



BEIGUI, Alex. "Performances da leitura: memórias do leitor-espectador como insurgências da cena contemporânea". Natal /RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN; Professor Adjunto/DE. Ator, diretor e dramaturgo.

RESUMO

Este trabalho propõe refletir sobre três conceitos, a saber: leitura, memória e insurgência, cada vez mais presentes na cena contemporânea. A ideia de uma cena que se introduz e transforma fatos históricos relidos e reescritos pelas artes do espetáculo, permite-nos pensar a leitura cênica como revisão da história. Cena e ficção como espaços mnemônicos de discursos individuais e coletivos, a partir dos quais os limites entre a estética e a política tornam-se cada vez menos demarcados. Para tanto, defendemos a leitura como ato performático que visa a problematização da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, Leitura, Insurgência.

ABSTRACT

This paper aims to discuss about three specific concepts that has become a constant within the contemporary scene: reading, memory and insurgency. To consider the idea of a scene which introduces itself and transforms historic events by the way of rereading and rewriting texts within the context of the scenic arts, can pave the way to think about the reading of a scene as a historic review. From the increasingly delineation between aesthetics and politics, scene and fiction as mnemonic spaces of individual and collective discuss become much less obvious. So, this paper will also defend the idea of the reading as a performance that intends to speculate the writing.

KEYWORDS: Performance, Reading, Insurgency.

Os temas que emergem na cena contemporânea apontam não apenas para uma ruptura com a estrutura dos fundamentos do drama como insistem, com a ênfase de um marcador de texto, a crítica nacional e internacional. Mas se olharmos mais atentamente eles indicam, sobretudo, as idiosincrasias que cada leitor-espectador encontra na tradição, seja ela dramaturgica, cênico-teatral, histórica, filosófica, teórica. Espécie de memória que reescreve, reedita e re-lê aspectos e fatos intencionalmente apropriados e que dependem, sobremaneira, do contexto de enunciação em que estão inseridos. Embora, admitamos, tais contextos estejam cada vez mais híbridos e fronteiriços.

Se a conhecida disputa histórica da parte mais importante da linguagem teatral (autor, texto, diretor, encenador, ator) não tem, hoje, grande interesse de investigação, por parte da crítica, o permanente e crescente interesse pelo espectador, seus pontos de vista, repertório, formação adquirem na atualidade, relâmpago do presente, grande interesse e contornos precisos. O espectador-leitor-encenador tornar-se o *performer* absoluto da cena. A ele é dado não apenas a obra, como a liberdade, quase absoluta, de criação de sentidos em relação àquela. Cria-se um jogo experimental em que todos os elementos da cena teatral tornam-se ponto de resgate, de projeção, de fissura, de questionamento, de expansão da idéia primeira ou original, de busca do passado – a cena que aconteceu por ele lembrada –, de consciência de sua presença – cena presente que acontece diante dos seus olhos e outros sentidos –, ativando seu imaginário pessoal e ficcional de espectador-performer –, de projeção do seu horizonte de expectativa – espécie de futuro do enunciado, a partir dos diferentes modos de criação do que lhe é dado a saber e a experimentar. A cena assistida ativa cenas ainda inexistentes, espetáculos

ativa espetáculos já vistos, outrora assistidos, fazendo com que reconheçamos como espectadores avisados recursos que se repetem, alguns inovadores, outros reeditados. A memória do espectador-performer torna-se uma biblioteca virtual. Como testemunha, em alusão aos livros, (Manguel, 2006: 209):

Minha biblioteca é construída, meio a meio, por livros que lembro e por livros que esqueci. Agora que minha memória já não é tão precisa quanto costumava ser, as páginas se esvaem na mesma medida em que tento conjurá-las. Algumas se apagam por inteiro de minha experiência, esquecidas e invisíveis. Outras me assediam tentadoramente com um título ou uma imagem, ou umas poucas palavras fora de contexto.

Nessa imprecisão, o espectador comum tece seus repertórios, enquanto o espectador-performer constrói sua biblioteca cênica, de modo a configurar a sua existência criativa e criadora. A estrutura dessa memória, por mais imprecisa e indeterminada, pode ser detectada através do olhar sobre o conjunto de traços que se repetem, de espetáculo para espetáculo, ou que se relêem na cadeia do tempo. O que chamamos e reconhecemos de teatro violento, teatro popular, teatro físico, teatro narrativo, teatro pós-dramático resulta de atos sucessivos de *performar* sobre o olhado, atos que são inerentes à leitura, responsáveis inclusive por definir e redefinir matrizes estéticas e culturais, bem como, desmantelá-las, pondo por término uma dada repetição de elementos e fundamentos que até então reconhecíamos como poética. Observa (Lehmann, 2009: 101):

No teatro não apenas se negociava, negocia-se. Aqui o espectador, lá o ator, estão presentes no aqui e agora e assumem *responsabilidades*. Não é apenas o ator que assume no momento o santo-e-senha do autor, a tendência para o crime, a perversidade, e os desejos ruins, apresentando-os ao público. O espectador também se alia a ele. A situação teatral é sedutora, a Emília Galotti de Lessing, soube quanto mais poderosa do que a violência ela pode ser. Uma quebra erótica do tabu seduz, porque representa a promessa indecente, que justamente por isso se choca com a recusa, por ativar um desejo reprimido. E se no palco for feita uma piada denunciadora, o espectador no seu riso, antes de qualquer possível distanciamento, não apenas tolerou que acontecesse a difamação; o seu papel corresponde mais ao 'terceiro' ouvinte na análise de Freud da piada obscena.

É esse caráter dinâmico da leitura como ato performático que possibilita-nos reconhecer *urgências* como sendo o ato de se rebelar contra o que é assistido, de denunciar e de se opor ao que uma determinada tradição vigora. Mas esse traço estaria na própria concepção de moderno e de modernidade, ou seja, algo que reage a uma sequência lógica, dada, que se apresenta e que se dá a conhecer como urgente e inadiável. Penso que a *insurgência* adquire na pós-modernidade não o caráter de *urgência*, mas de comentário, citação sobre o conhecido. A violência, a obscenidade e o efeito de repugnância aparecem no teatro contemporâneo como anestesia, espécie de crime comentado, cuja vivacidade e cuja organicidade perderam-se. Daí podermos falar de um teatro visceral, mas alicerçado em um comportamento estóico, que evita envolvimento com o sofrimento, embora faça parte dele. Um teatro friamente consciente em termos de reavaliação do vivido. O campo que se apresenta é o da impossibilidade da experiência emocional, mesmo no teatro físico, com seu jogo de efeitos corporais, mas do que a *virtuose*, o que esse estilo de teatro nos oferta é a experiência da queda, da *noésis* e da *dianoia*¹.

1 Exercício da razão, intelecção e aplicação da razão discursiva respectivamente.

O corpo nesse contexto também é leitura de outros corpos, de outros escritos sobre corpos que revelam o velho e ontológico problema da natureza dos reinos (cosmológico, natural, material, humano, animal), uma corpografia individual e universal, onde os elos de conexão afastam-se da palavra e penetra no seu aparente oposto, o silêncio dos corpos postos em cena pela intransigente ironia dramática.

Afirmamos o caráter de leitura como performance porque só a leitura possibilita o fenômeno da “insurgência”. Faz-se, por ora, necessário diferenciar o que seria leitura como *interpretação* e leitura como *insurgência*. A corrente hermenêutica de pensamento no ocidente postulou sempre o caráter *a priori* do olhar sobre a coisa observada, o olhar sempre agindo, determinando o espaço da configuração funcional e simbólica das coisas vistas. Mesma postura que nos fez acreditar por séculos que a fala nasce do pensamento e o pensamento do homem. É preciso como afirmou (Didi-Huberman, 1998: 30-31): “inverter velhíssimas proposições metafísicas ou mesmo místicas, que ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar.”.

O antropocentrismo contido nesses argumentos de base doutrinal localizada em Pitágoras – o homem é a medida de todas as coisas – constitui um dos primeiros erros de interpretação base do pensamento ocidental, criticado e posto à prova inclusive pelas recentes teorias científicas. Reconhece-se que tal pensamento foi, e continua sendo, responsável pela maioria das coordenadas binárias do movimento do eu em relação ao outro e vice-versa. Posição que contribuiu cada vez mais para a escrita solitária e para a leitura de efeito moralizante e de raiz metafísica. A leitura como interpretação perdurou até a fala de Hamlet: “The time is out of joint”², que significa o reconhecimento da perda de valores fixos e determinados, a descoberta de que o tempo é uma âncora a que nos prendemos na ilusão de continuidade.

Essa mudança de concepção é fundamental para entendermos os dois modos de concepção de leituras, acima mencionados. Primeiro, por conter em seus modos de desenvolvimento, o observador, o leitor e o espectador como fontes primárias da mudança de paradigma de um mundo absolutista para um mundo relativista. Segundo, porque a leitura como insurgência encontra-se na perda de crença na eternidade e na atemporalidade, isto é, na ordem universal. Só a partir desse avanço no modo de olhar as coisas é possível entender os modos de apropriação poética e estética com que leitores-encenadores revisitam os clássicos, entre eles: Bob Wilson e os *Sonetos* de Shakespeare, Pina Baush e o mito *Barba Azul*, Peter Brook e o *Hamlet*, Brecht e a *Antígona* de Sófocles, Shakespeare e *Ur-Hamlet* dele mesmo.

Exemplos de leituras que relativizam o texto referente, lançando sobre ele insurgências que confere aos leitores encenadores o mesmo espaço dado pela física relativística ao observador, aquele que elege e transforma o centro a partir de seu ângulo. Nesses casos, o pensamento criativo se torna cada vez mais racional, uma vez que toma forma a partir de um problema explicitamente formulado: a obra assistida.

A obra escolhida passa a ser problema de linguagem. Podemos identificar essa conquista do outro, como texto apropriado, não no sentido harmônico, mas de uma leitura repleta de contrapontos, de uma dissipação das unidades

discursivas do texto, de uma consciência excessiva das técnicas envolvidas no processo de construção da estrutura dramaturgico-cênica. É importante assinalar que o fenômeno da leitura, como reconhecimento da presença no texto de outros textos, aponta para um período anterior ao dos estudos da Estética da Recepção no final da década de 60.

A abordagem que a leitura por insurgência provoca é sempre de ordem comparativa, pois não visa extrair o sentido das coisas, mas reordená-las em contornos dados pela tradição, contornos assumidos como problemas inerentes ao texto/signo: o sentido material e o sentido imaterial do discurso. A difícil arte de realizar escolhas constitui dificuldade, por parte do leitor-espectador de apreensão do *ethos* da obra que se reformula a cada encontro com seus dispositivos anímicos. O espectador da cena contemporânea afasta-se do tipo de leitura por interpretação, efeitos de sentido, passando a operar pelo tipo de leitura por insurgência, ou seja, assume-se diante da obra como presença, ou aquilo que denominou (Gumbrecht, 2010: 77) “realidade de Ser”.

Através da leitura por insurgência, o leitor-espectador-encenador atua como máquina de produção de subjetividade, organizando agenciamentos coletivos e individuais de *enunciação*, tudo isso parece visar à recomposição da corporalidade existencial, a capacidade de se ressingularizar a cada leitura. Poderíamos falar que a cena contemporânea fere os limites impostos entre os dispositivos técnicos, institucionais, cognitivos, biográficos, tornando-os cada vez mais híbridos e desafiadores. A leitura como intencionalidade inseparável da obra e do sujeito que observa faz ganhar voz o interpretante, mais ainda do que do sujeito que realiza a cena. Essa relação leitura-obra-espectador prepara porque avisa, mostra, não esconde nada, mas também assusta por tornar explícito demais o conhecido. Para o leitor-performer, a leitura é um exercício de liberdade e de individuação, tem caráter performativo.

Referências Bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2010.

_____. Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MANGUEL, Alberto. A biblioteca à noite. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.