da diferença, por fora da quádrupla raiz da representação: por fora da semelhança na percepção, da identidade no conceito, da oposição nos predicados e da analogia no juízo.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> VASCONCELLOS. O pensamento e a cena: teatro e filosofia em Gilles Deleuze, p. 88.

<sup>11</sup> LINS. Juízo e verdade em Deleuze, p. 20.

<sup>12</sup> MORA. *Dicionário de filosofia*, p. 2.517.

<sup>13</sup> ORLANDI. Prefácio, p. 9.

## REPRESENTAÇÃO: PONTUAÇÕES EM TORNO DO TERMO

O termo “representação” é bastante ambíguo. Em um sentido geral ele se refere a formas diversas de apreensão de um objeto. Sua extensão alcança desde as fronteiras psicológicas, sociológicas, matemáticas, artísticas, até as interpretações epistemológicas e filosóficas, cada uma dessas com um grande conjunto de subdivisões internas. Sob as rubricas teatral e sociológica o significado de representação possui em comum o sentido de algo simbolizado capaz de produzir reações emocionais semelhantes a um grupo a partir de uma imagem que representa um fato ou modo de interação. A operação de sentido sobre esta imagem tem como sustentáculo as ideias ou conceitos presentes nas consciências dos sujeitos envolvidos, no caso em questão: encenador, ator, espectador. Na criação cênica há uma intencionalidade que reivindica das consciências receptoras o reconhecimento de um acontecimento a partir de objetos que estarão externos a elas e que serão dotados da capacidade de produzirem imagens, completas ou não, que alimentarão a percepção.

É preciso encontrar no termo representação sua dimensão sensível capaz de colocar em partilha algo mais do que jogos ou situações estáveis incapazes de mobilizar a consciência do espectador. Frente a esta situação, Roland Barthes foi enfático ao criticar o teatro que oferece ao espectador a cena mastigada, que não necessita de trabalho para ser percebida, feita de réplica após réplica, reduzida de alimento da consciência à condição de papinha para a criança ingênua. Essa cena está presa sob os escombros das estruturas do poder, reclusa nas alcovas ideológicas de uma sociedade que oblitera seus sujeitos, sufocada por encenadores que reduzem o trabalho criativo a fórmulas prontas e acabadas e por espectadores que desejam a inércia e apenas verem passar a cena pela qual pagaram, sem nenhum trabalho reflexivo.<sup>14</sup>

Nesta feita, necessitamos nos afastar de uma concepção redutora do termo, que projete sobre ele o sentido de representação como sendo uma apresentação do fato passado ou puramente encenação do algo preexistente. Para distanciar do termo representação o estatuto de cópia, devemos nos lembrar de que o teatro não se limita a apresentar uma segunda interpretação de um primeiro existente. Patrice Pavis comenta a necessidade de nos atentarmos a imagem que os idiomas conferem ao termo:

O francês insiste na idéia de uma representação de uma coisa que já existe, portanto (principalmente sob a forma textual e como objeto dos ensaios), antes de se encarnar em cena. Representar, porém, é também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou tradição teatral. Esses dois critérios – repetição de um dado prévio e criação temporal do acontecimento cênico – estão, com efeito, na base de toda a encenação.<sup>15</sup>

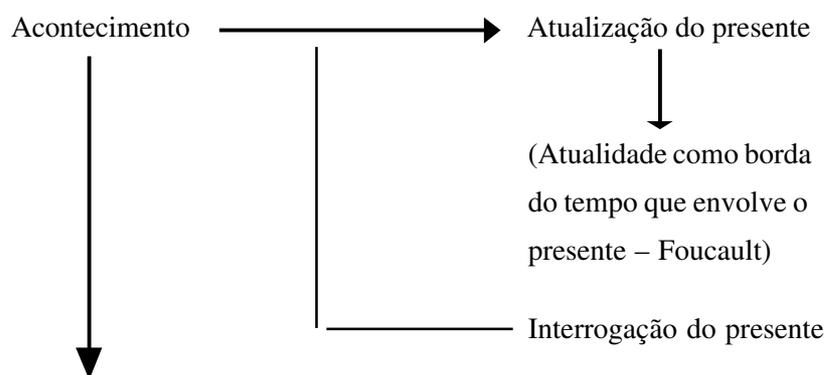
Dentre as diferentes designações que o termo recebe no idioma português encontraremos: ato ou efeito de representar, tornar presente; reprodução daquilo que se pensa; conteúdo apreendido pela imaginação; memória ou pensamento; interpretação. Ao aliarmos a

<sup>14</sup> BARTHES. *Escrito sobre teatro*, p. 53.

<sup>15</sup> PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 338.

definição existente no idioma português com a do idioma francês ofertada por Pavis, dois termos exigirão refinamento: tempo e acontecimento.

Jacques Rancière comenta que “(...) do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente, espaço da atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços”.<sup>16</sup> Longe de nos dedicarmos à crítica que Platão fez ao teatro, mas nos rastros de alguns aspectos dessa crítica, perguntamos: em que medida o teatro escapa ao papel de simulacro da vida e transforma a cena em acontecimento? Ao que nos parece, na medida em que o acontecimento na cena permite a emergência de uma singularidade no momento e no local de sua produção, investindo na vitalidade teatral e afastando-se da efemeridade do espetáculo enclausurado na recitação de um texto literário ou dramático. A ação cênica, conjugada sempre no tempo presente, cria o arco sob o qual estarão abrigados o ator, o espaço da encenação e o espectador. A encenação como acontecimento abre a possibilidade de uma crítica ontológica de nós mesmos. Para refletirmos sobre o acontecimento na cena tomamos de empréstimo alguns pressupostos que Michel Foucault<sup>17</sup> elaborou para a noção. Ainda que muitos pesquisadores considerem que toda cena será um acontecimento, ressaltamos que para nós o acontecimento na cena emoldura-se por uma dimensão crítica – que poderá ser dirigida aos poderes, às verdades e aos sujeitos – capaz de transformar os espíritos que a experimentam, de fornecer elementos para uma problematização. “É preciso tomar a cena como acontecimento único, construção que remete a si mesma (este é o signo poético) e que não imita um mundo de idéias.”<sup>18</sup> No quadro abaixo, descrevemos esquematicamente a operação tempo presente e acontecimento na cena.



Ontologia do ser no presente. O acontecimento como forma de problematização.

O acontecimento não surge na representação que figura como pura externalidade de um texto, pois decorrerá daí um empobrecimento da dimensão teatral. Ele também não surgirá no trabalho do ator que puramente interpreta e não cria. Remontando novamente às considerações de Barthes, falta a duração e o devir nessas encenações

<sup>16</sup> RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 16.

<sup>17</sup> Sobre o tema, cf. CARDOSO. Foucault e a noção de acontecimento.

<sup>18</sup> PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 339.

fincadas exclusivamente na representação. Elas estão restritas à repetição de identidades cristalizadas, limitadas a figuração de papéis. A duração é o tempo real e fluido na cena, percebido pelo espectador em um estado pré-raciocínio, anterior ao estado analítico próprio ao tempo forjado intelectualmente. Ela não é determinada em quantidades preestabelecidas como as típicas ao tempo cronológico. A duração no teatro crítico é constituinte da existência do sujeito do teatro.

Tempo e acontecimento são pares criadores de mundos possíveis em uma encenação crítica. Os mundos possíveis<sup>19</sup> apresentados na narrativa teatral se materializam na constelação de imagens forjadas nas experiências que o espectador tem nos territórios da cultura. No teatro, a interação transformadora entre sujeito e ambiente é marcada pela semiose, ação capaz de fundi-los em quadros de representação que oferecerá aos envolvidos uma nova experiência.

Courtés e Greimas consideram a representação como “(...) um conceito da filosofia clássica que, utilizado em semiótica, insinua – de maneira mais ou menos explícita – que a linguagem teria por função estar no lugar de outra coisa, de representar uma ‘realidade’ diferente.”<sup>20</sup> Sob esta proposição, consideramos que o conceito de representação no teatro pode ser aproximado à noção do signo. Compreendidos como elementos representativos, como fundamentos, os signos suportam relações objetivas que oferecem contornos para a coisa experimentada e dimensões representativas que culminarão na significação.

Os objetos do signo “representação teatral” são da ordem da resignificação e são pertencentes à experiência de encenadores, atores e espectadores. Apesar de serem coisas já objetificadas, os objetos imediatos definidos por parâmetros sociais e culturais readquirem valor de objeto dinâmico para se tornarem novamente objetos imediatos sob a lógica de sentido do texto do espetáculo.<sup>21</sup> Pertencentes ao mesmo universo, objeto e signo são emanações um do outro. Na representação teatral será sobrevalorizada a condição de transcendência do objeto dinâmico sobre o signo. Nos processos de semiose do texto do espetáculo, o objeto dinâmico é uma existência em potência, tornada realidade pelas escolhas criativas.

Se a representação do objeto pelo signo é limitada, será a experiência colateral dos envolvidos na encenação (ator e espectador) a responsável por alargar estes horizontes. Criador e espectador carregam suas dimensões subjetivas no caminho interpretativo das representações. As operações de sentido na representação teatral não hierarquizarão elementos originados e não originados na razão. A experiência, matéria-prima da representação teatral, será tomada como aquilo que é capaz de nivelar os elementos ao modo de um sistema modelador.

---

<sup>19</sup> De acordo com Volli: “A semiótica textual toma emprestada a noção de mundo possível da semântica modal (que por sua vez a herda de Leibniz), pela qual um mundo possível é a representação de um estado de coisas alternativo ao estado de coisas atuais.” (VOLL. *Manual de semiótica*, p. 109.)

<sup>20</sup> COURTÉS; GREIMAS. *Dicionário de semiótica*, p. 419.

A maneira como geralmente entendemos o teatro está vinculada à origem grega do termo: o verbo *theastai* e *theomai*: “ver”, “contemplar”, “olhar com atenção”. A visão contemplativa é interpretativa. Ver, neste sentido, significa ter uma experiência profunda com o objeto observado. A experiência pode ser compreendida como o conjunto de ações resultantes da transformação que os sujeitos empreendem sobre o ambiente social e físico para adequá-los aos seus interesses. Entretanto, é preciso lembrar que o processo de transformação é dialógico: sujeito e ambiente se transformam mutuamente. Em todo o processo, não são apenas os fatores cognoscíveis que orientarão a experiência, ela não será apreendida somente pela razão, mas também pelas emoções e abstrações.

Experiência e linguagem fornecem os materiais para a elaboração de “representações, que nos permite descrever, explicar e acreditar em uma dada realidade”.<sup>22</sup> No teatro o sentir estético guia os percursos da representação. Nessa ação, o sentir estético não é apenas conceitual; ele guarda um forte caráter experiencial. A experiência dos sujeitos com a representação teatral é estética, recoberta por tessituras subjetivas tramadas na vida ordinária. Como elementos promotores de uma experiência estética, os objetos da representação teatral se dirigem ao sujeito como um todo e não se fixam apenas na sua dimensão racional.

Ao experimentar esteticamente a representação teatral o espectador se entrega a um sentir comum ao ator/criador, capaz de fazê-lo esquecer-se de si mesmo e vivenciar, no tempo próprio da encenação, perspectivas distintas sobre sua realidade. Na elaboração criativa da representação teatral o *ethos* é reorganizado para alcançar de maneira particular o *pathos*.

Jeferson J. M. Retondar relembra que Teixeira Coelho entende “o gozo como elemento fundante do teatro”.<sup>23</sup> O gozo estético é imprevisível, intenso, instável, de duração incerta, ocorre sem reflexão e não se repete. “O gozo estético caracteriza-se pelo distanciamento entre o eu e o objeto, possibilitando a apreensão do segundo numa esfera imaginária, diferente da sua apreensão como objeto em si.”<sup>24</sup> De acordo com a proposta de Retondar, amparada no pensamento de Coelho, o gozo estético está relacionado a conceitos estéticos como: *poieses*, *aisthesis*, *catharsis*. Para Coelho, avança Retondar, estas categorias não estão

---

<sup>21</sup> O texto do espetáculo não deve ser limitado a uma criação da direção cênica; sua composição é mais complexa e está estruturada sobre o desenvolvimento social, estético e técnico do próprio teatro. Sob o texto do espetáculo estão reunidas dimensões verbais e não verbais da encenação: ambiente da ação, figurino, objetos cênicos, *design* de luz, trilha sonora, utilização de imagens em movimento ou fotografias, movimentação do corpo, gestual, entonação vocal, texto linguístico, roteiro, texto dramático, dentre outras. A noção de “texto do espetáculo” foi por nós trabalhada no artigo “Aqueles dois: um encontro entre um conto e uma encenação”, apresentado no XIX Encontro da Compós, GT Estéticas da Comunicação.

<sup>22</sup> RETONDAR. Jogo e teatro: a arte das representações na trama significativa entre o sagrado e o profano, p. 38.

<sup>23</sup> RETONDAR. Jogo e teatro: a arte das representações na trama significativa entre o sagrado e o profano, p. 43.

<sup>24</sup> RETONDAR. Jogo e teatro: a arte das representações na trama significativa entre o sagrado e o profano, p. 43.

isoladas ou agem de modo estanque, de maneira que a existência de uma impeça a operação da outra. Na cena teatral as *poieses* configuram-se como a experiência fundamental.<sup>25</sup>

Em sua dimensão catártica, há no teatro uma trama de relações que referencia os envolvidos, atores e espectadores, ou mesmo os instaura. Nesta medida, a *catharsis* funciona como deflagradora de transformações. Como promotora de experiência estética, como oportunidade de evasão da realidade, a representação cênica atua sobre a subjetividade. Entretanto, como alerta Coelho, a evasão não ocorre no teatro, mas no sujeito do teatro ou *teatror*.

A lógica do *teatror* não é racional, mas icônica. A cena deve provocar associações, não identificáveis como pensamentos e, portanto, não calculáveis. É o sentido icônico que se apresenta como o conjunto dos sentidos, como sua lógica nas extremidades da audição, do olfato, da gustação, do tato e da visão, sendo esta última a que melhor identifica o “cógito do teatror”.<sup>26</sup>

## A REPRESENTAÇÃO E O ESPECTADOR

O teatro crítico invoca uma mudança na relação entre a encenação e o espectador. Esta relação estará regida pelas condições expressivas capazes de sensibilizar, de envolver o espectador em uma experiência partilhada ética e esteticamente. As reflexões que forneceram os pilares básicos para esta transformação remetem, em especial, ao naturalismo e ao simbolismo. Grosso modo, a grande maioria das linhas criativas e das questões conceituais debatidas acerca do teatro no século 20 derivam dessas duas correntes. Longe de ser um exercício genealógico, este breve retorno às duas doutrinas fundantes do teatro moderno tem por objetivo lembrar que não é recente a preocupação em interrogar as condições de representação visando à transformação do espectador de observador passivo a sujeito participativo na encenação.

Como apontam diversos historiadores do teatro, no final do século 19 a circulação entre países europeus de encenadores e de companhias rompeu com a chamada fronteira geográfica do gosto. Os princípios de tradição, os modos de agenciamento responsáveis por subjetivar o gosto em determinada região foram impactados pelas criações estéticas vindas de outros lugares.

No nascedouro do teatro moderno o naturalismo francês pode ser considerado o grande influenciador de todo esse ciclo. Carregadas de realismo, aquelas criações investiam no registro e representação dos comportamentos cotidianos das personagens.

---

<sup>25</sup> Ao comentar a pertinência da hipótese de conceber a atividade teatral como processo de comunicação, Anne Ubersfeld, lembrando as seis funções da linguagem descritas por Roman Jakobson, argumenta em torno da função poética: “O funcionamento teatral é, mais que qualquer outro, de natureza poética, se o trabalho poético é, como quer Jakobson, *projeção do paradigma sobre o sintagma*, dos signos textuais-representados sobre a totalidade diacrônica da representação.” (UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 20, grifos da autora.)

<sup>26</sup> RETONDAR. *Jogo e teatro: a arte das representações na trama significativa entre o sagrado e o profano*, p. 44.

A grande fantasia foi substituída pela apresentação da vida ordinária. Os espetáculos realistas retratavam um homem fruto de seu meio. Era preciso que o espectador se reconhecesse no espetáculo, visse ali seu mundo. À época, rapidamente esta concepção rompeu os limites da França para ganhar a Europa.

Naquele mesmo período duas transformações alteraram o sujeito do teatro: o surgimento do ator personalista e o nascimento do encenador. Ainda no século 19, esse ator recém-surgido era o responsável por demonstrar em sua representação toda a força dramática contida no espetáculo. Surgiu daí a figura do mito, das grandes estrelas que as *tournées* levavam a diversos palcos.

Jean-Jacques Roubine, em suas pesquisas sobre a linguagem teatral, descreveu um ciclo que teve seu ponto de partida na fundação em Paris do Théâtre-Libre. Concebida por André Antoine no ano de 1887, a companhia tinha grande êxito em suas experimentações criativas. Em 1889, em Berlim, foi aberta a Freie Buhne. Quase na virada do século, nasceu em Moscou o Teatro de Arte de Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko. Em paralelo a esta movimentação, textos dramáticos eram montados simultaneamente em mais de um país. Roubine avalia que todo esse fenômeno de difusão ultrapassou e muito a divulgação das obras. Para o pesquisador francês, enquanto as montagens e textos circulavam existia, em especial, uma divulgação e um fomento na troca de teorias, pesquisas e práticas.<sup>27</sup>

Antoine utilizava em suas encenações uma perspectiva naturalista. Influenciado pela obra *O naturalismo no teatro*, publicada por Émile Zola em 1881, e pela composição imagética típica ao Impressionismo, o encenador pedia aos atores que a cena fosse uma composição feita a partir de fragmentos de vida, retratados em ações simples e diretas, com forte apelo visual. Na cenografia de suas criações cênicas eram utilizados objetos reais e não simulados.

Ainda que dedicado a um teatro no qual a representação ocupava o centro das preocupações, Antoine, considerado um dos precursores do teatro moderno, era enfático ao criticar o uso de convenções para a criação cênica. Para Roubine, essa característica marcava o aspecto moderno do encenador: "(...) realizando a ambição mimética de um teatro que sonha com uma coincidência fotográfica entre a realidade e sua representação, ele [Antoine] precipita o fim da era da representação figurativa."<sup>28</sup>

Ao mesmo tempo em que o Naturalismo se firmava como doutrina teatral outro movimento passou a ocupar espaço na criação cênica: o Simbolismo. Debruçado sobre as novas possibilidades técnicas, como o uso da iluminação elétrica, o simbolismo leva para o palco elementos irrealis, carregados de subjetividade e sonho. A pintura também subiu aos palcos simbolistas e junto com ela uma nova concepção do espaço cênico. O uso da pintura no espaço da encenação repercutiu sobre a percepção do espectador. Para Roubine, o espectador passou a perceber que o espaço cênico nos faz ver uma imagem. "Descobre-se que essa imagem pode ser composta com a mesma arte que um quadro, ou seja, que a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a

---

<sup>27</sup> ROUBINE. *A linguagem da encenação teatral*, p. 19.

<sup>28</sup> ROUBINE. *A linguagem da encenação teatral*, p. 25.

organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias (...).”<sup>29</sup> O espaço cênico foi transformado em lugar de jogo e sonho. As cores, nesse processo, assumem uma função simbólica na cenografia. Sobre a sensibilidade do espectador atuavam em conjunto as cores e os efeitos sonoros. O simbolismo devolveu aos palcos do teatro moderno aquilo que o ilusionismo do século 18 retirou: a teatralidade.

#### AO FINAL, UMA APROXIMAÇÃO ENTRE A PERFORMANCE E A ENCENAÇÃO

Ainda que cunhado por Deleuze para refletir sobre um encenador específico, acreditamos que as proposições do teatro crítico aplicam-se para a análise de outras criações das artes cênicas. Dentre o amplo leque de produções contemporâneas, esta aplicação deve privilegiar as criações que se dedicam a uma poética da cena que destituem a literatura dramática do lugar de principal paradigma para a criação e se abrem as novas potencialidades. Como alertou o encenador Marcio Aurélio Pires de Almeida a mudança no paradigma tem como ponto central a relação com o texto. “O palco passa a ser o texto, não a literatura. Esta se encontra amalgamada como outros materiais para dar conta da nova escrita: a escrita espetacular.”<sup>30</sup> Na escrita espetacular a trajetória criativa percorrerá não o caminho arqueológico do texto, mas descobrirá o novo, a transgressão do texto em sua aproximação com a experiência ordinária de encenadores, atores e espectadores.

Avizinhar a proposta criativa ao conjunto de experiências dos envolvidos na encenação não se limita à suposição e incorporação das características e princípios éticos e estéticos de um espectador imaginado por encenadores e atores. Como acentuou Hans-Thies Lehmann,<sup>31</sup> o teatro deve substituir a representação por uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que objetiva ser imediata. Acreditamos que esta imediatidade da experiência compartilhada entre artista e espectador tem lugar na incorporação dos elementos da performance na encenação.

Nos limites desta incorporação, a relação mantida entre a criação cênica e o cotidiano é distinta daquela estabelecida no Realismo. Para o encenador, o ator-criador passa a interessar a experiência ordinária no cotidiano, o menor. Ao analisar a antropologia da experiência, John C. Dawsey<sup>32</sup> lembrou que Victor Turner utilizou o termo experiência a partir de sua raiz indo-europeia *per*, que significa, dentre outras acepções, aventurar-se. *Per* deu origem também à palavra perigo. Sob esta angulação, experimentar é correr risco, colocar-se em perigo. No encontro com a performance a encenação aventura-se a criar experiências estéticas capazes de produzir interrupções nas formas de organização e conformação da vida. Dawsey lembra a importância do modo pelo qual Turner observou como as sociedades debocham de si mesma, divertem-se e agitam-se com o perigo, geram “efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana. Isso através de ritos, cultos, festas, carnavais, música, dança, teatro, procissões,

<sup>29</sup> ROUBINE. *A linguagem da encenação teatral*, p. 32.

<sup>30</sup> ALMEIDA. *A encenação no teatro pós-dramático in Terras Brasilis*, p. 74.

<sup>31</sup> LEHMANN. *Teatro pós-dramático*.

rebeliões e outras formas expressivas. Universos sociais e simbólicos se recriam a partir de elementos do caos.”<sup>33</sup>

A relação entre performance e encenação foi analisada por Jean Alter<sup>34</sup> em *A sociosemiotic theory of theatre*. Para tal intento, Alter explora aquilo que seria a natureza dupla do teatro: o acontecimento na cena ocorre simultaneamente no espaço da encenação e no tempo da recepção. Nestes termos, a dimensão acontecimental da experiência do sujeito teatral com a encenação estaria amparada nos aspectos simbólicos que constituem ambos os planos, espaço e tempo. Estes dois planos não necessariamente coabitam o mesmo lugar. Isto quer dizer que a história encenada no palco é significada a partir de diferentes tempos existenciais do espectador. Carlson<sup>35</sup> comenta que Alter estabelece duas funções para compreender o teatro. A primeira, chamada “função referencial”, refere-se à comunicação formal da narrativa na cena estabelecida por uma seleção de sistemas de signos que objetiva instrução e informação. A esta função foi acrescida uma segunda, denominada “função performática”, que se desenvolve sobre processos comunicacionais que interagem não por signos formais, mas pela presença física na cena, pelo uso da luz, do som, da cor e diversas outras formas teatrais. “Daí, a importância da presença física: a habilidade técnica e o alcance do performer, a exibição visual de vestimentas ousadas ou efeitos cênicos tem seu poder dependente em parte do fato de que são realmente geradas em nossa presença.”<sup>36</sup>

O livro de Alter tem como preocupação as influências da vida social nos processos criativos teatrais e o modo pelo qual esta elaboração simbólica irá incidir sobre o social. Abrigados inicialmente sob o arco analítico de Alter, nos encaminhamos no sentido de solicitar outra contribuição da performance na relação com a encenação. Em nossa perspectiva, a performance contribui com sua dimensão crítica. Dela será invocado seu caráter transformador, constituinte. Como ação pensada, articulada a modelos de comportamento culturalmente formados, a performance tensiona as estruturas do poder, e em um exercício de subtração faz emergir novas potências na cena. Para Bauman, é inerente à performance uma consciência de duplicidade. Ou seja, a ação performática é sempre comparada a um modelo mental desta ação.<sup>37</sup> A performance levada à cena abre-se para a duração, para o tempo da descoberta intuitiva do espectador. A repetição na ação performática tem no modelo a plataforma que faz saltar para o futuro e não a escada que oferece descida para um passado representado.

Se há em toda performance um compromisso com a audiência e um imperativo da presença física, estes não devem ser tomados como roteiros imobilizadores da ação. Pelo contrário, os modelos mentais ou reais, as habilidades físicas as quais a performance lança mão para articular matrizes de sentidos são potências conectoras atuantes no

---

<sup>32</sup> DAWSEY. Victor Turner e antropologia da experiência.

<sup>33</sup> DAWSEY. Victor Turner e antropologia da experiência, p. 164.

<sup>34</sup> ALTER. *A sociosemiotic theory of theatre*.

<sup>35</sup> CARLSON. *Performance: uma introdução crítica*.

<sup>36</sup> CARLSON. *Performance: uma introdução crítica*, p. 95.

<sup>37</sup> CARLSON. *Performance: uma introdução crítica*, p. 16.

sujeito do teatro e não partículas de um poder separador próprias a uma encenação distante do mundo de seu espectador. O gesto performático se realiza no encontro entre o movimento do corpo do ator e as imagens mentais do espectador. Entretanto, tudo isto não se esgota na imagem. A condição de presença da performance materializada na ação é carregada de reciprocidade. A presença na performance não é uma experiência intelectualmente elaborada, é um sentir, uma força atrativa ou repulsiva que enreda os envolvidos na ação.

Ao considerarmos que no limite do encontro entre o teatro e a performance estão o teatro como acontecimento e os gestos autorrepresentativos do artista performático, teremos acentuado ainda mais o que Lehmann chamou de qualidade mútua da presença no teatro ou copresença.

(...) para o teatro é essencial não apenas a consideração do modo de ser virtual da presença, mas também sua sobredeterminada qualidade de co-presença, de desafio mútuo. Se há um paradoxo do ator, há antes de tudo um paradoxo de sua presença. Recebemos os gestos e sons que ele nos dá não simplesmente como algo que vem dele próprio, da plenitude de sua realidade, mas como elemento de uma situação complexa, que por sua vez não pode ser resumida como totalidade. O que deparamos certamente é uma presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma co-presença objetiva referida a nós – mesmo que não seja essa a intenção.<sup>38</sup>

Carlson comenta que, dentre as concepções diversas, Stern e Henderson apontam a existência de algumas características comuns na performance artística. A esta altura de nossa argumentação, duas características nos interessam mais especificamente:

(c) textura multimídia buscando como seu material não apenas os corpos vivos de performers, mas também imagens da mídia, monitores de televisão, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade.<sup>39</sup>

Acreditamos que as texturas multimídias e os princípios de colagem participam da gênese das encenações que buscam a cena crítica. A incorporação dos meios de comunicação aos processos criativos viabiliza a participação do espectador, dos críticos e de outros parceiros e comentadores. Todo o processo descrito em blogs, relatados em revistas produzidas pelos grupos realizadores, a construção de sites, a execução de ensaios abertos, enfim, a inclusão de múltiplos canais de comunicação, afasta, como destaca Almeida,<sup>40</sup> a ideia de um teatro contemporâneo como uma produção pronta, fechada e acabada. A inclusão do espectador no processo criativo, na composição do texto teatral, estabelece as condições para a invocação de fragmentos ou parcelas da vida ordinária no cênico. Como resultado, há uma ação poética que desperta e oferece questionamentos ao espectador.

Reclamar a vida ordinária na encenação via reconhecimento da experiência é admitir que o espectador aporta, a partir de seus desejos e interpretações, sentido à

<sup>38</sup> LEHMANN. *Teatro pós-dramático*, p. 236-237.

<sup>39</sup> CARLSON. *Performance: uma introdução crítica*, p. 93.

<sup>40</sup> ALMEIDA. A encenação no teatro pós-dramático in *Terras Brasilis*, p. 72-73.

cena. Indivíduo ou conjunto, no espaço do acontecimento teatral o espectador condensa a multiplicidade enunciativa da encenação. Os interesses deste sujeito, transformado em objeto no endereçamento da criação, experimenta sensações variadas: medo, prazer, desconfiança, tristezas, alegrias, dentre uma infinidade de possibilidades. O espectador do teatro vê o palco, os efeitos cênicos, o corpo do ator, e os limites da encenação estão ali revelados. Pela denegação ele se encaminha sensivelmente para o palco, apaga as convenções para ser alcançado pela encenação. Nessa medida, o espectador se integra à poética de um teatro que não oferece soluções prontas, mas que lançará mão das particularidades de ambos (encenação e espectador) para jogar em um labirinto de propostas.



#### RESUMEN

El artículo se trata sobre el aspecto crítico del teatro o el teatro crítico que Gilles Deleuze describió en “Un manifiesto de menos”. Cuando discute acerca de las formas teatrales de Carmelo Bene, Deleuze argumenta que el teatro crítico es un productor de lo nuevo, dotado de una crítica que es, por definición, constituyente. Dicha operación funciona a partir de una alteración en la forma teatral; el teatro convertido en un teatro de la no-representación. Para evitar el riesgo de simplemente abandonar un término clave del teatro al incorporar los principios de Deleuze al análisis teatral, buscamos a lo largo del trabajo comprender algunas de las múltiples formas de funcionamiento de la representación, investigar en qué medida los elementos sub representativos se conectan a ella; así como observar la interconexión del espectador a los mundos posibles creados dentro de la relación que se establece entre performance y montaje y que tiene el teatro crítico como horizonte.

#### PALABRAS CLAVES

Teatro crítico, representación, performance, espectador

#### REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Márcio Aurélio Pires de. A encenação no teatro pós-dramático in *Terras Brasilis*. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ALTER, Jean. *A sociosemiotic theory of theatre*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1990.
- BARTHES, Roland. *Escrito sobre teatro*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CARDOSO, Irene A. R. Foucault e a noção de acontecimento. *Revista de Sociologia USP*, São Paulo, v. 7, n. 1-2, p. 53-66, out. 1995.

- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COURTÉS, J.; GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- DAWSEY, John. C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, USP, n. 13, p. 163-176, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LINS, Daniel. *Juízo e verdade em Deleuze*. São Paulo: Annablume, 2004.
- MACHADO, Roberto. Introdução. In: DELEUZE, G. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MORA, J. Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tomo IV (Q-Z). São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- ORLANDI, L. B. L. Prefácio. In: LINS, Daniel. *Juízo e verdade em Deleuze*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 9-12.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RETONDAR, Jeferson J. M. Jogo e teatro: a arte das representações na trama significativa entre o sagrado e o profano. *Impulso – Revista de Ciências Sociais e Humanas*. Piracicaba: Editora Unimep, 2005. p. 37-52.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. e prefacio Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões Almeida Júnior (Coord.). et al. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VASCONCELLOS, Jorge. O pensamento e a cena: teatro e filosofia em Gilles Deleuze. *Aisthe*, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~aisthe/vol%20II/JORGE.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2010.
- VOLLI, Ugo. *Manual de semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.