



RIBEIRO, Martha. **A encenação contemporânea frente à herança clássica: caminhos para um realismo sedutor.** Niterói: Universidade Federal Fluminense. Universidade Federal Fluminense; Professora Adjunta. Diretora teatral.

RESUMO

Se uma das grandes ilusões modernas foi apresentar o teatro sem o teatro, em sua autonomia e emancipação, o que se seguiu, com o pós-moderno, foi o mergulho em todo tipo de hibridações, mestiçagem e simulacros, instituindo o que talvez seja a palavra de ordem destes nossos tempos: a embriaguez. Este estado de forma alguma significa um retorno ao “teatro da representação”, de ilusão e de identificação, ao contrário, significa a exata ruína deste sistema. O que se segue com a reviravolta pós-moderna, e esta é a nossa hipótese, é o estabelecimento, na arte, de um tipo diferente de procura, que não se trata mais de produzir ou fabricar, de atribuir à arte uma *tekhné*, mas justamente desviá-la deste sentido de produção - de imposição de uma forma a uma matéria passiva -, para destiná-la ao jogo da sedução. O retorno do real, ou da referência, na cena contemporânea corresponde a essa ideia de jogo, um tipo de realismo mais “afetivo” que denominamos *realismo sedutor*. A cena contemporânea não nega o real, mas também não é seu contrário, ela o coloca em jogo.

PALAVRAS-CHAVE: Retorno do real; Cena contemporânea; Realismo sedutor.

ABSTRACT

If one of the great modern illusions was to present the theater without theater in its autonomy and emancipation, what the post-modern period brought was a diving in all kinds of hybrids, interbreeding and simulacra, introducing what is perhaps the slogan of our times: drunkenness. This condition in no way means a return to the “theater of representation”, of illusion and identification, but instead, it means the exact ruin of this system. What has been followed by the post-modern twist, and this is our hypothesis, is the establishment in art of a different kind of demand, no longer about producing and manufacturing, to give art a *tekhné*, but it is about diverting it from this sense of production— the imposition of a form to the passive matter —, to destine it to the game of seduction. The return of the real, or its reference, in the contemporary scene corresponds to this idea of play, a kind of more “emotional” realism we call realism seductive. The contemporary scene doesn’t deny reality, but neither its opposite, it puts it into play.

KEYWORDS: Return of real; Contemporary scene; Realism seductive.

De que fala o teatro? Podemos nos perguntar parafraseando o teórico Antoine Compagnon, que no livro “O demônio da teoria”, abre o capítulo III com a seguinte pergunta: “De que fala a literatura?”. Compagnon vai construir seu raciocínio em torno da relação histórica entre literatura e realidade, expondo os dois modelos teóricos mais extremos - segundo a tradição aristotélica e segundo a tradição moderna - para então sair desta alternativa redutora (ou representação da realidade ou puro significante, sem referência na realidade), e propor uma terceira margem, que pensa a relação da arte com o mundo, a mimesis, para além deste binômio opositivo. Renegando tanto a ideia

tradicional de simples e passiva imitação quanto a ideia de um “próprio da arte”, o teórico elenca um time de peso que reabilita a mimesis a partir de uma terceira leitura da Poética, que a entende enquanto conhecimento, ativa e comprometida com o aprendizado, cito: Northrop Frye, Paul Ricoeur e Terence Cave; por economia, iremos apenas tangenciar o pensamento ricoueriano a propósito da mimesis.

Escapando tanto do solipsismo cartesiano, quanto do radicalismo teórico de extinção do sujeito, Ricoeur se lança a tarefa de compreender o sujeito em seu estar no mundo, isto é, a partir dos esforços empreendidos para criar e produzir sentido. Entre a linguagem e o mundo, entre o ficcional e o real, e o que nos interessa aqui, o processo mimético, se estabelecerá uma relação que não procede nem por transparência, de adequação a uma referência unívoca, e nem por opacidade total, de não-referencialidade a algo externo a ela. Para Ricoeur a mimesis se estabelece enquanto atividade criadora.

Segundo o filósofo, em sua obra *Tempo e narrativa* (1994), a narrativa é nossa maneira de estar no mundo e de se perceber a si mesmo, é a partir dela que damos sentido ao real. A mimesis seria assim uma atividade que se insere num mundo ainda não-configurado, o mundo prático, a partir de uma pré-compreensão [mimesis I]. Instituído, por uma atividade criadora, um agenciamento dos fatos, obtém-se a conformação da intriga [mimesis II], que, por incisão, realiza a construção poética, instauradora do espaço ficcional. Sua função mediadora entre o mundo prático e o mundo do espectador ou leitor, provoca uma experiência de choque entre a obra e uma identidade, que termina por reconfigurar obra. Uma **dupla desapropriação**, tanto da obra quanto do espectador, que se abre a novas formas de habitar o mundo. A mimesis criadora de Ricoeur é muito mais uma incisão no mundo do que fabricação de um reflexo deste mundo, mas, por outro lado, é também nossa ligação com o mundo.

Diante da reabilitação da mimesis enquanto imitação criadora é possível repensar a arte hoje em sua relação com o real. Propomos então analisar a cena teatral contemporânea sob a hipótese de um *retorno* da referência, da narrativa, a partir da experiência de um novo realismo, uma textualidade cênica por nós denominada **realismo sedutor**.

Na experiência de dupla desapropriação apontada por Ricoeur, tanto a obra é atravessada pelo sujeito quanto o sujeito é atravessado pela obra. O que se percebe é que, na cena contemporânea ocorre uma hipertrofia desta desapropriação, pois não há a imposição de uma forma ou de um sentido unívoco e nem mesmo a imposição de um entendimento ativo, racional, sobre a sensibilidade passiva, que, sem esse constrangimento operado por um regime representativo, não impõe, em troca, seus próprios modelos de gosto. Esta revolução dos objetos de arte observa Rancière (2009), é precisamente uma mudança de paradigma, ou de regime da arte: se no regime representativo, a arte estava sujeita a critérios poéticos e de fabricação que definiam a imitação, no regime estético o que define a arte não será o seu modo de fazer, sua especificidade, mas o modo de ser sensível. Por esta análise podemos aferir que a arte, no regime estético pertence a uma realidade

contraditória, pois se por um lado a arte é uma atividade que dá forma a uma matéria, por outro a obra de arte estética é a negação desta ideia; reunindo em si a atividade consciente e o pensamento inconsciente:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

Expondo a fraqueza do projeto modernista, na ideia de um domínio puro da arte, a arte, no regime estético das artes, convoca o espectador a dialogar com a obra, com sua humanidade, com o anônimo: “Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 47). Claro que o projeto minimalista de busca de uma essência das artes é incompatível com o relativismo pós-moderno em sua proposta de dissolução de fronteiras. Como observado por Rancière, o regime estético das artes ao mesmo tempo em que rompe com o projeto modernista de fundar um “próprio da arte”, esvazia a crença nas “grandes narrativas”: “[...] o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro. E ele se torna verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 49-51)

Refletindo sobre os caminhos da cena contemporânea hoje, onde constatamos um *retorno ao real*, à narrativa, ou em grande medida uma fusão da arte com a vida mais banal, observa-se a revalorização da experiência vivencial, íntima, da vida ordinária, do detalhe. Esta desenvolve um tipo de realismo que não é da ordem da semelhança, pois subverte as hierarquias do sistema representativo, e que nos transporta para dentro de um jogo que embaralha os fundamentos: provocando desvios entre o real e o ficcional, entre o ordinário e o extraordinário. Também se observa uma predileção ao “testemunho biográfico”, com um vigor inesperado, uma espécie de apelo confessional, ficcional ou não, e que contraria toda ordem que separava a ficção da história¹.

Pensar o real a partir de sua ficcionalização é a condição para o retorno do real na cena contemporânea, em sua configuração *sedutora*. Hal Foster, em seu famoso livro “O retorno do Real” (1996), ao analisar o seminário de Lacan a respeito da competição de *trompe-l’oeil* entre Zeuxis e Parrhasius, observa que o humano, ao contrário do animal que se deixa enganar pela superfície (as uvas pintadas), é enganado por aquilo que se encontra por trás, por aquilo que não se deixa ver, que está escondido. Ora, o que não se deixa ver é propriamente o real: “o real não pode ser representado; de fato ele é definido como tal, como o negativo do simbólico, um desencontro” (Foster, 2005, 171). Foster vai dizer que a experiência do *trompe-l’oeil* é “um subterfúgio contra o real”, pois “cola” o real na sua aparência, desencantando-o. Sem fábula, sem narrativa, só superfície, o real desaparece.

1 No caso brasileiro mais recente citamos: “Preferiria não”, de Denise Stoklos; “Trilhas sonoras de amor perdidas”, de Felipe Hirsch;

A tentativa de eliminar a fábula, a mimesis, em prol de uma acentuação super-realista do real, eliminando a cena, o teatro, constituindo a experiência da presença pura, ocasionou aquilo que Baudrillard vai chamar de simulação desencantada. O pornô ou o obsceno é aquilo que descarta todo jogo, toda alteridade, todo segredo, em prol de uma *realização*. Essa maximização da realidade elimina todo discurso que envolve o real, nos apresentando objetos e figuras sem referências, sem fundo, nos intoxicando com um excesso de realidade, que, ao contrário de aprisionar o real, o faz desaparecer.

Conforme analisado por Jean Baudrillard em “A arte da desapareição”, o questionamento radical da realidade pelo projeto antimimético modernista, “expulsando do real a ilusão e a utopia” (1997, p. 92), teve como consequência a “desapareição do real”. Este “assassinato do real”, engendrado por uma espécie de sobre-exposição do real, aniquiladora de todo mistério, enigma, ilusão e alteridade, é assim definido:

O espetáculo tem ligação com a cena. Em compensação, quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue. [...] a definição de obscenidade seria, pois, a de tornar real, absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica ou tinha uma dimensão metafórica. (2001, p. 29)

Ainda segundo Baudrillard, o real desaparece no momento em que tudo se torna real, no momento em que nada mais existe como ideia, sonho ou mesmo fantasia, é neste momento, conclui o filósofo, que a comunicação se torna impossível, pois não há nada para ver; e acrescenta:

Há, por um lado, uma arte capaz de inventar uma outra cena, que não a real, uma outra regra do jogo e, por outro lado, uma arte realista, que caiu em uma espécie de obscenidade, tomando-se descritiva, objetiva ou simples reflexo da decomposição – da fractalização do mundo. (2001, p. 31)

Baudrillard corrobora com nosso pensamento sobre um realismo sedutor - enquanto resposta a este desencanto provocado pelo excesso de real -, ao afirmar que não será no super-realismo, nas uvas de Zeuxis, que acontece o milagre de aparição do real, nunca, o milagre para acontecer, afirma o filósofo, caminha em sentido oposto ao excesso de realidade, é “no desfalecimento súbito da realidade e na vertigem de nela perder-se” (1997, p. 17), completamos, é que podemos encontrar o maravilhoso.

O maravilhoso, momento em que o real se *mostra*, é quando o teatro assume uma posição intermediária, *entre*: onde o real e o convencional, a realidade e o artifício, o natural e o fantástico se encontram; um lugar de fronteira entre as margens do real e da fantasia. É nesse desvio do artefato, do signo puro, que o real pode retornar, é na sedução, no véu que encobre o real e que não o deixa aparecer demais, que ele se mostra em todo seu esplendor. Quando o *Théâtre du Soleil* realiza sua cena, em, por exemplo, “Os náufragos da louca esperança”, somos seduzidos por um realismo, que não se quer real, sua realidade emerge de um mundo encenado ou encantado. Desviando nosso olhar da evidência do mundo, o realismo sedutor do *Soleil*, nos faz tocar o intangível real: grãos de poeira iluminados pelo sol que nos deixam ver uma superfície de luz; é nisto que reside o milagre.

Se a sedução, como diz Baudrillard, “é um desafio, uma forma que tende sempre a perturbar as pessoas no que se refere à sua identidade” (2001, p.

25), apontamos o *Théâtre du Soleil* como um dos maiores exemplos na história da cena contemporânea de um *realismo sedutor*. Seus espetáculos permanecem no terreno instável do entrecruzamento entre história e ficção, entre realidade e artifício, entre teatro e performance. A cena impressa pelo *Soleil* nos embriaga de realidade e de sonho. Um teatro que não compactua com o triunfo, nestes tempos, do narcisismo, desta repugnância em se inserir em uma história, ou da negação obsessiva da representação, da narrativa, da mímesis. É a antítese da cena obscena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- _____. *A arte da desapareição*. Trad. Anna Maria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Firenze: Bulzoni, 1999.
- FOSTER, HAL. O Retorno do Real. *Concinnitas*. UERJ: Rio de Janeiro, Ano 6, Vol. 1, N. 8, julho 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. Estudos avançados*. USP: São Paulo, v.11, n.30, 1997.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo I e II.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *À procura de um novo realismo – Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje*. In: *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.