

## A respeito de modernos e contemporâneos

Carmem Gadelha

Professora Adjunta da Escola de Comunicação da UFRJ

Doutora em Comunicação e Cultura - ECO/UFRJ

Resumo: A linguagem contemporânea do espetáculo teatral, dramaturgia, relações palco/platéia, dicotomia texto/cena: abordagem desse campo de problemas pode ser estabelecida a partir de diferenciações conceituais que, em primeiro lugar, delimitem as noções de modernidade e contemporaneidade – rupturas e continuidades. A reflexão é, em grande parte, aberta por Antonin Artaud, cujos sofrimentos expressam conflitos no interior da linguagem, nomeadamente a do teatro – espaço de experiência e questionamento, onde a representação se constrói e desconstrói, para reconstruir-se em múltiplas dimensões da teatralidade. É possível, então, arguir as configurações históricas do teatro a partir do modo como a representação articula corpo, espaço e tempo – na cena como na platéia, desde os gregos à performance.

Palavras-chave: Artaud, contemporaneidade, experiência, corpo

Após o Renascimento, a dicotomia sujeito/objeto nos fez alvos de nosso próprio pensamento, identificando-nos com o que a cena distribuía simetricamente pelo espaço. Ao centro, a fuga conduzia o olhar para o que ela não mostrava, mas fazia o entendimento alcançar. Vivia-se o encantamento e a estupefação perante a descoberta do Novo Mundo. O teatro domesticava o desconhecido, tornando-o passível de ser assimilado. A experiência do ver(-se) e do pensar(-se) organizava as disparidades e reafirmava o observador como sujeito racional e universal. Shakespeare, Calderón e Racine ensinaram que o bom príncipe será legitimado pelo exemplo dado à cidade. Bem e mal serão relativos a propósitos e métodos; política e moral se distinguem. Os planos de representação se desdobram entre o aqui e o alhures, a coisa e a imagem, as vozes e sua reverberação. A fuga leva para longe e faz o retorno ao mesmo. A cena dá as coordenadas para a leitura do mundo.

O regime clássico do olhar (homogeneidade, centralidade do humano) desfaz-se em heterogeneidade e fragmentação, na experiência romântico-iluminista. A invenção da idéia de povo - cuja suposta unidade perdida trouxe a nostalgia do passado - recompõe as fraturas da sociedade de classes. Por outro lado, o futuro se coloca como obra humana do progresso. A ênfase no visto como objetivo deslocou-se para a construção subjetiva do olhar, obrigando à estruturação do ato individual de perceber. Impôs-se a disciplina da atenção, necessária à produção capitalista.

Dispositivos de direcionamento, atração e repulsão controlam o olhar. A complexidade da vida urbana pulveriza o cotidiano e impõe recortes, fragmentos e seriação de elementos díspares. A multiplicidade e a simultaneidade dos estímulos desfazem as cronologias. O paradigma clássico dissolve-se no século XIX, no Teatro de Bayreuth.

Wagner compõe a grande ópera da germanidade e tenta, com mudanças estruturais da sala de espetáculos, reunir os estilhaços da crença em um mundo estável. Apagar a luz sobre os espectadores, além de dá-los por inexistentes, remete os olhares a uma única direção, o palco. Mas a unidade da platéia pauta-se pela separação: cada espectador tem uma vivência particular de recepção. Vê-se sobre a cena (o único “real” admitido durante a exibição) aspectos de uma narrativa que aceleradamente se fragmenta; a luz em focos múltiplos recorta o espaço, realça detalhes e angulações, afasta e aproxima a atenção. A reunião do disperso conta com a atividade psíquica do espectador. A democracia do olhar se estabelece com a inclinação da sala e a distribuição de todos em igualdade de observação. Para isso, eliminam-se os camarotes e frisas - heranças da aristocracia (que, principalmente, dava-se a ver). “Ignorado”, o espectador dá sustentação à idéia de obra de arte total. As ilusões se fazem no ato de esconder a maquinaria, os truques, o artefato. Marx revela a reificação das mercadorias, que esconde a luta das forças produtivas. Dos focos de luz ao foco; da panorâmica à parte, dão-se premissas caras ao cinema.

Bayreuth é uma metáfora da sociedade moderna e disciplinar (Foucault). Ele pertence à mesma lógica que projetou o Panóptico de Bentham, tecnologia de poder e vigilância que atende a industriais e educadores, justiça e família. Vinculada ao urbanismo, a arquitetura do fim do século XVIII contrasta com palácios, igrejas e fortalezas dos períodos anteriores, que testemunhavam sobre Deus e o soberano. Isto serve para teatros renascentistas e salas de corte do classicismo. Os espaços setecentistas organizam a intimidade familiar, hospitais, instituições econômico-políticas. A medicina serve à gestão sobre águas, esgotos, moradias. O poder lacunar da monarquia dá lugar a detalhes de dominação sobre os corpos e os gestos cotidianos. O panóptico expressa o projeto de uma sociedade onde todos sejam visíveis e sujeitos à opinião dos demais. Daí, a tarefa moralizadora do melodrama. A opinião, a partir de então, dividiu o público segundo preferências quanto a jornais, espetáculos, produtos da indústria (Gabriel Tarde). O escuro das masmorras, os esconderijos de aristocratas e salteadores foram devassados pelo olhar anônimo da democracia. Em Bayreuth, este olhar é posto na escuridão, a observar o palco iluminado. Olhar que faz emergir o rancor de Nietzsche contra Wagner, por se limitar o artista a distrair as massas. Da inibição de cada espectador sob a censura dos restantes, resulta que todos se calam e imobilizam, num novo protocolo de espectação. Para um teatro total, uma visão total. Bayreuth articula-se ao funcionamento do nascente poder da imprensa, do cinema e, depois, da TV - agentes econômicos da opinião por meio da publicidade e da máquina de entretenimento.

No panóptico, o prisioneiro não é sempre dócil à vigilância. Foucault pergunta sobre a resistência ao poder subordinante da “política do olhar”. No teatro, a cena resiste à onipotência. A separação palco/platéia e o espetáculo fechado em si desdenham a presença

do observador e erguem a “quarta-parede” - cara aos naturalistas e neutralizadora de paixões e afetos da platéia. Porém, Appia rebaixa o proscênio e aproxima dele as primeiras fileiras, criando zonas de luz sobre os espectadores sentados nelas - atentado contra a hipnose: o olhar se aproxima do objeto olhado e participa dele. Aparece um paradoxo: o teatro é total a preço da incompletude. Agora sabe-se: o olhar perturba a cena, porque é ele que lhe atribui sentido. Desencadeiam-se as mais variadas formas de negociação, no terreno da linguagem da cena e na relação palco/platéia. Isto mostram os encenadores.

Ser moderno teve (tem) o preço da perda de contato com a alegria e a dor trágicas. Artaud soube e viveu erguendo libelos em nome da festa que, utopicamente, combate a representação e instaura a presença: força dionisíaca eternamente a se deparar com Apolo - a separação. Com Nietzsche e Artaud, o teatro compreendeu-se como lugar de uma cisão. Nele se experimenta a nostalgia (dor da ausência) e a utopia (todos os tempos e espaços, nenhum tempo/nenhum espaço), num trânsito incessante que passa pela unidade e a fratura. Então, somos, sempre e de novo, Todomundo e Ninguém, arcaicos e contemporâneos. O teatro se torna o que sempre foi: o abrigo (proteção) desta angústia e deste sonho. Abrigo também na acepção latina: *apricum* é lugar aberto.

Artaud ajuíza: o Ocidente elaborou uma “doutrina do juízo” e a impôs à ação trágica; neste tribunal, a dívida é eterna e impagável. Sob o cristianismo, não há lotes distribuídos pelos deuses, mas o juízo do Deus único. Oposta ao juízo, a crueldade inscreve a dívida sobre o corpo, onde as forças se afetam para efetuar a justiça. É preciso produzir um corpo sem órgãos, feito de intensidades e limites interpenetrados, insubmisso aos poderes. É preciso demolir o teatro clássico, quebrar o espelho para recompor o encantamento. Lembremos a peste: ela ultrapassa o social e o psíquico; instaura a desordem, alastrando-se pela cidade. A peste estabelece novos regimes e ocupações espaciais, transmuta terror e êxtase, subverte, reverte, inverte os costumes. O teatro nasce deste corpo anômalo e festivo, sem marcas de hierarquias e credos: o furor ultrapassa a forma. Nele se retoma a origem dos conflitos para manifestar o que a cultura recalçou. A intuição de Artaud é a da necessidade que tiveram os renascentistas de controlar esses fluxos na cidade. Nas casas de espetáculos fechadas, o corpo é posto em cena separado da alma: ela escapou pelo ponto de fuga. Esquecido da carne, o corpo entoia a voz que persegue o espírito. O novo corpo sem órgãos urra porque não quer ir além das coisas nem subjugar o teatro pela palavra escrita. Quer desfazer as dicotomias autor/texto, diretor/atores, cena/público; desmontar os mecanismos da organização. Para recriar o teatro no corpo sem órgãos, é preciso refazer a organização em dimensões onde a disciplina do olhar se exaure pela experiência que dissolve as funções e refunda funcionamentos.

O corpo sem órgãos jamais se conclui. Assim o teatro contemporâneo: a forma se faz e desfaz, o espectador/participante é incluído e mantido alheio. No combate à

narrativa, pulsa a narratividade, ultrapassando a hoje clássica encenação e as dicotomias autor/encenador, ator/espectador. A criação coletiva opera no limite entre as funções, porque já não se trata de divisão fordista do trabalho; o encenador agora não é autor da cena, mas ocupa variados lugares no agenciamento da criação. A *extensio* é recortada pelo *spacium*; recria-se a cena para além e aquém do significado. A este *continuum* de atributos, gêneros e estilos comparecem o passado e o futuro do teatro. O texto se desmembra em textura, em favor do nomadismo da palavra desapegada aos conceitos. Apaga-se a distinção um/outro, as figuras transitam por uma topografia sem história para carregar singularidades (pontos de convergência da multiplicidade). “Mesmo que Artaud não tenha conseguido para ele mesmo, é certo que através dele algo foi conquistado para nós todos”<sup>1</sup>.

Desmanchar o organismo é derrotar o juízo de Deus sobre Bayreuth, mantendo os órgãos desejosos da potência de novas subjetivações em processo. Para permitir que o teatro se reateatralize, é necessário manter reservas de significação e interpretação para poder voltar a tensioná-las com pequenas unidades de sujeito. Os cacos do espelho da representação se rearticulam para funcionar de outro modo, em novas aventuras de encontro do trágico. Assim com Grotowski e Kantor, Boal e Thomas, Antônio Araújo ou Henrique Diaz. O movimento conduz a jogos de reconfiguração e tensas complementaridades: Artaud e Wagner se afastam e reconjugam; o teatro é, de novo, total e incompleto. Com inveja da arte, “A ciência daria toda a unidade racional à qual aspira, por um pedacinho de caos que pudesse explorar”<sup>2</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Max Limonad, 1985.

BABLET, Denis. “Appia y el espacio teatral; de La rebelión a la utopia”. In *Adolph Appia 1862-1928, actor - espacio - luz*. Fundación Suiza de Cultura Pro Helvetia. Zurich, 1984.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 1996, v. 3.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.

GADELHA, Carmem. *Corpora - investigações sobre poética do espetáculo*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da UFRJ, 2002.

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo, Ed 34, v.3, p.27.

<sup>2</sup> ---- *O que é a filosofia?* Rio, Ed.34, 1992, p. 264.

NASCIMENTO, Priscilla Porto. *A relação ética da arte na sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, EdUFF/Benício Biz, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *A origem da tragédia*. Lisboa, Guimarães Ed., 1982.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo - ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre, L&PM, 1988.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

WILLER, Cláudio (org). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre, L&PM, 1983.