



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LEVY GALVÃO MOTA

RASGOS PARA UM TEATRO COMUM

FORTALEZA

2020

LEVY GALVÃO MOTA

RASGOS PARA UM TEATRO COMUM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em arte.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M871r Mota, Levy.
Rasgos para um teatro comum / Levy Mota. – 2020.
76 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.

1. Teatro. 2. Política. 3. Filosofia do teatro. 4. Teoria teatral. 5. Comum. I. Título.

CDD 700

LEVY GALVÃO MOTA

RASGOS PARA UM TEATRO COMUM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em arte.

Aprovada em: ___ / ___ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

À minha esposa, Thalita.
À minha mãe, Ana,
E ao meu pai, Augusto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente aos meus parceiros do Teatro Máquina, sem os quais eu não poderia sequer ter imaginado este trabalho;

Ao meu pai, Augusto Signorelli, pela revisão cuidadosa deste trabalho, mas, principalmente, por ter primeiro me apresentado ao teatro e sempre me incentivado;

Ao meu orientador, Pablo Assumpção, que acreditou no meu trabalho e me acompanhou até aqui com dedicação e sensibilidade;

Às professoras participantes da banca examinadora, Thereza Rocha e Fran Teixeira, pelo tempo dedicado, pelas valiosas colaborações e sugestões;

Aos colegas da turma de mestrado pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas.

Agradeço ainda à CAPES, pelo valioso apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio durante a segunda metade desta pesquisa;

RESUMO

Esta pesquisa reflete sobre o teatro como instância singularmente política das relações humanas, principalmente no que concerne à possibilidade que o teatro oferece para a partilha do comum, da ideia de comunidade, a partir de referências teóricas dos estudos teatrais e da filosofia política, tais como Chantal Mouffe, Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Jean-Luc Nancy, Judith Butler, Jorge Dubatti e Denis Guenoun. O gesto enciclopédico deste trabalho, apresentado ao longo de doze verbetes, ou rasgos, não tem a intenção de operar conceituações definitivas, ao contrário, apenas apontar caminhos, abrir fendas de pensamento, numa metodologia experimental baseada nos seminários de *Como viver junto*, de Roland Barthes. Assim, esta dissertação não propõe a invenção de uma nova forma teatral, mas pretende evidenciar o caráter de práxis política do teatro e suas possibilidades de ação na contemporaneidade.

Palavras-chave: Teatro. Política. Comum.

ABSTRACT

This research reflects on the theater as a particular political instance of human relations, especially concerning the possibility offered by the theatrical event to the sharing of the common, of the idea of community, drawing from theoretical references in both theatre studies and political philosophy, such as Chantal Mouffe, Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Jean-Luc Nancy, Judith Butler, Jorge Dubatti and Denis Guenoun. The encyclopedic gesture of this work, organized along twelve entries, or “scratches”, have no intention of operating definitive conceptualizations. On the contrary, it merely points to ways, opening slits of thought, toward an experimental methodology based on the College de France seminars *How to live together*, by Roland Barthes. Thus, this dissertation does not propose the invention of a new form of theater, but instead highlights the theater’s character of political praxis and its possibilities of action in contemporary times.

Keywords: Theater. Politics. Common.

SUMÁRIO

| | | |
|------|--|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 10 |
| 1.1 | Teatro, práxis política | 12 |
| 1.2 | Rasgo, gesto enciclopédico | 16 |
| 1.3 | Edição ideal e breve orientação à leitura | 19 |
| 2 | RASGOS PARA UM TEATRO COMUM | 20 |
| 2.1 | Ação | 22 |
| 2.2 | Assembleia | 27 |
| 2.3 | Comunidade | 32 |
| 2.4 | Contradispositivo | 37 |
| 2.5 | Convívio | 41 |
| 2.6 | Dissenso | 45 |
| 2.7 | Experiência | 48 |
| 2.8 | Morte | 52 |
| 2.9 | Presença | 56 |
| 2.10 | Real | 61 |
| 2.11 | Vulnerabilidade | 66 |
| 2.12 | Teatro: conclusão | 69 |
| | REFERÊNCIAS | 74 |

INTRODUÇÃO

Em 2013 o Brasil recebia a Copa das Confederações da FIFA. No mesmo ano, houve um aumento de vinte centavos no preço da passagem de ônibus, em São Paulo. No Ceará, a pretexto de construir dois viadutos, o Governo do Estado autorizou e executou o corte de dezenas de árvores centenárias do Parque do Cocó. Naquele ano, o Teatro Máquina¹ iniciava o processo de montagem do espetáculo em que atuo *Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER*. Assim, em 2013, meu corpo envolvia-se completamente entre manifestações, futebol, política, teatro, conflitos, guerra, acordos e desacordos.

Nosso *MÁQUINAFATZER* é inspirado nos fragmentos do *Fatzer*, de Bertolt Brecht. Trata-se da história de quatro soldados alemães que desertam da Primeira Guerra Mundial e escondem-se na casa de um deles. Quatro homens que não aceitam mais lutar numa guerra que não lhes cabe. Eles acreditam na superação da guerra pela revolução de soldados desertores e operários fabris. Confinados numa pequena casa, eles precisam entrar em acordo para cada decisão. Ali parece se estabelecer uma pequena comunidade. Talvez uma célula – quase paródica ou contra-exemplar – dos Soviéticos da Rússia comunista. O consenso torna-se cada vez mais impossível. O desacordo se generaliza. Fome, desconfiança, violência: a guerra é trazida para casa.

Nosso espetáculo comunicava-se profundamente com o que ocorria nas ruas. Nossos corpos, crispados pelas bombas da polícia nas manifestações, sentiam as explosões que aconteciam também na cena. A dor física e a violência estavam presentes nos ensaios – de forma ainda exagerada e um tanto descontrolada no início. Contudo o que mais me marcava e unia em mim as duas experiências – o real das ruas, política dos corpos em manifestação, e o outro real que o teatro inventa – era uma sensação de “estar junto”. Uma espécie de consciência da *comunidade* da minha própria existência.

Para a criação desse espetáculo, contamos com a colaboração do ator e diretor argentino Guillermo Cacace². O projeto de *MÁQUINAFATZER* havia sido selecionado para

¹ O Teatro Máquina é um grupo sediado em Fortaleza e fundado em 2003, do qual participo desde 2006. Com um vasto repertório, em cada novo trabalho nos preocupamos em explorar o teatro sob as demandas daquele processo específico, sem se fixar a um modelo ou forma pré-definida, mantendo, no entanto, alguns princípios de trabalho, quais sejam: investigar diferentes formas de narração, explorar as noções de gesto e presença, o contato direto com o público, a repetição, entre outros. Em 2014, o grupo teve o projeto de pesquisa e montagem do espetáculo *Diga que você está de acordo! MáquinaFatzer* selecionado para o Laboratório de Teatro do Porto Iracema das Artes (Governo do Estado do Ceará), quando tivemos a oportunidade de convidar G. Cacace para realizar a tutoria do projeto, trabalhando com o grupo ao longo de seis meses. Para mais informações, ver: www.teatromaquina.com (acesso em 24/05/2019).

² Guillermo Cacace é ator, diretor e professor do *Instituto Nacional Universitario de las Artes* e da *Escuela Metropolitana de Arte Dramático*, em Buenos Aires, Argentina. É também responsável pelos Laboratórios de

o Laboratório de Pesquisa Teatral do Porto Iracema das Artes³, onde tivemos a oportunidade de convidar um tutor para o projeto. Cacace foi nosso tutor. Os exercícios que praticamos eram muito simples e tinham sempre os mesmos objetivos ou princípios: buscar a todo momento uma conexão com os outros atores, com o público, com o espaço, os objetos e com o acaso; um olhar que nunca está perdido, interiorizado, mas completamente vivo e percebendo tudo em volta; um corpo leve e livre de tensões desnecessárias, aberto para o momento presente e disponível para o convite do inesperado. Em suma, tratava-se de libertar o ator de um trabalho, muitas vezes por demais individualizado e verticalizado, para que ele pudesse estar verdadeiramente e integralmente presente e conectado com a cena, com os outros atores e com o público.

Certo dia me dei conta de que, mais do que uma estética teatral ou uma técnica para o ator, o que estávamos aprendendo e praticando com Cacace era uma política do comum. Esse “estar ali” sempre em conjunto refletia claramente uma atitude política de estar em cena: se na tradição teatral existe algo comumente denominado por *presença* cênica, o que então se delineava como nosso objetivo de trabalho nos encontros seria uma *co-presença*. Essa dimensão de coletividade que se estabelecia nos ensaios aparecia para mim realmente como um exercício político. Algo conectado com tudo o que eu vivia, paralelamente, nas manifestações contra a Copa das Confederações e nos atos de resistência ao desmatamento do Parque do Cocó. Começava a ficar mais clara para mim a noção de “ser-em-comum” que Jean-Luc Nancy (2015, p.171) apresenta: a comunidade como precedente básico de qualquer política e a noção de indivíduo como “efeito segundo, limitado, temporário e, além do mais, intermitente da estrutura descontínua do ‘com’”. Esta não [era] senão a estrutura do ser”.

A partir desta reflexão e de uma certa fenda que se abria no meu pensamento político e na minha prática teatral – como também em minha prática política e no meu pensamento sobre teatro – em clara consequência dos encontros com Cacace e das manifestações de 2013, surge o desejo de pesquisar, com mais profundidade, o teatro em relação com a ideia de comunidade: o que há do comum no teatro? Em que medida o acontecimento teatral

Atuação e Direção de Atores e Diretor Artístico da *Apacheta Sala/Estudio*. Seu trabalho como diretor lhe rendeu uma série de prêmios e indicações. Fonte: <http://www.alternativateatral.com/persona87-guillermo-cacace> (acesso em 24/05/19).

³ “O Porto Iracema das Artes tem como objetivo funcionar como um fértil porto de experiências estéticas, um ancoradouro de ideias e pensamento, um lugar de trocas e de partilhas simbólicas. Uma escola de formação e criação de Cultura, que desenvolve processos formativos com vistas a formar uma geração de jovens criadores, nos diversos campos das artes”.

“Os laboratórios funcionam em regime de imersão, através de processos formativos de excelência, desenvolvidos em torno das propostas previamente selecionadas. Os alunos recebem orientação de consultores/tutores, que conduzem a qualificação dos projetos, através de orientações individuais, oficinas, palestras e master class”. Fonte: <http://www.portoiracemadasartes.org.br> (acesso em 24/05/19).

oferece uma experiência de comunidade? Quais os limites dessa comunidade, formada sempre por identidades e diferenças em contínuas metamorfoses? Seria o teatro o lugar possível para realização deste fantasma da comunidade? Um espaço de tempo capaz de nos lembrar que o “ser” é “com”?

1.1 Teatro, práxis política

Vivemos tempos de profundo individualismo. Após a falência do comunismo enquanto realização ideal da partilha igualitária do comum e projeto de oposição às práticas totalitárias (as quais acabou por mimetizar), o modelo liberal se fundiu à ideia de democracia no imaginário político ocidental, formando sociedades liberal-democráticas por toda parte, praticamente sem deixar espaço para outros modelos políticos. O efeito que o neoliberalismo⁴ tem produzido é o de uma renegação do político e da política em nome de um pensamento individualista de autossuficiência, onde cada pessoa deve ser responsável por garantir os *seus* meios de sobrevivência e o *seu* “sucesso” no mundo.

Os “sujeitos da crise” neoliberal de que falam Hardt e Negri (2014), especialmente *o securitizado* e *o representado*, têm se arraigado de tal forma que o abismo entre a vida e a política tem se alargado cada vez mais, sendo a política relegada completamente aos “políticos” (o representado), e as possibilidades de convívio e encontro no campo social se dado, cada vez mais, em círculos privados e mais fechados, em busca de proteção contra as violências das grandes cidades (o securitizado), fazendo com que o comum (os espaços comuns, a convivência entre seres distintos, plurais) venha sendo deixado de lado a cada dia. Nessa desarticulação do coletivo, a constatação que faz Chantal Mouffe (2005, p. 18) é que, “desprovidos da possibilidade de identificarem-se com concepções preciosas de cidadania, muitas pessoas estão, em um crescendo, procurando formas de identificação que podem muito frequentemente colocar em risco o laço cívico que deveria unir a associação político-democrática”. Mas, ao contrário do que se poderia pensar, este afastamento dos laços e associações para uma crescente individualidade tampouco contribui para a criação de sujeitos livres, supremos conhecedores de si ou autossuficientes, como prometeu o discurso liberal.

Os dispositivos, com os quais nos relacionamos e nos identificamos nas sociedades liberais contemporâneas, têm atuado muito mais como mecanismos de dessubjetivação do

⁴ Ver, por exemplo, o ensaio de Wendy Brown, *Cidadania Sacrificial – neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade*, em https://www.zazie.com.br/s/PEQUENA-BIBLIOTECA-DE-ENSAIOS_WENDY-BROWN_ZAZIE-EDICOES_2018.pdf (acessado em 06/01/2020).

que como catalisadores da produção de subjetividades ou singularidades *quaisquers*. Como define Agamben: “[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). Os dispositivos da atual fase do capitalismo (entranhada no liberalismo) em que nos encontramos, operam através da captura dos nossos desejos, desfazendo as possibilidades de convívio e enfraquecendo ou extinguindo a experiência. Quando muito, dispositivos tecnológicos nos oferecem atualmente supostas formas de convívio e de relação em redes virtuais que dispensam a co-presença, a reunião dos corpos, o encontro. Assim, tornava-se cada vez mais urgente e necessário pensar os *contradispositivos* possíveis para os tempos atuais. Os *contradispositivos*, tomando emprestado a terminologia agambiana, seriam, portanto, todos os mecanismos capazes de restituir ao homem o que lhe teria sido separado, apartado, dividido, capturado pelos dispositivos.

Mouffe e Agamben parecem concordar no vislumbre de uma política que considere, acima de tudo, as individualidades e a pluralidade dos seres; uma democracia cujas comunidades não sejam formadas a partir do compartilhamento de identidades, mas que de fato considerem as diferenças, “que singularidades façam comunidade sem reivindicar uma identidade” (AGAMBEN, *op. cit.*, p. 78). Com o seu modelo *agonístico*, Mouffe afirma que a democracia é o espaço do dissenso e não do consenso, como se poderia crer. É o lugar onde as diferenças de opinião devem coexistir justamente para seu pleno funcionamento, e qualquer tentativa de solucionar definitivamente os conflitos colocaria em risco a própria democracia, pois todo consenso – posto que nunca é unânime – funda necessariamente uma exclusão. À prática democrática se faz necessário um conceito de igualdade não como indistinção dos sujeitos, mas uma igualdade no sentido político, que considere sempre a pluralidade dos seres viventes e as liberdades individuais. Interessante observar que Mouffe não propõe outro conceito para essa política do dissenso, mas entende que este lugar é verdadeiramente o da democracia. Ao contrário do que creem os defensores do modelo democrático deliberativo – cuja “pretensão principal afirma a possibilidade, graças a

⁵ Agamben propõe uma reinterpretação do latino *quodlibet*, comumente traduzido como *qualquer*, no sentido de indiferente: “*quodlibet ens* não é ‘o ser, não importa qual’, mas ‘o ser tal que, de todo modo, importa’; isto é, este já contém sempre uma referência ao desejar (*libet*), o ser qual-se-queira está em relação original com o desejo” (2013, p.10, grifos originais). Para Agamben, o ser qualquer é o sujeito da política que está por vir, da *comunidade que vem*. “A singularidade qualquer, que quer se apropriar do próprio pertencimento, do seu próprio ser-na-linguagem e recusa, por isso, toda identidade e toda condição de pertencimento, é o principal inimigo do Estado” (*op. cit.*, p. 79). Assim, se pudéssemos afirmar que existe qualquer produção de subjetividades no capitalismo cognitivo das sociedades liberais, estas não seriam subjetividades *quaisquers*.

procedimentos adequados de deliberação, de alcançarem-se formas de acordo que satisfariam tanto a racionalidade (entendida como defesa de direitos liberais) quanto a legitimidade democrática (tomada como soberania popular)” (MOUFFE, 2005, p. 12) –, Mouffe recusa com veemência qualquer possibilidade de consenso e entende que, para que uma democracia possa funcionar de forma ética, respeitando a pluralidade dos sujeitos, possibilitando, afinal, sua existência e sua voz, são necessários “um conjunto de práticas que façam possível a criação de cidadãos democráticos. Essa não é uma questão de *justificação racional*, mas de *disponibilidade* de formas democráticas de individualidade e subjetividade” (MOUFFE, 2005, p. 17). Em outras palavras, não precisamos responder à interpelação do humanismo moderno e suas fantasias de soberania, racionalidade e liberdade individual como justificação para a práxis política, mas sim ampliar os espaços para a emergência de (e o embate entre) subjetividades dissidentes, e assim fomentar novas formas do exercício democrático em todos os campos do social. Mais do que grandes transformações nos modelos políticos, Mouffe defende que é preciso, antes, cuidar, promover, multiplicar as formas de expressão e de discurso que são, *per se*, democráticas, mesmo que não se encaixem nas formas institucionalizadas da política: organismos e associações democráticas, que fomentem o exercício do “político”, para além das políticas instituídas da democracia. Aqui, a diferenciação entre a “política” e o “político” é fundamental:

Por “o político” refiro-me à dimensão do antagonismo inerente às relações humanas, um antagonismo que pode tomar muitas formas e emergir em diferentes tipos de relações sociais. A “política”, por outro lado, indica o conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são sempre conflituais porque são sempre afetadas pela dimensão do “político”. Considero que é apenas quando reconhecermos a dimensão do “político” e entendemos que a “política” consiste em domesticar a hostilidade e em tentar conter o potencial antagonismo que existe nas relações humanas que seremos capazes de formular o que considero ser a questão central para a política democrática. (MOUFFE, *op. cit.*, p. 20)

Ora, pelo menos em sua origem grega, o teatro teve um papel fundamental na fundação da polis e da democracia. Não à toa, Platão, que se manifestava contrário às ideias democráticas que começavam a surgir na Grécia, era avesso também ao teatro. Como então restituir ao teatro, hoje, esta qualidade de organismo da política democrática que lhe foi sendo subtraída na sua captura pela indústria do entretenimento? A partir do que sugerem Mouffe e Agamben, podemos nomear estas práticas que abrem espaço para a ação, que possibilitam “a criação de cidadãos democráticos”, de contradispositivos. O teatro, entendido aqui como um contradispositivo, traz consigo um grande potencial de incitar, novamente, uma prática política democrática.

O desenvolvimento deste argumento central é o objetivo deste trabalho. Entre os diversos indícios que pretendo expor ao longo deste trabalho, ressalto o caráter essencialmente agregador do teatro, efetivado enquanto espaço para o exercício do pensamento e para a discussão de ideias, geralmente precedido de uma convocação pública e aberta; mas, principalmente, sua potência geradora de encontros e experiências em âmbito coletivo e individual. Ao longo desta dissertação, organizo através dos *rasgos* que trago, defino e elaboro, uma especulação sobre o teatro como instância singularmente política das relações humanas, principalmente no que concerne à possibilidade que o teatro oferece para a partilha do comum, para a expressão e a percepção do ser-em-comum e, assim, para uma restituição do político, no sentido proposto por Mouffe.

Interessa, nesta dissertação, pensar o teatro como contradispositivo que evidencia, reafirma e partilha a comunidade dos seres (ou os seres-em-comum), e que contribui para a emergência de novas subjetividades. Teatro sempre capaz de incitar novas hegemonias em subversão à hegemonia dominante⁶. Sublinhar o teatro enquanto acontecimento político de ordem real – considerando a separação entre a noção de ficção e a ideia de verdade, mas compreendendo que a ficção produzida pelo teatro inventa, propõe e ensaia novas realidades, sobretudo na medida em que acontece no efêmero tempo do presente. Teatro, portanto, como práxis política, compreendida como a potência do evento teatral em si, da reunião de pessoas, das afetações e transformações possíveis advindas do encontro que se estabelece, da ação, da partilha do comum e das infinitas (re)partilhas que podem se seguir. Logo, devo esclarecer desde já que não pretendo com esta pesquisa inventar um novo teatro – pois o teatro qualquer já é teatro comum e o teatro comum é teatro qual-se-quer –, porém, muito mais, evidenciar o caráter político do teatro e as suas possibilidades de ação (política) na contemporaneidade.

1.2 Rasgo, gesto enciclopédico.

Rasgos são traços que abrem uma fenda em uma superfície qualquer e dão a ver o outro lado (ou o interior, as entranhas). Traços se limitam à uma superfície – um traço à lápis no papel é algo que se soma à superfície da folha. Rasgos não acrescentam à superfície,

⁶ Ver o conceito de hegemonia para Chantal Mouffe (2007, p. 70).

mas sim modificam-na. Se forcarmos o traço ele pode vir a rasgar, mas o traço desaparece, fica apenas o rasgo. Um traço diz ainda de algo particular, uma característica de alguma coisa, lugar ou alguém, como quando dizemos que “os traços do seu rosto me lembram alguém” ou ainda que “este café tem traços de chocolate”. É verdade que “traço” e “rasgo” são sinônimos em uma pequena parte dos seus significados, mas o termo “rasgo” evoca uma ação mais contundente, incisiva, violenta, veloz; ação não apenas demarcatória ou delimitativa, mas de ruptura, fendimento, cisão e revelação.

“Traço” é, de fato, a tradução mais precisa e direta para a língua portuguesa do francês *trait*, utilizado por Roland Barthes para definir cada unidade fragmentária de suas aulas no *Collège de France* entre 1976 e 1977, posteriormente publicadas no livro *Como viver junto*. Assim o professor define seu método, logo no início do curso:

Convém quebrar a fixidez da linguagem e aproximarmo-nos de nosso descontínuo fundamental (‘só vivemos o descontínuo’). O fragmentário do discurso (saído do impulso fantasmático) é certamente linguagem, é um falso descontínuo – ou um descontínuo impuro, atenuado. Mas pelo menos ele é a menor concessão feita à fixidez da linguagem.

O curso deve portanto aceitar cumprir-se por sucessão de unidades descontínuas: traços. (BARTHES, 2003, p. 36-37)

No entanto, a edição argentina optou por *rasgo*, como tradução de *trait* ao espanhol (e se traduzirmos *rasgo* do espanhol para o português, de forma mais direta, teremos “traço” e não “rasgo”: falso amigo?). Ambos, rasgo e traço – sabemos – existem no português, mas “rasgo”, na mesma medida em que carece de significações mais objetivas e diretas contidas em “traço”, carrega conotações visuais e acionais mais dramáticas que coadunam com o método que propõe Barthes como forma de apresentar o conteúdo do curso que se inicia:

Aí está o material. Vejamos agora a apresentação. Ponto de partida (e de voltas incessantes, de controle): a fantasia (idiorrítmica). Ora, fantasia = roteiro, mas roteiro estilizado, sempre muito breve vislumbre narrativo do desejo. O que se entrevê, muito recortado, muito iluminado, mas imediatamente esvaecido: corpo que vejo num carro que faz uma curva, na sombra. A fantasia = projetor incerto que varre, de modo entrecortado, fragmentos de mundo, de ciência, de história – de experiências. (BARTHES, *op. cit.*, p. 35)

O termo “rasgos” me parece, portanto, conter o estilizado, o breve, o recortado, o entrecortado, o fragmentário, que marcam a metodologia barthesiana não apenas em *Como viver junto*, mas numa vasta porção das suas obras, como *Fragmentos de um discurso amoroso* (onde foram chamados não de “traços” ou “rasgos”, mas de “figuras”), *Roland Barthes por Roland Barthes* e *S/Z* (“o texto disperso”, “o texto quebrado”).

Através de um gesto um tanto audacioso de re-tradução (ou des-tradução), tomo os *traits* de Barthes por “rasgos”, numa tentativa de fazer a palavra vibrar em português, para

além dos seus sentidos diretos, e ressoar seus significados também do espanhol⁷. E, a partir desta ressonância, aproprio-me do conceito barthesiano para elaborar a metodologia experimental desta dissertação: em estreito diálogo com a filosofia contemporânea e os estudos teatrais, este trabalho se ampara na noção de “rasgos” como unidades de organização – em detrimento dos tradicionais “capítulos” de trabalhos acadêmicos. Assim, o texto dissertativo será estruturado em torno de doze rasgos: Ação, Assembleia, Comunidade, Convívio, Contradispositivo, Dissenso, Experiência, Morte, Presença, Real, Vulnerabilidade e Teatro: conclusão.

Barthes afirma que o “ato enciclopédico não é mais possível” (2003, p. 265), dado o caráter “inteiramente pulverizado” do saber, já à época. No entanto, o autor insiste e aposta no “gesto enciclopédico” por seu “valor de ficção” (*loc. cit.*). A diferenciação entre ato e gesto enciclopédico permanece oculta e, desta forma, arrisco tirar minhas próprias conclusões. Parece interessante pensar que o gesto diz justamente desse dito-não-dito, do sentido que se produz no leitor sem o total controle do autor, como faz a poesia ou a dança (ou o teatro!). Assim, o gesto enciclopédico seria aquele que toma apenas a forma enciclopédica, mas não propõe conceitos definitivos; ao contrário, apenas aponta caminhos, abre fendas de pensamento, *rasgos* de conhecimento – escritura fraturada que sabe da impossibilidade de sua completude e nela faz potência. Como explica Patrice Pavis (2003, p. XII) no prólogo de seu *Dicionário de Teatro*, “esta busca é mais de ordem metodológica e epistemológica do que terminológica e técnica. Ela não descreve noções como fronteiras garantidas – ela delimita as fronteiras propondo uma matéria em movimento”.

Parece fundamental habitar as fendas e escutar os ruídos que emergem quando deslocamos os conceitos e as certezas que rondam os discursos “políticos” sobre o teatro. E um modo de acolher essa potência disruptiva da pesquisa foi apostar numa metodologia experimental – “gesto enciclopédico” – que pudesse promover, também na escrita, o encontro entre os conceitos e as ideias de forma menos verticalizada: abandonar a tradicional profundização dissertativa – escritura-edifício ou escritura-monumento – em busca de um conhecimento menos categórico, mais distribuído e, talvez, mais partilhável – comunidade de conceitos.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) já nos disseram que a arte é pensamento. Não só a filosofia produz e agencia conceitos, mas a arte também, através de um pensar outro que é o sentir. A filosofia e a arte são como correlatas de um pensar-sentir ou de um sentir-

⁷ Como bem afirma Jean-Luc Nancy (2013, p. 163), é necessário “que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que além disso ressoe”.

pensar que media nossa relação com o mundo, pois uma necessita da outra constantemente como seu negativo, vejamos:

Não se trata de dizer somente que a arte deve nos formar, nos despertar, nos ensinar a sentir, nós que não somos artistas – e a filosofia ensinar-nos a conceber, e a ciência a conhecer. Tais pedagogias só são possíveis, se cada uma das disciplinas, por sua conta, está numa relação essencial com o Não que a ela concerne. [...] A filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não-filosófica, como a arte precisa da não-arte e a ciência da não-ciência. Elas não precisam de seu negativo como começo, nem como fim no qual seriam chamadas a desaparecer realizando-se, mas em cada instante de seu devir ou de seu desenvolvimento. (DELEUZE, G; GUATARRI, F., 2010. p. 278-279)

Eu, enquanto artista de teatro, penso – na feitura da minha arte – sobre as relações possíveis e necessárias que o efêmero tempo do espetáculo agencia (jamais como imitação, pois o teatro não imita a vida, não instaura um mundo paralelo; o teatro é vida, o teatro é no mundo e as relações que agencia configuram outros reais). E penso, então, em como estas relações são embrionárias – ou, na linguagem teatral, são ensaio – de uma política que tanto parece nos faltar: política primeira, pré-política do comum, que é o nosso existir mesmo: existimos e estamos juntos. Ou melhor, existimos porque estamos juntos (o ser sozinho, profundamente só, duvida da própria existência, como a Antígona de Watanabe⁸ no escuro da clausura: “eu *sou* apenas quando me toco ou toco a pedra dura da caverna”). Portanto, no intuito de tornar possível e potente a política que pratico – e penso e sinto – na arte que é o teatro, apresento aqui uma incursão na não-arte correlata ao meu fazer artístico: o não-teatro que é esta dissertação, estes *Rasgos para um teatro comum*.

⁸ Adaptação livre da tragédia homônima de Sófocles escrita pelo poeta peruano José Watanabe em 1999 e encenada pela atriz Teresa Ralli, em montagem do Grupo Cultural Yuyachkani. Sem publicação oficial, pode ser encontrada em <https://pt.scribd.com/doc/206641667/ANTIGONA-jose-Watanabe> (acesso em 07/05/2019).

1.3 Edição ideal e breve orientação à leitura

Imagino estes rasgos dispostos desordenadamente e deslocando-se sempre, muito lentamente, em algum espaço de pura leveza, como no vácuo sideral ou nas profundezas de um oceano. Cada rasgo pairando de modo tal que o(a) leitor(a), também flutuante, possa alcançar um deles ao acaso e iniciar sua leitura. O gesto de captura do rasgo voejante reorganizaria, a cada vez, todos os outros. Em contrapartida, eles seriam facilmente identificáveis para que o(a) leitor(a), ao perceber uma indicação de leitura ou ao sentir-se inclinado a um outro rasgo durante sua leitura atual, necessite no máximo de um giro no corpo, somado a uma rápida varredura na vista, para encontrar o rasgo almejado e, assim, prosseguir com a leitura.

Sendo esta edição de imersão (ou submersão) instalativa praticamente impossível de realizar-se, resolvi apenas ordenar alfabeticamente os rasgos aqui apresentados. No entanto, gostaria que o(a) leitor (a) pudesse também imaginar-se neste espaço sem peso, sem gravidade, e fizesse uma leitura livre, subvertendo a ordem estabelecida. Para incentivar e impulsionar o deslocamento através dos rasgos, marcarei com um **negrito** e incluirei um *hiperlink*, em cada texto, nas palavras que, dentro do contexto, remetem a outros rasgos.

2

Rasgos para um teatro comum.

O teatro, aqui, não vale como cena da representação: vale como a borda extrema dessa cena, como a linha de partilha onde uns são expostos aos outros.

Jean-Luc Nancy (2016, p. 109)

2.1 Ação

Não pode haver teatro sem ação. Se há dúvida a respeito desta afirmação, ela se dá pela dúvida sobre uma definição do conceito de ação. Alguém poderia dizer que para haver teatro basta apenas um ator e um espectador. E que este ator não precisa fazer nada, falar nada ou mover-se. A **presença** do ator diante de um espectador já é teatro. De fato, não tenho como discordar desta afirmativa e, mais uma vez, a questão gira em torno do conceito de ação. Hannah Arendt dedica um capítulo inteiro da sua obra “A Condição Humana” para tratar da ação e, logo no início desta seção, a autora nos traz uma definição do conceito: “agir, em seu sentido mais geral, significa tomar iniciativa, iniciar (como indica a palavra grega *archein*, ‘começar’, ‘conduzir’ e, finalmente, ‘governar’), imprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo latino *agere*)” (2014, p. 219). Se, por um lado, o termo latino parece evocar um aspecto mais prático, ou mais cinético, da ação, o termo grego apresenta uma perspectiva mais filosófica e política que interessa mais ao discurso que proponho. Embora seja difícil imaginar que aquela suposta imagem mínima do teatro – um corpo diante de outro – possa existir na total ausência de movimento (como o sutil balançar do corpo vivo, possíveis espasmos, tremores involuntários, a respiração, o movimento das pálpebras ao piscar, etc.), no âmbito da investigação acerca do caráter político do teatro que intento aqui, interessa mais pensar sobre a ação enquanto *archein*. De fato, um corpo, ao colocar-se diante de outro, toma uma iniciativa, ao mesmo tempo em que *inicia*, sempre, algo: a simples presença, o aparecer de um corpo a outro, o seu estar ali, *dá início* a um encontro. Este encontro de presenças seria a ação básica, ou melhor, a ação primeira do teatro. Somente a partir deste encontro é que se faz possível o teatro, e apenas a partir dele é que o teatro pode vir a ser – ou vir a falar sobre, exhibir, criticar, descrever, imitar – qualquer outra coisa, sem, no entanto, jamais perder sua característica fundamental: o encontro.

Se ao teatro este *encontro fundamental* é sua condição de existência primeira, também à ação ele o é. Arendt deixa bastante claro que a ação exige o outro: não pode haver ação – do ponto de vista político, como também do teatral – sem um encontro, sem que antes as pessoas tenham se reunido, pois a ação “depende inteiramente da constante presença de outros” (*op. cit.*, p. 28) e ela “não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens (*op. cit.*, p. 27). Não à toa, Arendt considera a ação “a atividade política por excelência” (*op. cit.*, p. 11).

Outro ponto importante do pensamento de Arendt sobre a ação que contribui para o pensamento de um teatro que se entende, também político por excelência – um teatro comum – é a relação de profunda interdependência que se pode observar entre ação e discurso. Em muitos momentos da obra aqui analisada as duas palavras surgem juntas, quase como se fossem a mesma coisa. Arendt defende, por exemplo, que a ação e o discurso “são os modos pelos quais os seres humanos *aparecem* uns para os outros” (2014, p. 218, grifo meu). Este *aparecer* de que fala a autora trata de um desvelar-se e não apenas mera aparição física, mas um ato de revelação do que é distintivo de alguém. Tanto as palavras quanto os atos são sempre reveladores de quem somos. As escolhas que tomamos, os atos que praticamos, os meios que utilizamos, sempre dizem de nós porque toda ação carrega necessariamente um discurso. Uma “ação branca”, livre de um discurso, em seu estado puro, essencial, é impossível porque não há o homem em estado puro, aquele da “folha em branco”. Somos sujeitos e, como tal, já fomos desde sempre – e somos agora, e seremos mais tarde – interpelados pela ideologia (ALTHUSSER, 1996, p.134).

Este desvelamento do sujeito no ato não é mero detalhe do funcionamento da ação, mas sua característica fundamental, sua qualidade específica, sem a qual a ação não passaria de “um feito como outro qualquer” (ARENDR, 2014, p. 223). Um ato mecânico, um fazer sem vida, sem razão, sem propósito, mera fabricação. O mais interessante aqui é que Arendt deixa claro que para que haja, de fato, este desvelamento do sujeito (agente ou falante) faz-se necessário um “puro estar junto dos homens” (*loc. cit.*). Quando se está simplesmente e de partida a favor ou contra o outro, e não apenas “com” o outro, as palavras e ações são incapazes de revelar o “quem” específico do agente, sua “identidade única e distinta” (*loc. cit.*). Isso não significa dizer que estes feitos ou palavras perdem, por isso, sua relevância. O holocausto, a escravização ou o genocídio dos povos ameríndios são todos atos cometidos claramente contra alguém e têm sua profunda relevância histórica e política. Mas estes atos não podem jamais revelar o seu agente, justamente pela dimensão de seu horror, por sua vileza intrínseca, o seu agente deve permanecer escondido. Da mesma forma, as realizações de bondade plena, de puro altruísmo, só podem acontecer caso seu agente se omita, se apague, se destitua de seu si mesmo em prol do outro.

Desta forma, para que a ação possa acontecer plenamente e assim possa revelar o seu sujeito-agente, ela deve se dar neste espaço do comum, num certo espaço paradoxal de igualdade entre os seres. Pois, ao mesmo tempo, a pluralidade dos sujeitos é, repetidamente, evidenciada por suas ações e seus discursos. Ainda assim, este campo do “estar junto”

pressupõe certa igualdade, uma igualdade democrática, por assim dizer, igualdade política que respeita e engloba as identidades distintas.

Assim, o teatro, que não pode prescindir da ação, deve ser também este espaço de desvelamento. Principalmente se o que se pretende é um teatro de ação política, um acontecimento mobilizador, que proporcione encontros e **experiências** potentes. Seria um erro, nesta perspectiva que investigo aqui, pensar o trabalho do ator de outra forma que não passe pelo seu profundo desvelamento. O ator, aqui, deve estar disposto a correr sempre o risco de revelar-se intimamente ao espectador. Embora ele não possa nunca garantir este real desvelamento. Nem muito menos quem se revelará ao desvelar-se – como o *daimón*, na religião grega, “que acompanha cada homem durante toda a sua vida, que é a sua identidade distinta, mas só aparece e é visível para os outros” (ARENDDT, 2014, p. 239). Esta leitura da obra de Arendt, faz parecer que a célebre filósofa conhecia muito mais do teatro e do trabalho do ator do que muitos pensadores do teatro. A passagem a seguir, do ator e diretor Jerzy Grotowski, mostra uma profunda concordância com o pensamento de Arendt, ao falar especificamente sobre como ele acredita que deveria se dar o trabalho do ator, utilizando-se, inclusive, de palavras idênticas às dela:

Esse ato deveria funcionar como um desvelamento de si mesmo; prefiro aqui uma definição à moda antiga mas, em compensação, precisa: um ato de confissão. É possível cumprir esse ato unicamente no âmbito da própria vida: aquele ato que desnuda, despe, desvela, revela, descobre. O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz. Deveria reencontrar os impulsos que fluem do profundo do seu corpo e com plena clareza guia-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente. (GROTOWSKI *et al.*, 2007, p. 131)

Este “tornar-se *hic et nunc*” do ator sugere que, ao alcançá-lo, o teatro *aparece* nele, através dele: ator e teatro se confundem na ação de desvelamento, pois o teatro é seguramente este *aqui e agora*. Retomo Hannah Arendt com um trecho que trata da ação e do discurso, mas poderia perfeitamente tratar do teatro:

Essa insistência no ato vivo e na palavra falada como as maiores realizações de que os seres humanos são capazes foi conceituada na noção aristotélica de *energeia* (“atualidade” [*actuality*]), com a qual se designavam todas as atividades que não visam a um fim (que são *ateleis*) e não deixam obra alguma atrás de si (não deixam *par’ autas erga*), atividades que esgotam todo o seu significado no próprio desempenho. [...] O desempenho é a obra, é *energeia*. (ARENDDT, 2014, p. 255)

Logo em seguida, a autora nos lembra que na filosofia de Aristóteles o eixo da política, a “obra” política do homem, é o “viver bem” (*eu zen*) e que, portanto, não seria uma obra entendida como um produto final, mas o próprio bem viver que não é outra coisa senão

energeia. A obra (ou finalidade) da política seria, assim, o seu próprio caminho (seu meio) – ou o inverso, o caminho da política seria a sua própria obra. Arendt nos lembra ainda que também Demócrito e Platão comparavam a política justamente ao teatro e à dança, “cujo produto [...] é idêntico ao cometimento do próprio ato” (*op. cit.*, p. 256). Fica evidente o caráter essencialmente político do teatro e da relação quase indistinguível entre teatro e política, ao menos sob o ponto de vista aqui apresentado.

Há duas características da ação, segundo Arendt, que eu gostaria de trazer aqui: a ilimitabilidade e a imprevisibilidade. Sobre a primeira, a autora observa que a ação acontece sempre numa cadeia infinita: uma nova ação é sempre resposta a uma anterior, que por sua vez gera novas ações em reação àquela, e estas últimas gerarão novas ações, *ad infinitum* (*op. cit.*, p. 236). Interessa destacar aqui que essa ilimitabilidade da ação não se dá apenas pelo conhecido “efeito borboleta” de Edward Lorenz, mas é, na verdade “apenas o outro lado de sua tremenda capacidade de estabelecer relações” (*op. cit.*, p. 237). Formulando de outra maneira: as ações estabelecem relações e estas relações são também baseadas em novas agências que estabelecem novas relações, num ciclo infinito – ou melhor, numa espiral infinita, já que as ações nunca se encerram de modo circular, tendo em vista a característica da imprevisibilidade.

Se a ilimitabilidade da ação oferece ao teatro, do ponto de vista político, uma possibilidade infinita de difusão (não de qualquer conteúdo que se possa abordar na cena, mas de algo vivo e **real** que pode acontecer naquele *aqui e agora* do teatro, das relações que possam se estabelecer e das ações que daí podem decorrer), a característica da imprevisibilidade da ação se mostra interessantíssima para um pensamento sobre o trabalho do ator, sobre fatores mais internos, por assim dizer, do teatro. Especialmente sob esta perspectiva política – de um comum que se possa partilhar.

Sobre a imprevisibilidade da ação, Arendt afirma que

Não se trata apenas da mera impossibilidade de se predizerem todas as consequências lógicas de determinado ato – pois se assim fosse um computador eletrônico seria capaz de prever o futuro –, pois a imprevisibilidade decorre diretamente da estória que, como resultado da ação, se inicia e se estabelece assim que passa o instante fugaz do ato (ARENDR, 2014, p. 237)

Do ponto de vista teatral em si, interessa pensar sobre o desenrolar das ações na cena, sobre como o ator deve atuar tendo pleno conhecimento do seu roteiro – se este for o caso –, mas sem se agarrar completamente nele, considerando sempre as possibilidades do acaso que não devem e não podem ser ignoradas pelo ator. Pelo fato óbvio de acontecer ao vivo, o teatro é sempre imprevisível e, por mais que se proteja do acaso através do conhecimento

prévio do espaço, da realização dos devidos testes técnicos e ensaios no local da apresentação, da segurança em relação às ações e ao texto, etc., nunca se poderá garantir que tudo aconteça como se pretende. Isto já é por demais conhecido, o que importa aqui é que o ator, sabendo disso, deve manter-se sempre vivo e aberto para o momento presente da cena e para o acaso: considerando e percebendo tudo à sua volta, os objetos e estruturas particulares do local, os espectadores específicos daquela sessão, os ruídos externos que por ventura se possa escutar, etc. Um estado de **vulnerabilidade** e disponibilidade que se faz útil, não apenas pelo motivo mencionado acima, mas como estratégia para dar possibilidade a um desvelamento, tal como já foi exposto, e estabelecer um contato franco com o espectador. Uma perenidade do ator que o faça *aparecer* ao espectador e que possibilite encontros verdadeiros. Althusser, em um belo texto inacabado e fragmentado, organizado postumamente, escreve também sobre a imprevisibilidade dos encontros:

Cada encontro é aleatório; não somente nas suas origens (nada garante jamais um encontro), mas nos seus efeitos. Dito de outra maneira, cada encontro, embora tenha acontecido, poderia não ter acontecido, mas sua possível negação esclarece o sentido de seu ser aleatório. E todo encontro é aleatório em seus efeitos pelo fato de que nada nos elementos do encontro desenha, antes do encontro mesmo, os contornos e as determinações do ser que surgirá. (ALTHUSSER, 2005, p. 29)

No início desta seção, afirmei que, se o conceito de ação se origina no *archein* grego, a presença do ator diante do espectador dá início a um encontro. Este encontro seria a ação básica e fundamental do teatro. Ao propor a aleatoriedade do encontro – especialmente no que concerne à aleatoriedade da sua origem –, Althusser cria, ao mesmo tempo, um problema e sua solução para este teatro comum: se “nada garante jamais um encontro” não faz sentido pensar um trabalho de ator sistematizado para garantir o encontro entre ator e espectador, entre atores e público, entre espectadores, afim de promover e potencializar o comum no teatro. Ao mesmo tempo, sabendo da impossibilidade desta garantia, o que se deve intentar é buscar meios, formações e organizações espaciais, atitudes e práticas, que possam criar fendas no acontecer do teatro para encontros potentes.

2.2 Assembleia

A palavra teatro deriva do grego *théatron* e define, não a cena ou o palco, mas o lugar do público – *théatron* é o lugar de onde se vê. Como sabemos, na língua portuguesa a palavra “teatro” refere-se tanto ao gênero dramático enquanto linguagem artística, quanto ao edifício onde ele acontece e ainda ao ato em si, o acontecimento teatral. O mesmo ocorre com “assembleia”: a mesma palavra designa tanto o edifício, a instituição, quanto a reunião em si. Poder-se-ia tratar esta ocorrência como mera coincidência, não fossem tantas as semelhanças entre as duas palavras, os dois conceitos – os dois edifícios, os dois acontecimentos.

Segundo Denis Guenoun, no teatro “o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política” (2003, p.15). Guenoun compara, expressamente, o teatro com uma “assembleia, reunião pública, ajuntamento” (*loc. cit.*). Embora pareça plausível argumentar que a comparação seria inválida, pois uma assembleia não se caracterizaria apenas pela reunião de pessoas de forma pública e voluntária, mas que estaria sempre incumbida de uma deliberação; e que, ainda que o caráter deliberativo de uma assembleia fosse relevado, não poderíamos dizê-la política a menos que seu teor fosse político; eu gostaria de apresentar aqui alguns argumentos contrários e propor esta tese, ao menos como exercício de imaginação.

O dicionário Aurélio da Língua Portuguesa define assembleia como a “reunião de numerosas pessoas para determinado fim, especialmente deliberativo”⁹. De fato, é possível ver o teatro nesta definição. A especificidade do teatro seria que a finalidade de sua reunião, de sua assembleia, é o próprio teatro. Poder-se-ia dizer ainda que seria a experiência que o teatro proporciona, o acontecimento, embora me pareça difícil (e inútil) precisar, num nível mais profundo, se os espectadores de teatro vão ao teatro para assistir a uma obra, ter uma experiência, ou se vão pelo **convívio**, pela reunião em si, pelo estar-junto, pelo sentir-se coletivo – pela assembleia.

Ainda, se buscarmos as origens etimológicas da palavra, tampouco encontramos esta vinculação com a deliberação: o francês *assemblée* significa reunião, congregação, encontro; derivado do verbo *assembler*: juntar, combinar – que, por sua vez, tem sua raiz no latim *assimulare*, com o significado de assemelhar, tornar parecido, e que apenas posteriormente

⁹ Edição digital.

ganharia o sentido de juntar ou reunir, pois comumente as reuniões se dão em torno de ideias ou ideais semelhantes. O infinitivo de *assimulare* seria *assimulo*, que, além de “similar” e “assimilar”, significa também “simular” – ou “representar”. Na raiz da assembleia surge a representação. Quanto mais se retrocede na gênese da palavra mais evidente se torna a sua conexão com o teatro. O que leva a pensar se a reunião teatral não seria, originalmente (ou ao menos em suas origens ocidentais), mais conectada com a reunião política, de fato; assim como as assembleias eram para os gregos antigos parte da vida e não relegadas ao universo distante e apartado da política dos políticos.

Um outro aspecto da ligação entre teatro e assembleia que é lembrado por Guenoun concerne à arquitetura. Historicamente, a forma arquitetônica que predomina no teatro é circular. Seja o anfiteatro da Grécia antiga, seja o assim chamado “palco italiano”, ou mesmo o modelo elisabetano; ou ainda uma simples aglomeração de pessoas numa praça pública para assistir à performance de um palhaço; a forma que se repete nestes espaços é a do círculo: o anfiteatro grego e o “italiano” dispõem a plateia em fileiras arqueadas e tem no palco o elemento que encerra o círculo, o elo que une espectadores e atores numa grande assembleia. Já no teatro elisabetano o círculo é ainda mais evidente. No Globe Theatre, por exemplo, o teatro de Shakespeare, havia lugares para o público até por detrás do palco. Quanto às performances de rua a presença da forma circular é ainda mais interessante, pois basta que o performer inicie seu trabalho para que os transeuntes, pouco a pouco, ao parar para assisti-lo, espontaneamente formem um círculo em volta do espaço da performance. A repetição da forma circular nos diferentes modelos de teatro e nas diversas manifestações teatrais não é à toa, pois o círculo, segundo Guenoun, “[...] é precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se” (2003, p. 21). E o círculo é, justamente, “a forma das assembleias – pelo menos das assembleias livres” (*op. cit.*, p. 23). De fato, seria difícil imaginar uma assembleia popular que se formasse livremente – numa praça pública, por exemplo – noutro formato que não o circular. Mesmo as assembleias legislativas institucionalizadas, os parlamentos, organizam seus assentos de forma circular. O círculo traz à tona, novamente, a questão da deliberação: para decidir sobre algo, ouvir os diferentes discursos, é necessário que os indivíduos se vejam. O ato da fala não se resume somente ao som (posto que é *ato*), mas está intrinsecamente relacionado com sua corporeidade, sua aparência. Daí, também, a predominância da forma circular: “ela é a condição da deliberação, bem como sua figura: o esquema próprio do coletivo na democracia” (GUENOUN, 2003, p. 23). Se o teatro parece distanciar-se da assembleia pela

ausência (ao menos de forma determinante) do caráter deliberativo, ele novamente dela se aproxima por ainda conter, na forma circular, ao menos a predisposição ao ato de deliberar.

Não é nada novo o que proponho aqui. Há pelo menos um século, desde Piscator, na Alemanha, e mais tarde por Boal, no Brasil, os limites entre teatro e assembleia vêm sendo explorados (e explodidos); nestes dois casos citados, de forma radical. Erwin Piscator defendia e experimentava um teatro de cunho pedagógico-político, propondo questões de interesse à sua época que seriam não apenas apresentadas à plateia, mas no qual se exigiria desta o papel de decidir a respeito do que ali se expunha. Como relata Bertolt Brecht no prefácio do livro de Piscator:

Transformando o palco em sala de máquinas, o recinto dos espectadores passou a ser o de uma assembleia. Para Piscator, o teatro era um parlamento e o público uma associação legisladora. Ao parlamento foram levadas plasticamente as questões públicas que era preciso resolver. [...] O teatro tinha uma ambição: colocar o seu parlamento, o público, em situação de, baseado em suas ilustrações, estatísticas, palavras de ordem, tomar as suas decisões. O teatro de Piscator, embora não renunciando ao aplauso, pretendia, mais ainda, uma discussão. O que desejava não era apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de *participar ativamente* da vida (BRECHT *in* PISCATOR, 1968, p. 5. Grifo original)

Piscator iniciava uma verdadeira revolução no pensamento e na realização teatral e armava as bases para o Teatro Épico Dialético de Bertolt Brecht, principalmente para a criação de suas Peças Didáticas (*Lehrstück*), nas quais o público sequer se fazia necessário. O efeito didático destas peças de Brecht seria obtido mais por quem nelas atuava do que por quem a elas assistia. Os experimentos de Brecht e Piscator certamente influenciaram o Teatro Fórum, modelo teatral integrante da poética do Teatro do Oprimido, criado pelo brasileiro Augusto Boal na década de 1970. No Teatro Fórum, o público era convidado a intervir na cena, a tomar o lugar dos atores e refazer suas ações modificando a narrativa. Boal acreditava que o espectador deveria ter uma função ainda mais ativa no acontecimento teatral. Entendia que o público passivo no teatro era um reflexo do povo dormente na sociedade. O teatro, assim experimentado, serviria como “um excelente ‘ensaio’ da revolução” (BOAL, 1980, p. 127).

É necessário reconhecer a importância que estes artistas de teatro tiveram – e têm ainda hoje –, com suas inquietações e reformulações do fazer teatral, para pensarmos e repensarmos as estruturas e os modelos de teatro. No entanto, não é neste sentido que compreendo o teatro como uma assembleia. O que proponho aqui não se trata de colocar o espectador no “lugar da ação” ou educá-lo a respeito de sua condição social. Aqui, concordo com Rancière quando propõe a emancipação do espectador através do “princípio da igualdade” e que, para tanto não se faz necessário que o espectador “se torne agente”, pois

isso seria subestimar a inteligência do espectador e sua imaginação. Ao contrário, esta igualdade “começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição” (RANCIÈRE, 2010, p. 115). O trabalho do ator, no sentido de diminuir a distância entre a cena e o espectador – ao invés de tentar diminuí-la convocando o espectador à ação, como se a ação do ator fosse superior e mais política que a ação do espectador, e que o ator, detentor do *drama*, tivesse o dever moral de alçar o espectador a tal superioridade – talvez deva ser, na verdade, pelo caminho oposto: descer do salto, baixar o queixo, relaxar as sobrelhas e olhar honestamente para o espectador, como alguém que está verdadeiramente ali, exposto e vulnerável, disposto a compartilhar algo com este outro que se dispõe a escutá-lo. Somente a partir deste lugar de igualdade, o ator poderá oferecer sua experiência e fazer do teatro em si uma **experiência**. O ator, o diretor, todos os artistas e técnicos envolvidos na criação de um espetáculo deveriam trabalhar neste sentido de poder oferecer ao espectador a melhor obra possível, num gesto de pura verdade, garantindo as condições necessárias às agências tão importantes do espectador: olhar, escutar, pensar, criticar, repensar, ver os outros espectadores, comparar o que ele vive ali com o que já viveu, e assim poder fazer “o seu poema com o poema que é feito diante dele” (*loc. cit.*).

Portanto, o que percebo de assembleia no teatro é algo mais simples e anterior a qualquer reforma em sua estrutura. É, antes de tudo, a simples constatação de que o teatro de fato reúne uma série de indivíduos em torno de uma questão que se coloca diante deles; que o teatro de fato se faz somente em coletivo e que sua convocação é, normalmente, pública e ampla; e que, afinal, essa distância que parece existir entre atores e espectadores nada mais é que o próprio espetáculo e, portanto, é justamente o elo de ligação entre eles (atores e espectadores só estão ali pelo espetáculo). Este elo estranho, que ao mesmo tempo une e separa, é o que Rancière vai chamar de “mediação”; que na sua história do “mestre ignorante” é representado pelo livro – entre o mestre e o aluno, o livro separa e ao mesmo tempo conecta um e outro (RANCIÈRE, 2010, p. 116). No entanto, em nome desta emancipação do espectador, Rancière acaba rejeitando uma suposta relação fundamental entre teatro e comunidade, teatro e assembleia, que, logo em seguida, acabará contradizendo ao afirmar que “uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de histórias” (*op. cit.*, p. 122). Ora, ao defender a libertação do espectador na sua ação intelectual de ouvir e ver, e então traduzir o que vê e ouve à sua maneira, para que ele possa, afinal, ser livre para recriar e recontar as histórias que vê e ouve, o genial filósofo acaba por

retornar à comunidade destes espectadores: uma “comunidade emancipada” é ainda uma comunidade.

Este movimento de separação e congregação retoma a ideia de um algo-entre, que, curiosamente, também aparece em Hannah Arendt e, segundo a autora, é justamente o que caracteriza o domínio público do mundo:

Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que o possuem em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo espaço-entre [*in-between*], o mundo ao mesmo tempo separa e relaciona os homens entre si. (ARENDR, 2014, p. 64).

Ao invés de ser apenas um palco para a contação de histórias, como por vezes parece sugerir Rancière, o teatro existe e acontece neste “espaço-entre” que une os espectadores em assembleia na mesma medida em que os separa para sua individualidade, deixando-os em liberdade para criar seus próprios poemas. Ao questionar-se sobre se haveria algo diferente no teatro, “algo mais interativo, mais comunitário” (RANCIÈRE, 2010, p. 118), Rancière logo responde a si próprio acreditando ser este “algo” nada mais que o “pressuposto de que o teatro é comunitário em si e por si mesmo” (*loc. cit.*). Se eu pudesse oferecer outra resposta ao mestre, eu lembraria do conceito de ação em Hannah Arendt (já abordado aqui neste trabalho) no qual ela afirma que agir é tomar uma iniciativa e que, ao agir, o sujeito se desvela. Esta iniciativa radical do teatro inclui a iniciativa anterior de ir ao teatro, ir ao encontro. E o desvelamento do ator diante do espectador é um gesto de abertura e, portanto, de convocação: o ator convoca o espectador a ver o seu interior mais vulnerável e, assim, convoca-o a desvelar-se também (ainda que secretamente). É este o “algo” específico do teatro, da sua assembleia: ela contém **ação**.

2.3 Comunidade

Haveria, então, agora, uma tarefa indissociavelmente e talvez mesmo indiscernivelmente 'filosófica' e 'comunitária' (uma tarefa de pensamento e de política, se essas palavras convierem sem outro exame), que seria a tarefa de expor o não exponível em.

Jean-Luc Nancy (2016, p. 146)

A comunidade precede o teatro. Embora, em alguma medida, o teatro também a preceda. Talvez, na verdade, o teatro e a comunidade sejam contemporâneos em seu aparecer, em seu surgimento. O teatro exige uma reunião de indivíduos num determinado lugar para que possa acontecer. Anterior ao teatro, supõe-se que haja uma comunidade, provavelmente organizada socialmente, constituída, para que o teatro possa existir enquanto evento social, atividade cultural. Imaginemos, então, um teatro *pré*-cultural, antes de tornar-se “evento” social – teatro *pré*-histórico que ainda não se sabe, não se nomeia, mas que é, teatro: um grupo de pessoas se reúne para ouvir um deles falar. Este que fala está com eles, é um deles, embora esteja um pouco afastado, destacado. Talvez pelo seu modo de falar, sua habilidade discursiva, sua clareza locutória, os outros apenas o escutam. Ele não fala, simplesmente, ele conta uma história. Ele narra acontecimentos que outrora ocorreram, ele relembra feitos – talvez invente algo –, mas o que ele conta é a história (sua, deles). Esta história, que me contou Jean-Luc Nancy (2016, p. 81-114), narra a invenção do mito (ou, ao menos, o mito da invenção do mito). Neste mesmo *ato* do mito inaugural, funda-se também a comunidade – e o teatro: a narrativa é o mito; a reunião (a primeira, pois “antes da narrativa, eles não estavam reunidos, é o narrar que os reúne”¹⁰) é a comunidade; o ato narrativo em reunião é o teatro.

“A comunidade excede por todos os lados a política”, nos diz Nancy em outro momento (2015, p. 171). Eu poderia me apropriar de quase todas as suas palavras e dizer: a comunidade excede por todos os lados o teatro. Tudo o que excede a política, na comunidade, excede também o teatro. Nancy continua: “é da ordem do ser-junto que precede toda a espécie de associação ou de reunião” (*loc. cit.*). A expressão “ser-junto”, que no artigo citado foi traduzida desta forma, no original francês tem-se *être-en-commun*, cuja tradução mais fiel seria ser-em-comum, escolha da tradutora de *A Comunidade Inoperada*, citado no parágrafo anterior. Digo isto por que o *comum*, contido no *ser-em-comum*, diz muito da comunidade como pensada por Nancy. Ser-em-comum *contém* o comum, logo o

¹⁰ NANCY, J-L. *Op. Cit.*, p.81.

comum não é algo extrínseco ao ser, mas uma espécie de atributo do ser: “o ser é o *com*: é o comum dos entes, quer dizer, o fato de ‘eles serem’. É uma propriedade comum”, continua Nancy (*loc. cit.*, grifo original). Portanto, o comum – que é radical de comunidade, quase seu sinônimo – é também raiz do ser. A lógica do ser-em-comum subverte a tendência de um pensamento individualizante do ser na filosofia e propõe uma nova metafísica, uma ontologia do *em* comum: “o que não é um sujeito se abre instantaneamente sobre uma comunidade cujo pensamento por sua vez excede os recursos da metafísica do sujeito” (NANCY, 2016, p. 43). O ser, para Nancy, não cabe no sujeito. O ser não se sujeita ao sujeito. A cápsula hermética que forma, conforma (e também formata, deforma) e fixa o ser num sujeito não serve ao ser-em-comum.

Mas a constatação e aceitação da existência desse ser-em-comum não deve e não pode servir a tentativas de fundação de comunidades. Aliás, talvez o erro histórico seja justamente a busca ansiosa pela realização de uma comunidade de igualdade e fraternidade entre os homens semelhantes (como tentou o comunismo):

Aprendemos talvez assim que não se pode mais tratar de figurar ou modelar, para apresentarmos e festejarmos, uma essência comunitária; que se trata, ao contrário, de pensar a comunidade, ou seja, de pensar a sua exigência insistente e talvez ainda *inaudita*, para além de modelos ou de modelagens comunitaristas. (NANCY, *op. cit.*, p. 53. Grifo original)

Esta é a comunidade inoperada, uma comunidade sem obra, sem comunhão. A comunidade que já é e, portanto, não necessita ser construída. As tentativas de formatação de comunidades têm se dado em torno de algo como um ideal identitário – de raça ou religião, para citar os mais frequentes – que acaba, necessariamente, por criar e excluir *outros* abjetos. No *comum* devem caber todos os seres singulares, diferentes entre si, semelhantes apenas por sua condição *comum*:

Nós somos semelhantes porque somos, cada um, expostos ao fora que *nós* somos para *nós mesmos*. O semelhante não é o parecido. Eu não *me* encontro, nem *me* reconheço no outro: eu vivo essa experiência ou experiencio no outro a alteridade e a alteração que ‘em mim mesmo’ coloca para fora de mim a minha singularidade e que a finda infinitamente. A comunidade é o regime ontológico singular no qual o outro e o mesmo são semelhantes: ou seja, a partilha da identidade. (NANCY, *op. cit.*, p. 66. Grifos originais)

Se a identidade do ser é ser-em-comum, a comunidade é local e realização de partilha da *comunidade*. Assim como o teatro é local e realização de partilha do teatro: os espectadores, diz Guenoun (2014, p.139), “vão ao teatro para ver teatro”. Ao mesmo tempo, ambos se partilham, comunidade e teatro, reciprocamente – voltamos à formulação inicial deste texto: a comunidade precede o teatro e o teatro precede a comunidade. Para Nancy, é a literatura que potencialmente realiza a partilha da comunidade, pois a literatura seria o

paralelo moderno do mito, o mito seria a sua origem e conteúdo – talvez único (NANCY, 2016, p. 106). Se a literatura seria, desta forma, uma espécie de continente do mito, o teatro seria então, talvez, seu transporte mais eficaz, do ponto de vista da partilha do comum. Mas o teatro não se resume apenas a transporte e transportador do mito ou da literatura. O teatro é por si só. O acontecimento teatral (ou o acontecimento convivial, diria Dubatti¹¹) já é. E certamente sua qualidade de agência de partilha do comum está ainda mais conectada com seu caráter de acontecimento do que veículo de narrativas. Em outras palavras, o teatro é, antes de tudo (antes de qualquer história, narrativa, enredo, personagens, ficção), acontecimento *em comum*. Assim como a literatura, nos diz Nancy:

A literatura não é acabada no lugar mesmo onde ela acaba: sobre sua borda, precisamente sobre a linha de partilha – uma linha tanto reta (a borda, a margem do livro), quanto incrivelmente retorcida ou quebrada (a escritura, a leitura). Ela não acaba no lugar onde a obra passa de um autor para uma leitura, e desse leitor a um outro leitor ou a um outro autor. Ela não acaba lá onde sua narrativa passa a outras narrativas, seu poema a outros poemas, seu pensamento a outros pensamentos ou ao suspenso inevitável do pensamento ou do poema. É como inacabamento e inacabante que ela é literatura. E é literatura se for uma palavra (uma língua, um idioma, uma escritura) – quer seja ela escritura ou não, ficção ou discurso, literatura ou não – que não coloca nada em jogo, além do ser *em comum*. (NANCY, *op. cit.*, p. 108-109. Grifo original)

Essa longa citação se faz importante aqui pois atua como uma espécie de manifesto de Nancy pela literatura enquanto partilha do comum, agenciadora do ser-em-comum. Nesse “manifesto”, a literatura é descrita mesmo como mito e em muito nos lembra o que Arendt escreve sobre a ilimitabilidade da **ação**. Se trocarmos apenas algumas palavras no texto de Nancy, vemos a ação em processo de multiplicação, viral, em consecutivo contágio. Esta troca não é mera fantasia deste ator em papel de escritor, o próprio texto citado evidencia que a literatura não precisa ser literatura, nem escritura, contanto que seja algo que “não coloque nada em jogo, além do ser *em comum*”. Se ainda houvesse dúvida quanto ao estreito paralelo entre literatura e teatro (e, portanto, comunidade e política), ela se desfaria completamente na sequência do texto quando Nancy parece finalmente lembrar-se do teatro (antes já havia incluído como “literatura” a dança, a música, a pintura¹²):

Isso não quer dizer que não haja teatro – como se fosse possível haver literatura sem teatro. Mas o teatro, aqui, não vale como cena da representação: vale como a borda extrema dessa cena, como a linha de partilha onde uns são expostos aos outros. (NANCY, 2016, p. 109)

Essa “linha de partilha” do teatro é justamente o encontro em si, o que Dubatti chama de **convívio** teatral e Guenoun chama de comunidade, “ao menos como esperança, como

¹¹ DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral: teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

¹² NANCY, J.-L. *A comunidade inoperante*. *Op. Cit.*, p. 108.

sonho” (GUENOUN, 2003, p. 21). É o ajuntar dos corpos, o pulsar coletivo, os olhares que se trocam (entre atores, atores e espectadores e espectadores entre si). A “cena da representação”, descartada por Nancy nesta relação específica com o ser em comum, é o que também a este *teatro comum* pouco interessa. Pensar a disponibilidade dos corpos para o encontro, a **vulnerabilidade** que permite afetações (vulnerabilidade do espectador – que talvez Dubatti prefira chamar de “companheirismo”; vulnerabilidade dos atores, para se deixarem afetar uns aos outros e também pelo público, pois a troca é de fato uma troca, não pode haver teatro – comum – por uma só via de sentido), isso é o que interessa discutir do ponto de vista desta política primeira – pré-política – de uma partilha do comum, partilha em comum.

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. [...] O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, ‘física’, por assim dizer, como **assembleia**, reunião pública, ajuntamento. (GUENOUN, 2003, p. 15, grifo nosso).

O teatro é, necessariamente, uma reunião; é, necessariamente, uma partilha. É múltipla exposição – exposição de corpos, de ideias, de aparatos, lugares, exposição da exposição (o teatro sempre exhibe que se está expondo, caso contrário não seria teatro). E a exposição que o teatro exige é, tal qual, a exposição do ser no comum. Claro que, em contextos políticos minimamente democráticos, onde as liberdades individuais ainda existem, a exposição no/ao teatro envolve menos riscos. Muito embora o teatro, justamente por seu caráter (político) de mobilizar, reunir, afetar, tem sempre sua existência posta a prova, sendo muitas vezes censurado mesmo em regimes democráticos. A exposição que o teatro agencia e a efetividade da comunicação entre os corpos no teatro são tamanhas que, não raras vezes, espetáculos e artistas são condenados e censurados não pelos governos, mas pela própria comunidade que ele efetivamente partilha.

Mas o risco da exposição não é nada além do risco da própria existência, o risco de ser *em* comum. O ser se expõe ao existir e expõe também o outro – nos seus atos, o ser expõe não apenas a si próprio, mas o outro, e aos atos do outro o ser se expõe e é exposto, num movimento duplo, intercambiante, de exposição onde os limites de um e de outro deslizam, escorregam: “ser exposto é ser no limite, lá onde há ao mesmo tempo dentro e fora, e nem fora, nem dentro” (NANCY, 2016, p. 137). Este não-espaco *comum* do dentro-fora do ser é, de fato, uma espacialidade e tem materialidade. Mas não se trata de algo como o chão de uma praça ou das ruas de uma cidade, ou o espaço entre as paredes de um quarto ou de um teatro. Este espaço existe apenas na distância entre os corpos, no instante da sua relação, dura apenas o tempo do encontro, e então desaparece, reaparecendo sempre que os

seres (se) partilham (n)o comum. Este é o “espaço da aparência”, assim nomeado por Hannah Arendt, “o espaço no qual eu apareço aos outros e os outros a mim; onde os homens existem não meramente como as outras coisas vivas ou inanimadas, mas fazem explicitamente seu aparecimento” (ARENDDT, 2014, p. 246). Importa esclarecer aqui que nenhum ser individualmente detém a autoria deste espaço. O espaço da aparência se configura e toma forma na relação, *entre* um corpo e outro, e sempre a partir desse encontro: ação sem agente (ou melhor, onde todos são agentes, indistintamente, assim como numa reação química todos os elementos são reagentes). Da mesma forma, no teatro, o ator não tem responsabilidade exclusiva ou mérito pelo encontro possível, pela ação, pelo teatro mesmo, mas é apenas parte desse acontecimento.

Por mais que, pelo que se tenta demonstrar aqui, o teatro possa se aproximar da comunidade e da política a ponto de confundir-se com elas conceitualmente, filosoficamente (e, em especial, politicamente), por mais que o ser-em-comum apareça no teatro – que o teatro possa ser localidade e oportunidade do espaço da aparência –, isso não quer dizer que o teatro cria o comum, não quer dizer que o teatro produza ou modele comunidades ou seres-em-comum. A função política do teatro seria muito mais a de dar a ver, de expor, e de criar apenas um espaço-tempo que permita, talvez, o aparecimento destas figuras do comum. Criar um espaço de partilha, de fato, completamente corporal e de múltipla exposição. Como afirma Nancy, o ser-em-comum está aí, insistindo e resistindo, “mas isso não significa dizer que basta dizê-lo para poder expô-lo. [...] Quem quer expô-lo deve também se expor (é o que podemos chamar ‘pensamento’, ‘escritura’, *a* sua partilha)” (2016, p. 145, grifo original).

2.4 Contradispositivo

Nunca foi tão clara quanto é hoje a ideia de que os dispositivos que operamos (ou que nos operam) nos definem enquanto sujeitos. Na era dos dispositivos portáteis, dos *gadgets*, dos *smartphones* e *smartwatches*, da “internet das coisas”, da banda larga, da fibra ótica, dos múltiplos sensores, das câmeras de *selfie*, das *touchscreens*, das redes sociais... Como poderíamos *ser* sem tudo isso? *Quem* seríamos sem isso? Nossa subjetividade é produzida a partir dos dispositivos com os quais nos relacionamos: é produto desta relação cotidiana e sistemática. Assim nos diz Giorgio Agamben, em uma conferência realizada em 2005, aqui no Brasil: “chamo de sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (2009, p. 41).

Nesta conferência, intitulada *O que é um dispositivo?* Agamben expõe uma análise minuciosa – de ordem terminológica e histórica – do conceito de dispositivo, tão presente na obra de Michel Foucault a partir de meados dos anos setenta. Agamben inicia sua investigação a partir de uma entrevista concedida por Foucault em 1977, onde se pode encontrar algo mais próximo de uma definição ou conceituação do termo. A partir daí, o filósofo italiano busca identificar uma trilha genealógica do termo ao longo da bibliografia foucaultiana e percebe que antes da utilização de “dispositivo”, um outro termo ocupava semelhante papel: “positividade” (*positivité*) – herdado de Hegel através de Hyppolite, mestre de Foucault.

Continuando a retroceder pela trilha terminológica, Agamben encontra um outro termo que se relaciona diretamente com “dispositivo”, embora numa relação menos objetiva com as referências foucaultianas: *oikonomia*. Este é o termo grego que dá origem a “economia” – ainda não relacionada, necessariamente, a uma ideia estatal, da administração dos recursos de um povo pelo estado, mas de forma mais geral, como gestão. O termo *oikonomia*, segundo Agamben, teria sido usado posteriormente (entre os séculos II e VI) pela igreja católica para resolver um problema que começava a surgir: ao desenvolver-se a ideia da Santíssima Trindade, uma parte da igreja rejeitava esta ideia pois temia, com isso, uma reaproximação com o politeísmo e o paganismo. A *oikonomia* aparece aqui como termo fundamental para a resolução da questão da Trindade: não um politeísmo, não paganismo, mas a forma (ou a estratégia) que um só Deus se utiliza para administrar a “casa” (*oikos*) divina. Assim aparece a fratura entre o ser (Deus) e a práxis (Jesus e o Espírito Santo). Esta fratura, segundo Agamben, instaurada pela teologia e, portanto, pelo pensamento e pela prática religiosa ocidental, acaba por definir a forma como existimos no mundo (separados,

divididos entre corpo e alma, entre mente e corpo, sujeito e objeto, razão e sensibilidade, trabalho e lazer, arte e vida, pensamento e ação etc.). Os dispositivos seriam, por sua vez, a forma de atuação e de garantia de uma certa *oikonomia*. Assim, a *oikonomia*, através dos dispositivos, ao mesmo tempo em que produz sujeitos, os separa e divide. A *oikonomia*, em sua acepção teológica cristã, estaria na pré-história e nas raízes de “dispositivo”: Agamben observa que, ao traduzirem os escritos teológicos gregos, os padres latinos empregam justamente o termo *dispositio* como tradução de *oikonomia*, agora significando, de forma mais geral, o governo divino de salvação do mundo e dos homens (AGAMBEN, 2009, p. 38).

Alicerçado sobre esse trabalho de arqueologia filológica, Agamben propõe sua própria definição para o termo: “chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (*op. cit.*, p. 40). Com esta definição, Agamben extrapola os limites do dispositivo e segue por conta própria, não mais ancorando-se em Foucault, mas a partir dele, identificando toda uma rede de dispositivos:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que é talvez o mais antigo dos dispositivos (AGAMBEN, *op. cit.*, p. 40-41).

Compreendendo, portanto, toda a vida, toda a existência, enquanto processo (ou até mesmo produto) de uma certa *oikonomia*, Agamben divide basicamente todo o existente em apenas dois grupos: “de um lado, os seres viventes (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados” (*op. cit.* p. 40). A vida terrestre estaria, assim, dividida entre seres e dispositivos: operando numa grande rede, dispositivos se articulam para potencializar sua ação; seres se articulam para existir, ou ainda para produzir dispositivos, ou para enfrentar os dispositivos produzidos por outrem; e, obviamente, seres se articulam com dispositivos, seja por opção, seja por falta de opção, seja pelo poder geral de uma *oikonomia*. O fato é que, ao associar-se com os dispositivos, os seres são necessariamente capturados e controlados por eles (nunca o contrário), no entanto

esta captura e controle é o que produz, simultaneamente, os próprios sujeitos, como apontado logo no início desta seção¹³.

Ao aplicar este pensamento sobre o nosso tempo, Agamben chega a duas importantes conclusões: em primeiro lugar, que atualmente vivemos “uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 42); e em segundo lugar, que os dispositivos “com os quais temos que lidar na atual fase do capitalismo [...] não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação” (*op. cit.*, p. 47). E então, Agamben se questiona de que modo podemos resistir e enfrentar esse massivo processo de dessubjetivação e de controle, captura e separação, operados através dos dispositivos. Como podemos restituir o que foi separado pelos dispositivos?

Agamben compara a separação efetivada por meio dos dispositivos ao conceito de sacralização ou consagração: são consideradas sagradas todas as coisas que, de forma ritualística, foram removidas da esfera humana – profana – e elevadas ao domínio divino, através do dispositivo sacrificial – o sacrifício é “o dispositivo que realiza e regula a separação” (*op. cit.*, p. 45). Então, se a busca é por um dispositivo que opere o inverso da consagração, que a desfaga, ou seja, que nos restitua o que foi separado, exige-se um ritual de profanação: “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (*loc. cit.*). Este termo tão interessante e potente – contradispositivo – não aparece novamente no texto de Agamben, embora seja justamente nele que se concentre uma esperança de resistência à dominação dos dispositivos. O conceito de contradispositivo torna-se eixo central do pensamento que se desenvolve nesta pesquisa sobre um teatro comum.

Há duas dimensões da relação entre teatro e contradispositivo que se pretende sugerir aqui: a primeira e mais importante compreende o teatro em si, o teatro comum, como contradispositivo. Ao reunir as pessoas em **co-presença**, constituir uma **assembleia**, evidenciar e partilhar a **comunidade** dos seres, expor ideias e conceitos através da exposição

¹³ A ideia de que os sujeitos emergem da relação entre seres e dispositivos me remete à noção de “realismo agencial” pós-humanista de Karen Barad: “[...] Dispositivos são (re)configurações dinâmicas do mundo, práticas agenciais específicas/intra-ações/performances pelas quais fronteiras excludentes específicas são operadas. [...]”

Os próprios dispositivos são, sobretudo, fenômenos. [...]

Os fenômenos são constitutivos da realidade. A realidade não é composta de coisas-*in-si*, nem de coisas-*por-trás-de-fenômenos*, mas de “coisas”-*in-fenômenos*. O mundo é intra-atividade em sua matéria diferencial. [...]

Em resumo, o universo é intra-atividade agencial em seu devir. As unidades ontológicas primárias não são “coisas”, mas fenômenos — reconfigurações/enredamentos/relacionalidades/ (re)articulações.” (BARAD, 2017, p. 21-22)

de corpos e sensibilidades, possibilitar o desvelamento de seus agentes – dentre tantas outras potencialidades políticas –, o teatro funciona como contradispositivo, capaz de profanar muito do que a *oikonomia* liberal-capitalista tem capturado e separado. A segunda dimensão diz dos contradispositivos compreendidos no interior do fazer teatral. Uma relação específica com o espectador, o olho-no-olho, uma forma de atuar aberta e disponível, uma relação de proximidade entre ator e espectador, a linha tênue entre tensão e relaxamento no corpo do ator, tudo isso pode funcionar como contradispositivo numa relação interna do fenômeno teatral, na relação ator-espectador – contradispositivos capazes de des-orientar, des-modelar, des-capturar, os discursos, os gestos, as opiniões dos seres que compartilham do acontecimento teatral; capazes de potencializar o caráter político do evento teatral.

Do ponto de vista de uma *oikonomia*, a urgência do momento histórico que vivemos hoje é a da desarticulação, segregação, captura e controle dos sujeitos; do ponto de vista da profanação, urge descobrir e operar os contradispositivos possíveis e potentes. Se Agamben enxerga na atual fase do capitalismo (vale lembrar que a conferência data de 2005) um certo “eclipse da política” (AGAMBEN, 2009, p. 48), em que não há mais produção de subjetividades reais e mesmo de classes – os sujeitos estariam desfigurados e desarticulados –, Michael Hardt e Antonio Negri¹⁴ veem, de forma mais otimista, uma saída no que vão chamar de multidão, e entendem que esta multidão disforme e heterogênea precisa apenas dar-se conta do seu potencial, para que daí possa surgir “o Ingovernável” de que fala Agamben nas últimas linhas de seu texto (*op. cit.*, p. 51). Investigar, compreender, operar e partilhar os contradispositivos se apresenta como tarefa fundamental de uma política por vir, e o teatro pode e deve contribuir para tal.

¹⁴ Ver, por exemplo, as obras “Multidão” e “Declaração: isto não é um manifesto”.

2.5 Convívio

Logo na primeira página de *Motim e destituição agora*, do Comitê Invisível, nos é dito que as revoluções se fazem com os corpos, mas “os corpos estão diante das telas” (2017, p. 7). A afirmação é polêmica, como grande parte das páginas que a seguem, embora tenhamos uma tendência em aceitá-la como verdadeira. A dicotomia corpo-tecnologia é tão afirmada quanto é questionada. Fato é que já faz bastante tempo que os androides deixaram o campo da ficção científica e se tornaram o que muitos somos hoje. Mas, embora haja na política uma ligação com a presença corpórea que é ancestral e por isso nos parece tão natural e essencial, por outro lado as formas de comunicação – e mesmo de existência, resistência e ativismo – virtuais são tão recentes que não me parece possível, ainda, afirmar ou negar de forma definitiva qualquer atuação destas no campo da política. Judith Butler, no seu livro em que afirma justamente a potência dos corpos em aliança (2018), acaba questionando se “a tecnologia não está ajudando a estabelecer novas formas de ação política” (*op. cit.* p. 102) e discordando parcialmente dos que alegam “que o Twitter e outras tecnologias virtuais levaram a uma desincorporação da esfera pública” (*op. cit.* p. 103) para afirmar a importância da presença da mídia em manifestações de rua, tanto pelo seu poder de tornar globais reivindicações locais, quanto para coibir ou ao menos para registrar excessos policiais contra manifestantes – função também exercida, talvez até de forma mais eficaz, pelos celulares dos próprios manifestantes, sacados nos momentos de repressão policial. De toda forma, nos próprios exemplos oferecidos pela autora, percebe-se a necessidade e exigência dos corpos em sua presença física – e Butler bem o sabe (*idem*) – seja para operar os dispositivos eletrônicos, seja para estar ali, agindo, para que haja algo a registrar e divulgar pela mídia. Ao que parece, ainda não nos desvinculamos completamente dos corpos e da necessidade de pô-los em contato, em convívio direto, sem mediação.

O teórico teatral Jorge Dubatti (2003) propõe uma redefinição da noção de teatralidade a partir do conceito de convívio, compreendendo o teatro como uma das poucas manifestações culturais contemporâneas que dispensam mediações e acontecem necessariamente em presença, melhor dizendo, em **co-presença**. O acontecimento convivial, segundo Dubatti, seria a premissa básica do acontecimento teatral, inserindo artistas e público numa mesma “zona de experiência”: “com seu riso, seu silêncio ou suas lágrimas, com seus protestos, o espectador influi no trabalho do ator teatral, constrói a *poiesis* convivial” (DUBATTI, 2016, p. 130). O “acontecimento de linguagem” ou o “acontecimento poético”, ou seja, o que se manifesta no teatro em termos de ideias,

conceitos, significados, narrativa, só se torna possível em consequência do convívio estabelecido. Ainda um terceiro momento se faz necessário para que possamos nomear de teatro esta poética que se dá no convívio: “o acontecimento de constituição do espaço do espectador” (DUBATTI, 2003, p. 16). O primeiro momento, do acontecimento convivial, pode ser confundido com o terceiro, da expectativa. No entanto, apenas a existência do convívio não implica na expectativa – é o que se passa durante os ensaios, por exemplo. Já a expectativa – no teatro – implica no convívio, e é justamente aí que se encontra a especificidade do acontecimento teatral. É possível expectativa sem convívio – um espectador solitário numa sala de cinema, por exemplo – , mas não no teatro; mesmo que haja apenas um espectador, na sua frente haverá ao menos um ator. Aos dois, juntos no mesmo espaço físico, mas separados pelo espaço de cada função, será exigido o convívio. Caso o espectador – constrangido ou decepcionado – levante de sua poltrona e deixe o teatro, finda-se o teatro. Ainda que houvesse texto a se pronunciar ou ação a se realizar, ainda que houvesse tempo previsto de espetáculo – e ainda que o ator decidisse permanecer sozinho ali, realizando a sua função no tempo que lhe restasse e assim o fizesse – já não seria mais teatro. O espectador em presença do ator é, portanto, essencial ao acontecimento teatral.

Mas o convívio não se define apenas pela mera ocupação do mesmo espaço por duas ou mais pessoas. De fato, Aristóteles, ao discorrer sobre a amizade, afirma que é “no conviver e no ter em comum (*koinonein*) ações e pensamentos” que um amigo terá sua existência “com-sentida” pelo outro (*in* AGAMBEN, 2009, p. 87). O convívio é, portanto, algo que acontece entre os homens e que, através do qual, não apenas pode-se ter o sentimento (ou o sentido?) da própria existência, como também da existência do outro: sentir-se existindo com o outro ou “com-sentir” a existência (comum) – “uma *aisthesis* da existência” (*op. cit.* p. 88). Assim, o conceito aristotélico de amigo se mostra tão ontológico quanto político – ao definir-se neste ser que se sente existir na existência do outro, no convívio – e, desta forma, dialoga intensamente com o *ser-em-comum* de Jean-Luc Nancy (2016). No âmbito do teatro, inserido na lógica do convívio, Dubatti introduz um conceito que também muito se assemelha aos anteriores: o de espectador companheiro. Partindo do fato de que o convívio “entranha companhia”, Dubatti (2003, p. 13-14) define o espectador como companheiro, aquele que se dispõe a dividir o mesmo pão (etimologicamente), que se abre para o encontro, para se deixar afetar no acontecimento convivial, num momento de “suspensão do solipsismo e do isolamento”. Compreender o espectador como companheiro pode soar um tanto romântico, pois sabemos que nem sempre o público reage de forma

amigável ou conforme o esperado (ou desejado) pelos atores. Ainda que um dado espectador ou um grupo de espectadores decida ir ao teatro predisposto a rejeitar o que lhe será apresentado, deve haver nele algum desejo oculto de surpreender-se positivamente com o resultado ou de afetar-se de alguma forma, caso contrário simplesmente não estaria ali (e evitaria o tempo perdido e, muitas vezes, o dinheiro gasto). Quanto aos casos em que um grupo se organiza para ir a um espetáculo com o intuito de manifestar-se contrário ao artista ou ao que ali se expõe, erguendo-se de suas cadeiras ou manifestando-se verbalmente contra o espetáculo, muitas vezes na tentativa de impedir a continuação da obra, talvez ainda assim seja possível identificar o princípio do espectador companheiro, no sentido de que, mesmo para tal ação, seria preciso que este grupo se dispusesse a estar ali, na partilha que acontece no convívio. O que se torna questionável nestes atos é menos o “companheirismo”, como define Dubatti, do que o papel mesmo do espectador, a definição de expectativa. Assim, por mais violenta que possa ser a reação de uma plateia, é preciso, antes, que ela tenha se disposto a ir ao teatro – a ir ao encontro – e este já é um ato “companheiro”, nos termos de Dubatti, ou de amizade, nos termos aristotélicos, ou de comunidade: “nesse sentido, diz-se que os homens convivem (*syzen*) [...] A amizade é, de fato, uma comunidade” (ARISTÓTELES *in* AGAMBEN, 2009, p. 87).

Em oposição à noção de convívio, Dubatti sugere o termo “tecnovívio” para designar as formas de expressão, comunicação, relação ou existência, mediadas por um aparato tecnológico e que, portanto, não exige a co-presença dos corpos no mesmo espaço físico – “isto é, a cultura vivente desterritorializada por intermediação tecnológica” (2016, p. 129). São consideradas tecnoviviais as trocas de mensagens em aplicativos ou sites de conversa, as videochamadas, as diversas manifestações em redes sociais, as publicações e visualizações de vídeos em plataformas on-line; mas também, na lógica estabelecida pelo autor, seria tecnovívio a escuta de um álbum de música ou a visualização de um filme – seja através de suportes físicos, como disco de vinil, CD, DVD, fita cassete ou VHS; seja em suportes virtuais, como plataformas de streaming – ou mesmo a leitura solitária de um livro, em contraste à transmissão oral da literatura, acontecimento convivial. O teatro, por ser essencialmente convivial – ainda que se utilize também de estruturas tecnoviviais, como projeções de vídeos, execução de música gravada, etc –, faz emergir certas ontologias relacionais (o amigo; o companheiro; o ser-em-comum) o que não apenas refunda os conceitos de indivíduo e sujeito, como reaproxima efetivamente os indivíduos, tornando **real** sua existência coletiva, materializando o encontro e promovendo o espaço da aparência: “o espaço da aparência passa a existir sempre que os homens se reúnem na modalidade do

discurso e da ação [...]. Onde quer que as pessoas se reúnam, esse espaço existe potencialmente” (ARENDR, 2014, p. 247). E o espaço da aparência, ao mesmo tempo em que é pré-condição da política, também se coloca como objeto da política – ao menos de uma política que se diga democrática – no sentido de que garantir este espaço se constitui como direito fundamental. Se Judith Butler (2018) discorda de Hannah Arendt em pontos específicos, especialmente numa certa generalização da possibilidade do espaço de aparência sugerida em Arendt, elas concordam quanto ao seu potencial e sua importância política, pois aparecer e reunir-se publicamente são sempre formas de exercer o direito básico de **assembleia** – e, portanto, de garantir e reafirmar este direito.

Numa época em que o convívio é, cada vez mais, substituído pelo tecnovívio e que as representações se sobrepõem aos entes primários – desde as representações de si mesmo e da vida cotidiana na *web* até a delegação cada vez mais completa das necessidades e desejos dos cidadãos aos políticos, seus representantes máximos nas esferas das relações humanas e do domínio público – o teatro é posto a prova e resiste, justamente como contraponto, como reencontro com uma ancestralidade convivial. À medida em que mais e mais vemos se consolidar o império do Si-mesmo e o desaparecimento do Outro (HAN, 2017), o teatro se oferece como possibilidade de convívio e emergência de alteridades: com-sentir outras existências.

2.6 Dissenso

“Ah”, suspira o sujeito tradicional, “Se ao menos conseguisse libertar-me deste corpo de vistas curtas e flutuar pelo cosmos, liberto de todos os instrumentos, veria o mundo tal como é, sem palavras, sem modelos, sem controvérsias, em silêncio, contemplativo”. “A sério?”, responde o corpo articulado, com alguma surpresa benévola, “para que queres estar morto? Por mim, prefiro estar vivo, e por isso quero mais palavras, mais controvérsias, mais contextos artificiais, mais instrumentos, para me tornar sensível a cada vez mais diferenças”.

Bruno Latour (2008, p. 45)

O modelo neoliberal de democracia capitalista se alastrou pelo globo terrestre após a segunda guerra mundial e tenta parecer, hoje, como a única via democrática possível. No entanto, vemos claramente a sua falência quando assistimos a partidos e políticos de extrema direita ganhando força e destaque mundialmente, como o Vox, na Espanha, a AfD, na Alemanha, os Democratas Suecos, e, inclusive, elegendo líderes nacionais como o presidente estadunidense Donald Trump, o primeiro-ministro britânico Boris Johnson e Jair Bolsonaro, aqui no Brasil. Chantal Mouffe (2003, p. 12) identifica os problemas centrais responsáveis pela falência do modelo neoliberal: a tentativa de eliminação dos antagonismos e a “abordagem individualista e racionalista que [reduz o domínio do político] ou ao econômico ou ao ético”. A respeito do primeiro problema, Mouffe rechaça a ideia de uma sociedade harmônica como meta de uma política democrática. Uma suposta harmonia, fundada num consenso sobre os ideais ou os valores de tal sociedade, levaria sempre à exclusão e silenciamento das diferenças – dos pensamentos e dos corpos dissidentes. Ao contrário, uma verdadeira democracia comprometida em garantir os diversos pluralismos deveria aceitar o dissenso e o antagonismo como o cerne do “político”. Quanto ao segundo problema, a autora deixa claro que tentar privilegiar uma plena racionalidade política, ou seja, um suposto acordo racional sobre justiça, economia ou moral, uma compreensão da prática política e de seus fins apenas através da razão, significaria o recalçamento de modos de relação e expressão cruciais aos “valores democráticos” como as “paixões e os afetos” (MOUFFE, 2005, p. 17). E aprendemos com a psicanálise que desejos e paixões recalçados podem reemergir de forma bastante perigosa.

Se as democracias apresentam, mais e mais, quadros de completa falência é porque os “indivíduos da democracia” estão desaparecendo a cada dia. O ser-em-comum, que Jean-Luc Nancy nos lembra ser ontologicamente anterior ao indivíduo, parece estar sendo substituído por este. Para que seja possível o ressurgimento desses seres do comum – seres

políticos –, Mouffe (2005, p. 18) afirma que se faz necessária a “multiplicação de instituições, discursos, formas de vida que fomentem a identificação com valores democráticos”. Isso não significa que é preciso “educar o cidadão” sobre os valores democráticos para que, assim, ele possa aprender a se tornar um “indivíduo democrático”. Ao contrário, a identificação de que fala Mouffe parece devir mais da *práxis* do que do *logos*. Através da possibilidade real de agência dos indivíduos, de sua participação em acontecimentos não apenas democráticos, mas de expressão e valorização do que é central para a democracia – o dissenso. Mas é preciso que o dissenso seja compreendido não como mera discordância, mas como a coexistência de pensamentos distintos, de modos de ser e existir singulares, sem que seja preciso a um determinado povo eleger um cidadão padrão com uma crença, um gênero, uma sexualidade e uma ocupação padrões. Se as diferenças e as particularidades não fizerem parte do público – e não tomarem parte no político – mantendo-se escondidas e resguardadas no domínio privado, veremos o crescimento cada vez maior de modos de individualismo e, logo, de cidadãos distanciados do comum – cidadãos cada vez menos políticos, cada vez menos cidadãos. É preciso compreender, definitivamente, que não há qualquer padrão que seja natural, não existe uma “ordem natural” das coisas ou um “senso comum”. Estes não são mais que “o resultado de práticas hegemônicas sedimentadas” (MOUFFE, 2007, p. 63, tradução nossa).

A partir do entendimento de que o que nos é apresentado como natural é apenas a sedimentação de práticas hegemônicas, temos, então, a possibilidade de subversão da “ordem natural” e do “senso comum”¹⁵. Para tanto, as práticas artísticas se mostram de fundamental importância, pois têm o potencial extremamente político de, ao mobilizar as paixões e os desejos, reposicionar a “luta hegemônica” (*op. cit.*, p. 60). Para Mouffe as práticas artísticas podem contribuir para a construção de uma sociedade democrática crítica, que pratique radicalmente o pluralismo e promova a confrontação – no que a autora nomeará por “modelo agonístico de democracia”. Se a teoria liberal predominante compreende o campo político como uma teia constituída por ideias e interesses que poderiam ser articulados e decididos através do debate racional, Mouffe (*op. cit.*, p. 57) discorda e observa que as paixões, os desejos, as fantasias, têm muito mais ação na política do que interesses racionais. E o que as práticas artísticas põem em **ação** – o que move o corpo do artista e o que afeta o espectador – é, também, muito mais desejos e paixões do que ideias ou conceitos. É por isso que, para Mouffe (2007, p. 67), a política é inerente às artes, pois, ao

¹⁵ Como o poema-provocação de Bertolt Brecht (1982, p. 15): “estranhem o que não for estranho. Tomem por inexplicável o habitual. Sintam-se perplexos ante o cotidiano”.

mobilizarem as paixões humanas, as práticas artísticas o fazem constituindo e reforçando a hegemonia dominante ou, ao contrário, denunciando e desestabilizando-a. Não há, portanto, qualquer sentido ao se falar em arte apolítica – como tem acontecido no Brasil desde antes da eleição de Jair Bolsonaro à presidência da república e, principalmente, após a ascensão de Roberto Alvim¹⁶ ao cargo de Secretário Especial da Cultura nacional. O que se quer, ao incentivar uma arte supostamente apolítica é, na verdade, proteger a sempre frágil ordem hegemônica tutelando apenas as obras de arte que não a questionem e nem proponham novas hegemonias.

Muito embora não seja possível separar a política da arte, isso não quer dizer que toda obra de arte serve à política democrática pluralista, como compreende Mouffe. A autora entende que “a arte crítica é a que fomenta o dissenso, a que torna visível o que o consenso dominante tenta obscurecer e apagar” (MOUFFE, 2007, p. 67, tradução nossa). Logo, se um dos mais graves apagamentos promovidos pelo neoliberalismo é justamente de “identidade coletiva” e de “indivíduo democrático”, nas palavras de Mouffe – ou do ser-em-comum, nas de Nancy –, o teatro mostra-se, de partida, um importante aliado da democracia agonística, pelo seu caráter sempre comunal. Dito isso, não pretendo argumentar que o teatro é sempre crítico e que jamais servirá à hegemonia dominante – o teatro pode, de fato, ser usado para reforçar estereótipos, silenciar dissidências e manter o *status quo*. O que afirmo aqui é que esta não é, e nunca foi, sua vocação. E o teatro que interessa a esta pesquisa é um teatro sempre contra-hegemônico, que põe em evidência a coletividade, o comum dos seres, que opera como um **contradispositivo** das lógicas e das práticas individualizantes e que, através de uma atuação franca e **vulnerável**, mobilize desejos e paixões. Um teatro que também no campo das emoções não busque um consenso – na tentativa de manipular e coordenar as emoções do público – mas que, como uma obra que abraça o aberto, possa ter no dissenso sua base, provocando reações e sentimentos diversos, múltiplos. Mobilizando singularmente as paixões ao mesmo tempo em que expõe nossa comunidade.

¹⁶ Alvim foi exonerado do cargo equivalente a Ministro da Cultura após um pronunciamento cujo texto fora, em grande parte, copiado *ipsis litteris* de um discurso de Joseph Goebbels (Ministro da Propaganda da Alemanha nazista) além de utilizar como fundo musical uma peça de Richard Wagner, um dos compositores favoritos de Hitler. Ver <https://www.metropoles.com/brasil/politica-br/roberto-alvim-e-exonerado-apos-fazer-citacoes-nazistas-em-video> (Acesso em 21 de janeiro de 2020).

2.7 Experiência

No convívio há mais experiência que linguagem. Há zonas da experiência das quais a linguagem não pode construir discurso. Há zonas da experiência que não se podem semiotizar.

Jorge Dubatti (2003, p. 25, tradução nossa)

A experiência é constituinte do teatro. Talvez seja o aspecto mais fundamental do acontecimento teatral. Se tivesse que precisar uma ordem das coisas, talvez a única coisa anterior à experiência seria a **ação**. Pois sem ação não haveria teatro, como já disse anteriormente. Tampouco pode haver teatro sem que haja uma experiência. Prefiro, portanto, não precisar qualquer ordem entre uma e outra, e compreender experiência e ação no mesmo campo de constituição do acontecimento teatral.

Antes de ser uma história que se conta ou uma sequência de movimentos, antes de ser ficção, antes de ser uma obra de arte que pode ser vista, assistida, pelo espectador, o teatro é uma experiência que se vive: é uma vivência. Pois está inscrito no acontecimento. É preciso, em primeiro lugar, que haja vida para que o teatro seja. Sem vida, sem corpos vivos, e sem a reunião destes corpos, não pode haver teatro. Os girassóis de Van Gogh, as Bachianas de Villa-Lobos ou uma fotografia de Cartier-Bresson poderão ainda existir mesmo após toda a vida na terra se extinguir. Mesmo após não haver mais nenhum artista e nenhum espectador, pois seu suporte é um objeto (tela, vinil, papel). O suporte do teatro é a vida em presença: são os corpos do ator e do espectador em simultânea **presença**. É esta necessária simultaneidade, esta coexistência, copresença de ator e espectador, que eleva a experiência ao primeiro plano do acontecimento teatral.

Talvez pareça mais adequado utilizar a palavra “vivência”, aqui, ao invés de “experiência”, pois a língua portuguesa oferece tal riqueza vernacular. Em inglês, italiano, francês e outras línguas mais, há apenas a palavra correspondente a “experiência”, aglutinando nela o significado de vivência. No alemão, como no português, há ao menos duas palavras para designar o que se pode compreender por “experiência”: *Erfahrung* e *Erlebnis*. A primeira compreende a experiência que se adquire ao longo da vida. A experiência que o “camponês sedentário” ou o “marinheiro comerciante” possuem (ou possuíam), como conta Walter Benjamin (1987, p. 199). *Erfahrung* é a experiência que possui um artesão, um saber que se adquire no contato com outros – ver, observar, ouvir – e pode, da mesma forma, ser transmitido a outros: o saber da experiência que o artesão transmite a seus aprendizes. Já *Erlebnis* é o que podemos chamar de vivência. É a

experiência que se tem ao vivenciar algo. Hans-Georg Gadamer exprime de forma concisa e bela o significado de *Erlebnis*: “ainda estar vivo quando algo acontece” (1997, p. 118). De uma só vez temos o sentimento de presença, a percepção da própria vida e a identificação de um acontecimento. Nesta noção de experiência como vivência (*Erlebnis*) o sujeito está necessariamente implicado no ato, na vivência. Para se ter uma experiência é necessário ter vivido algo. E o teatro é sempre vivenciado, é sempre vivo e vivido – tanto pelos atores quanto pelo público –, é sempre, portanto, uma experiência.

Assim, embora a palavra “vivência” traga maior precisão a tal conceito de experiência, justamente por isso a opção em utilizar aqui a palavra “experiência” se reforça. Ao pensamento deste teatro comum interessa mais um termo aberto (como o próprio termo “comum”), que carregue outros significados e potências. Assim como Walter Benjamin que, segundo João Gabriel Lima e Luis Antonio Baptista: “não está interessado em um conceito de experiência que suporte apenas uma qualidade limitada de experiência ou que sirva apenas para a experiência histórica atual. Mais precisamente, ele se interessa por um conceito de experiência que ofereça as bases para qualquer experiência possível” (2013, p. 459).

Em seu famoso ensaio “O Narrador”, Benjamin propõe um conceito de experiência (*Erfahrung*) que também interessa à esta pesquisa e potencializa a experiência aqui proposta. Nesse ensaio, o filósofo descreve a narração como a “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 198) e já à época – anos trinta – constatava seu processo de extinção. Benjamin relaciona diretamente à perda da capacidade de narrar a escassez de experiências na modernidade. A guerra, a industrialização, a vida nas grandes cidades, o ritmo de trabalho acelerado, estariam a cada momento reduzindo as possibilidades de experiência do homem moderno. Desta forma, o narrador, esta figura em processo de desaparecimento, seria o responsável por manter viva a experiência através da contação de histórias alimentadas pela “sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (*op. cit.*, p. 201).

Compreendendo desta forma a figura do narrador e sua relação com a experiência, o paralelo entre narrador e ator de teatro se faz de forma clara. E a importância deste conceito a um teatro comum também claramente se afirma, pelo papel social ou comunal que figura no narrador. Para reforçar o paralelo aqui traçado e a relação com o comum, evoco novamente Lima e Batista: “contar uma história, como a conta um narrador tradicional, é sobretudo um gesto de corpo inteiro que busca alcançar a comunidade; sua refinada operação intelectual serve somente ao propósito de utilizar o seu corpo para a transmissão”

(2013, p. 467). Assim, o ator de teatro, que certamente não é o “narrador tradicional”, mas talvez seja seu “descendente direto”, se utiliza do seu saber, sua experiência, para, através de uma vivência (*Erlebnis*), manter viva a experiência (*Erfahrung*) numa comunidade.

Numa instigante busca pela história da palavra *Erlebnis*, Gadamer compreende que seu uso aparece com mais frequência a partir dos anos 70 do século XVIII, devido ao surgimento da literatura biográfica, especialmente de artistas. Assim, a palavra “vivência” teria surgido da necessidade de expressar as experiências vividas pelos artistas para, assim, poder se compreender a importância dessas vivências para a ressignificação de suas obras. Nesse sentido, Goethe teria dito que “todas as suas poesias têm o caráter de uma grande confissão” (*op. cit.*, p. 119-120). Embora saibamos que a obra de Goethe não é, objetivamente, autobiográfica, qual poesia não tem na vida sua essência? E como seria possível evocar a vida sem incluir-se nela, sem que seja, afinal, sempre uma evocação da própria vida? Ao transpor esta questão para o teatro, para o trabalho do ator, ela se coloca ainda mais clara: se é o artista – o ator, o poeta do corpo – que está, em vida, ao vivo, produzindo sua obra e, simultaneamente, apresentando-a ao espectador, como seria possível distanciar-se suficientemente deste ato ao ponto de não se incluir nele, de “corpo e alma”, vida inteira? Talvez esta seja justamente a diferença entre uma atuação poderosa e outra medíocre. Numa atuação verdadeira, o ator se desvela: “não se trata mais de atuar, eis porque é um ato [...]. O espectador olha, sem analisar, sabe só que se encontrou diante de um fenômeno no qual está contido algo de autêntico” (GROTOWSKI *et al.*, 2007, p. 134-135). Este ato de que fala Grotowski é, sem dúvidas, uma experiência.

A busca por esta experiência se mostra, assim, extremamente cara a um teatro comum. Apesar de, no primeiro momento, se passar num âmbito pessoal, a experiência vivenciada ou “a reação que nasce em nós contém uma singular união daquilo que é individual e coletivo” (GROTOWSKI *et al.*, 2007, p. 134). Grotowski parece, portanto, estar em fina sintonia com Gadamer que afirma: “a relação da vida e da vivência não é a de um geral para um particular. A unidade da vivência, determinada pelo seu conteúdo intencional, encontra-se, antes, numa relação direta com o todo, com a totalidade da vida” (GADAMER, 1997, p. 129). A diferença no uso dos termos entre um e outro – Grotowski fala em “coletivo” enquanto Gadamer em uma “totalidade da vida” – se dá, provavelmente, pelo fato de que um seja ator e o outro filósofo. A um artista de teatro a relação com o coletivo é permanente, é algo que permeia todo o pensamento, e a própria ideia de um todo, ou da vida mesma, se confunde com a noção de coletivo. O sujeito do teatro – seja o ator, seja o espectador – nunca está só, é parte de um coletivo, e tem a sua presença sempre exposta e

partilhada com os demais – pois o que se vive no teatro é sempre experiência coletiva. Já o sujeito da filosofia é, tradicionalmente, solitário: o ser. Enfim, Gadamer, em sua investigação a cerca do conceito de *Erlebnis*, naturalmente chega à relação entre vivência e arte:

Parece, por assim dizer, que a determinação da obra de arte é a de se tornar uma vivência estética; ou seja, que arranque a um golpe aquele que a vive, do conjunto de sua vida, por força da obra de arte e que, não obstante, volte a referi-lo ao todo de sua existência (GADAMER, 1997, p. 131).

É precisamente este movimento sugerido por Gadamer que mais interessa à noção de experiência para um teatro comum: “arrancar” o espectador de sua vida para em seguida voltar a “referi-lo ao todo de sua existência”. E aqui, como já dito anteriormente, o “todo da existência” não é outra coisa que não uma existência comum – ou a **comunidade** da existência: o ser-em-comum.

2.8 Morte

É preciso que o teatro seja a pompa fúnebre.

Kuniichi Uno (2012, p. 69)

O teatro é vivo. E como qualquer organismo vivo, anda lado-a-lado com a morte. Como uma *vanitas*, um *memento mori*, no seu presente absoluto ele nos revela a face da morte a todo instante¹⁷. Como diz o ditado, para morrer basta estar vivo. Não que o teatro esteja ameaçado de morte, como se pensou quando do advento do cinema. Ou como talvez pensem hoje, alguns, em virtude da conveniência que serviços como Netflix ou YouTube nos oferecem (o teatro nada tem em comum com os vídeos transmitidos por *streaming*). Ele não está ameaçado de morte no sentido figurado, em vias de ser extinto ou cair em “desuso”. E a prova são os teatros lotados para se ver *ao vivo* os mesmos *youtubers* ou atores famosos que se veem nas telas, como se houvesse uma necessidade do contato **real**, do **convívio** (DUBATTI, 2016, p. 133). Na verdade, o teatro morre, de fato, a todo momento, a cada segundo que passa em sua exibição, a cada final de sessão, a cada atriz que morre – cuja poesia só pode perdurar, para além da memória, através do mito recontado por quem a viu em cena (*op. cit.*, p. 144).

É morto hoje o teatro que se fez ontem. Ao contrário de uma música ou uma fotografia, o teatro não pode ser imortalizado, pois não possui algo como um “negativo” ou um “arquivo bruto”. Na verdade, o teatro nada possui – e nada possui o teatro. As lógicas capitalistas da propriedade e da acumulação não servem ao teatro – não se pode colecionar teatro, jamais existirá uma “teatroteca”. Não se compra teatro em leilão de arte e, logo, um espetáculo não pode pertencer a nenhuma “coleção particular”. É justamente o que afirma Peggy Phelan (1998, p. 173): “a performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. [...] A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital”¹⁸. Pois a volatilidade é uma de suas características mais específicas: o teatro se esvai antes que se possa contê-lo *in vitro* – a perda (a morte) lhe é constituinte (*idem*, p. 143).

¹⁷ “Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (ARTAUD, 2006, p. 89).

¹⁸ Todo o texto de Phelan dialoga intensamente com o que se argumenta aqui, principalmente na compreensão de uma ontologia da performance (no caso de Phelan, mas se aplica igualmente ao teatro) a partir da perda: não apenas no sentido do seu acontecimento irrepitível, mas também a perda do próprio corpo do performer (e do público). A performance – ou o teatro – é um ensaio da morte.

Antonin Artaud, no início do século XX, anunciava o padecimento tedioso e agonizante do teatro. E para que pudesse recuperar sua vitalidade o teatro precisava de algo como uma força mortífera, capaz não tanto de comunicar (um sentido, uma mensagem) ao espectador, mas de revirá-lo ao avesso, de atuar no seu organismo, no seu corpo. Não da morte que lhe acometia (ao teatro), cujo assassino, segundo Artaud, seria o teatro psicológico, um teatro da “mentira e [da] ilusão”, “puramente descritivo e narrativo”, palco de “seres plausíveis, mas desligados” (ARTAUD, 2006, p. 86); mas da morte enquanto potência, “a violência e o sangue colocados a serviço da violência do pensamento” (*op. cit.*, p. 92). Artaud pretendia um teatro vivo – cruel como a vida – que, recuperada sua força vital, nos devolvesse “tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura” (*idem*, p. 96); e para isso era preciso que o teatro se libertasse da palavra, da linguagem articulada¹⁹. Esse teatro da crueldade, tal como a peste, como um mal capaz de contaminar os corpos, não deixa de ser político, cuja poesia é da ordem da “que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas” (*idem*, p. 96). Caso não tenha ficado suficientemente claro que a política que sugere Artaud não é senão uma política do comum, ele afirma ainda que a “ação do teatro, como a da peste [...], [leva] os homens a se verem como são [...] [e revela] para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta” (*idem*, p. 28-29, grifo nosso).

Se para Artaud a potência pestífera do teatro revela a “força oculta” da comunidade, para Jean-Luc Nancy (2016, p. 42-43) a morte revela a própria **comunidade** do existir. É na morte que se expõe, em máxima instância, o *com* do *ser*, ou seja, a sua condição de existência comunitária. Pois ao mesmo tempo em que a morte define a existência (comum) do ser – estamos, todos, sujeitos à morte – o *eu* não pode ser sujeito na sentença da própria morte: “eu estou morto”. Assim, a constatação da morte, ou melhor, a enunciação da morte só pode ser feita por outrem, exige o outro, e revela, assim, o ser-em-comum. Como nas tragédias gregas, em que a morte de um personagem jamais acontecia *ao vivo*, na cena, mas era sempre narrada por outro personagem ou pelo coro (o Mensageiro é o personagem trágico que, tradicionalmente, narra os fatos mais terríveis – em especial a morte – que, dada sua monstruosidade, não deveriam ser exibidos por *mimesis*, mas pela via épica). A morte ocupa no teatro um lugar limítrofe, de sua impossibilidade paradoxal, pois, ao mesmo tempo

¹⁹ “Romper a linguagem para tocar na vida” (ARTAUD, 2006, p. 08); “a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada” (*op. cit.* p. 36); “é preciso acabar com a superstição dos textos e da poesia *escrita*. A poesia escrita vale uma única vez e, depois, que seja destruída. Que os poetas mortos cedam lugar aos outros [...]. Sob a poesia dos textos existe a poesia *tout court*, sem forma e sem texto” (*op. cit.* p. 87-88).

em que representar a morte em cena pode ser um problema de difícil solução, o teatro lida com a morte a todo instante, a sua própria morte, o risco de ver morrer um ator em cena, etc. E a partilha física, corporal, desse paradoxo constitui o comum e se institui no comum, simultaneamente.

Tadeuz Kantor, no seu último e mais famoso manifesto intitulado inequivocamente *O Teatro da Morte* (1998, p. 14-17), narra o mito do surgimento do primeiro ator de forma bastante similar ao mito da invenção do mito narrado por Jean-Luc Nancy (2016, p. 81). Assim como Nancy, Kantor sugere que, em dado momento da história, “alguém” teria se destacado de seus pares, de algum fazer coletivo, para voltar-se a eles e reproduzir – agora não mais (apenas) *com* eles, mas *para* eles – suas ações, gestos, danças ou histórias. Mas esse destacamento, segundo Kantor, se daria a partir dos “costumes e dos ritos religiosos” (KANTOR, 1998, p. 15) dessa coletividade e, portanto, seria marcado como um gesto de profanação: a separação deste “alguém”, que mais tarde chamaríamos de “ator”, de seu coletivo – gesto que divide, mas também reúne – demarca a cisão fundamental entre cultura e arte, à medida em que faz surgir esta última. Esta cisão, também afirmada por Artaud²⁰, poderia ser então classificada como o **contradispositivo** original, essencial, que, através de um ato de profanação de costumes ou ritos, reapropria seu acontecimento (ou a sua representação) para o uso e fruição em nível mundano, terreno, humano. E ao separar tais ações do campo do sagrado, o gesto desse ator se inscreve no campo da política e será julgado como gesto marcado por “perigosas tendências subversivas”, certamente “[suscitando] opiniões contraditórias” (*idem*). O gesto mítico desse alguém-tornado-ator, sua profanação e ação política, expõe a comunidade à comunidade, mostra cada ser na face e no corpo de outro ser, exhibe o corpo, enfim: uma visão que é, em última instância, a visão da morte.

DIANTE daqueles que ficaram deste lado, um HOMEM ergueu-se EXATAMENTE igual a cada um deles e no entanto (em virtude de alguma operação misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANHO, como que habitado pela morte, afastado por uma BARREIRA que por ser invisível não parecia menos apavorante e inconcebível [...]. Como que na luz obcecante de um raio, perceberam de repente a IMAGEM DO HOMEM, gritante, tragicamente clownesca, como se o vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de se ver a SI MESMOS. Foi, com toda certeza, uma emoção que se poderia qualificar de metafísica (KANTOR, *op. cit.*, p. 16, grifos originais).

Ver, assim, o outro pela primeira vez e ver-se no outro – ver-se pela primeira vez num corpo vivo e não apenas na ilusão do espelho – é, afinal, ver o corpo em sua dimensão

²⁰ “Arte e cultura não podem andar juntas, contrariamente ao uso que se faz delas universalmente” (ARTAUD, 2006, p. 05).

suprema, em sua metafísica, como diz Kantor. Então lembremos que “a palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver” (FOUCAULT, 2013, p. 15). Portanto o corpo do ator – corpo vivo – carrega a mesma potência do cadáver, potência de revelar o corpo-em-si, fazendo-nos enxergar nosso próprio corpo não mais em si mesmo, mas no outro, nos outros, no comum. A potência da morte no teatro é, afinal, o que permite exaltar e expor ao máximo o seu inverso, a vida – especialmente sua qualidade *comum* (ou talvez, ao contrário, seja a vida em potência no teatro que nos faz lembrar da ameaça constante da morte e, portanto, de nossa precária existência *comum*).

Se estamos de acordo que o traço dominante
dos homens vivos
é sua aptidão e sua facilidade
para estabelecer entre si múltiplas relações vitais
é apenas diante dos mortos
que surge em nós
a tomada de consciência súbita e surpreendente
de que essa característica essencial aos vivos
se torna possível
por sua total falta de diferenças
por sua banalidade
por sua identificação universal
que demole impiedosamente
qualquer ilusão diferente ou contrária
por sua qualidade comum, aprovada
sempre em vigor
de ficarem indiscerníveis
(KANTOR, 1998, p. 18-19)

2.9 Presença

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo.

Michel Foucault (2013, p. 14)

É certo que todo corpo em presença de outros se coloca em estado de partilha: dos seus gestos, suas ações, sons e ruídos, suas imagens, em suma, sua presença. Um corpo na presença de outros, partilha, antes de tudo, sua própria presença. Tal presença pode ser constituída como que por uma força centrípeta, atraindo os olhares, as emoções, os desejos dos corpos que compartilham (ou co-partilham) esta presença, criando, assim, ou ao menos potencializando, uma espécie de núcleo energético no corpo (do ator); ou então pode se dar como presença de um corpo que “se descentra, coloca-se na periferia de si mesmo” (PAVIS, 1999, p. 76) e, assim, inicia uma outra potência energética – não mais autocentrada e nuclear, mas expandida, múltipla e multiplicadora – capaz de outras partilhas. A presença, conforme esta segunda acepção, parece ser algo que ocorre entre corpos – entre ator e espectador – e não uma qualidade corporal pertencente ao ator; ou seja, um intercâmbio de energias que fluem num plano horizontal, percorrendo o espaço do acontecimento teatral, operando numa lógica de contágio e contaminação – ator e espectador contagiando-se e contaminando-se uns aos outros num movimento intermitente. A esta presença-fluxo parece se fazer necessário um corpo menos fechado em si mesmo, menos garantido (autossuficiente), menos preenchido e carregado (autocombustivo, autopropulsionado); como diz Eleonora Fabião, um “corpo-cênico”: “contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante” (2010, p. 322). Esse corpo que se define por sua indefinição, campo aberto, corpo perene, corpo-fora – entendendo “fora” não como o exterior, mas o limiar, a passagem, a porta, a soleira (AGAMBEN, 2013, p. 64) –, esse corpo não é dotado de uma presença como um feitiço, capaz de dominar a atenção dos espectadores; é, na verdade, articulado de modo a “criar sistemas relacionais fluidos”, “gerar e habitar os entrelugares da presença” (FABIÃO, 2010, p. 323).

Vale retroceder nessa discussão para melhor situar o teatro dentro de uma historiografia mais geral (embora ocidental) da presença. Hans Ulrich Gumbrecht (2010) identifica uma importante mudança de perspectiva, a partir do que se convencionou chamar

de modernidade, na forma de a sociedade ocidental “pensar a relação dos seres humanos com o mundo” (p. 50). Com a tentativa de separar sujeito e objeto em todas as instâncias do pensamento – o método cartesiano naturalizado no imaginário ocidental – a relação do conhecimento com a presença foi sendo substituída por sua relação com o sentido: a presença – a materialidade, a aparição, a existência – carecia de profundidade caso não tivesse um sentido interior. O profundo, o subjacente, o interior, adquiria valor superior à “mera exterioridade”, ou seja, à presença. A questão levantada por Gumbrecht não é de que a presença deveria ter maior valor do que o sentido, mas sim de que a valorização do sentido – da significação, da interpretação dos signos, da semiótica, da hermenêutica – foi dominando por completo as formas de existir no mundo e de se relacionar com as coisas e com os outros seres. A presença foi sendo relegada a uma condição inferior, ou então como mero continente para o sentido: o conteúdo verdadeiramente significativo e representativo de algo.

Assim fomos nos distanciando da presença, bem como do tempo presente que ela necessariamente evoca, e adentrando em nós mesmos, nas profundezas da razão. Gumbrecht nos oferece um exemplo marcante dessa transição, com a problematização levantada pela ainda emergente teologia protestante da questão da transubstanciação no sacramento da eucaristia.

Cada vez mais o “é” na expressão “este é o meu corpo” passou a ser entendido como “significa” ou “quer dizer” o meu corpo. A partir daí, o sentido do corpo de Cristo e do sangue de Cristo evocariam o evento da Última Ceia – mas sem pretender torná-la de novo presente. [...] Só nessa altura se começou a transformar numa “distância histórica” inultrapassável a distância temporal que separava cada missa e a Última Ceia, o ponto de referência; aqui começamos a entender que existe uma relação entre a concepção emergente, especificamente moderna, da significação e a dimensão da historicidade – conquista da modernidade (GUMBRECHT, 2010, p. 52).

A crença católica é a de que, no momento em que Cristo disse “este é o meu corpo” e “este é o meu sangue” e pediu que seus discípulos repetissem aquela ceia em sua memória, ele não indicava apenas que ao comer o pão e beber o vinho lembrassem dele, do que ele significava, dos seus ensinamentos. Na fé católica, Cristo *é* o pão/a hóstia e *é* o vinho a cada missa. O fiel, portanto, no ato da eucaristia, ingere o próprio Cristo transubstanciado: seu corpo agora está alimentado – não apenas com a fé cristã, com a sua sabedoria ou sua glória –, mas com o corpo, o sangue e toda a divindade de Cristo. Aceitar a transubstanciação nunca foi tarefa fácil, mesmo para os fiéis – desde os próprios apóstolos no momento da Última Ceia – e, principalmente a partir da reforma protestante, foi sendo interpretada sob o ponto de vista de sua simbologia e não de um acontecimento real. Essa semiotização dentro

da prática e da fé cristã faz parte de um processo maior, segundo Gumbrecht, da passagem da “cosmologia medieval” da presença para o “paradigma sujeito/objeto” da hermenêutica moderna (*op. cit.* p. 50-51).

Este é um exemplo interessante para se pensar a presença no campo teatral na relação ator-personagem, pois, à primeira vista ele parece evidenciar um movimento contrário na mudança de paradigma da interpretação teatral e da sua recepção. Gumbrecht observa que em diversos manuscritos teatrais da idade média, não se descrevia tanto um “sentido” da peça que se apresentava, todavia mais o seu rito, “a entrada do corpo de um ator (ou de um palhaço ou de um bobo) num espaço que partilhará com os corpos dos espectadores” (2010, p. 54), como também a saída dos atores e sua despedida da cena. Assim, percebe-se que a manifestação teatral se centrava mais no acontecimento em si do que no seu fundo dramático, ficcional ou narrativo; mais nos atores e no seu jogo de cena do que nos personagens ou figuras que representavam. Portanto, podemos pensar que, no caso da eucaristia, a prática medieval insistia numa presença que não se podia ver, mas que deveria ser aceita como presente; já no caso do teatro, a força que adquire o conceito de personagem e sua separação da corporeidade do ator parece investir na agência do ficcional (e, portanto, do “invisível”) sobre a operação **real** do acontecimento teatral. No entanto, trata-se de fato, como afirma Gumbrecht, do mesmo movimento rumo à hermenêutica moderna e a valorização do sentido, pois na eucaristia, ao dizer, em primeira pessoa, “isto é o meu corpo” e “este é o cálice do meu sangue”, o padre não “representa” Cristo, não o interpreta como um ator a um personagem, mas ele é de fato a personificação de Cristo – *in persona Christi*, como diz a expressão latina que consagra a especificidade do sacerdócio católico – da mesma forma que o pão e o vinho não representam o corpo e o sangue de Cristo, mas neles se transformam, transubstanciados. Assim, a busca pela “perfeita” representação de um papel no teatro, o desejo de fazer o ator desaparecer para que apenas o personagem fosse visível, é a busca pela semiotização do corpo do ator e não pela sua real aparição, sua presença.

De fato, essa incursão numa hermenêutica teatral se dá em grande parte pelo incômodo que o teatro causava, especialmente na igreja francesa do século XVII – no que ficou conhecido como *Querelle de la moralité du théâtre* – devido ao “efeito sensual” que os atores causavam no espectador e da “atmosfera [...] altamente infecciosa” do ambiente teatral (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 107, tradução nossa). Assim, a partir do século XVIII começa a ser teorizada uma nova forma de atuação que privilegiasse os sentidos contidos no texto teatral e não mais o jogo do ator com o público: “um teatro da ‘quarta parede’ segundo

a expressão de Diderot” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 15). Começam a erguer-se os fundamentos de um teatro psicológico-realista e o corpo *do ator*, a sua presença, não deveria mais ser percebida em cena, mas apenas o seu personagem, seu *corpo semiótico*. A presença cênica era então reduzida ao que Erika Fischer-Lichte (2012, p. 106, tradução nossa) nomeia por “conceito fraco de presença”, ou seja, apenas a presença necessária à realização do acontecimento teatral: a co-presença de ator e espectador no mesmo espaço. Reduzida a força da presença do ator e agora distanciado ainda mais do espectador pela invenção moderna da cortina, que separa o espaço da cena do espaço “real” (separação não apenas física, mas semiótica, na medida em que reforça a distinção entre a ficção teatral e a realidade do mundo), “a atenção dos espectadores passava dos corpos dos atores para os personagens que eles incorporavam” (GUMBRECHT, 2010, p. 53) e assim o teatro poderia livrar-se do seu potencial infeccioso e contagiante, portador dos perigosos bacilos da paixão e do desejo.

A esta “presença fraca”, Fischer-Lichte (2012) contrapõe um outro tipo de presença que ela classifica como “conceito forte de presença”. Esta seria, provavelmente, a forma de presença mais recorrente no imaginário geral contemporâneo quando se pensa em presença cênica, é “definida pela habilidade do ator de ocupar e comandar o espaço e atrair a atenção indivisa do espectador” e é percebida como “uma fonte de energia” (p. 108, tradução nossa). Essa presença forte se difere da anterior não apenas pela sua intensidade, mas, principalmente, pelo fato de que esta não diz tanto de uma qualidade de interpretação de um papel ou de um texto, mas de uma “qualidade performativa, trazida à tona através de um uso particular do corpo” (*op. cit.* p. 110, tradução nossa). Por aparecer como uma qualidade corporal, muitos atores e teóricos do teatro buscaram investigar práticas teatrais com forte tradição física – especialmente formas de teatro orientais – na tentativa de descobrir e inventariar os exercícios e dispositivos utilizados nestas práticas capazes de promover tal potência de presença. Esse foi o trabalho que desenvolveu Eugênio Barba durante anos no que ele chamou de Antropologia Teatral. Embora o trabalho de Barba tenha sido de fundamental importância para os estudos teatrais ocidentais (e ainda hoje é importante), Fischer-Lichte entende que as tentativas de compreender e descrever a presença como fruto apenas do trabalho corporal – ou do “corpo fenomenal”, nas palavras da autora – falharam. Assim como falharam as tentativas de Diderot e outros pensadores do século XVIII de empreender uma presença exclusiva do personagem, presença do “corpo semiótico”, na vã tentativa de fazer desaparecer o ator (*op. cit.* p. 111-112, tradução nossa).

Compreendendo, portanto, que a presença não é apenas uma força energética que emana do corpo fenomenal do ator – seja por um talento inato, seja por treinamentos ao longo de toda a vida –, muito menos a presença estritamente necessária do “estar em cena” do ator para que a verdadeira aparição seja a do corpo semiótico, do personagem ou da figura que se representa; Erika Fischer-Lichte propõe um “conceito radical de presença”: PRESENÇA (assim mesmo, com letras maiúsculas). Neste conceito de presença, o trabalho de Grotowski seria o paradigma e o seu ator Ryszard Cieslak o exemplo-mor. O ator grotowskiano seria formado pela “*via negativa* – não uma coleção de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI in FISCHER-LICHTE, 2012, p. 112, tradução nossa). Cieslak rompe com o dualismo corpo/mente ou corpo fenomenal/corpo semiótico, “seu corpo aparecendo ‘iluminado’ e sua mente aparece encarnada [*embodied*]” (*op. cit.* p. 114, tradução nossa). Sua PRESENÇA seria fruto de uma liberdade conquistada através de um corpo aberto, estendido e expandido, como o “corpo cênico” de que fala Eleonora Fabião (2010): corpo-campo, dialógico e provisório. Corpo que o ator não possui, mas *é*. O ator *é* este corpo fluido e indefinido. Corpo que ultrapassa a pele e se torna espaço, se torna outros, múltiplo-corpo, ator-espectador-teatro-mundo: um só corpo-vário.

O corpo e a presença definidos por Fabião são os mesmos que define Fischer-Lichte, inclusive a referência filosófica de ambas é a mesma: Maurice Merleau-Ponty, para quem “o mundo é carne” e “a carne é um elemento do Ser” (MERLEAU-PONTY in FABIÃO, 2010, p. 323). Ou seja: o mundo não é menos uma parte do Ser do que o Ser é parte do mundo. Fischer-Lichte compara a contribuição de Grotowski ao teatro com a de Merleau-Ponty à filosofia, pois, sob a chave da encarnação [*embodiment*], ambos põem abaixo qualquer dicotomia entre corpo e mente, ser e mundo, substância e acidente, presença e sentido, etc. Assim, Fischer-Lichte finalmente propõe com seu “conceito radical”, uma presença que seja “articulada pelo corpo e sentida pelos espectadores, pelos seus corpos”, ou seja, que signifique “aparecer e ser percebido como mente encarnada [*embodied*]; perceber a PRESENÇA de outrem significa também experimentar a si mesmo como mente encarnada [*embodied*]” (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 115, tradução nossa).

Tal conceito de presença, ao (in)definir os corpos no teatro, ao expor o espectador à experiência de si mesmo, diz do ator que se expõe, ao mesmo tempo vulnerável e (por isso mesmo) dilatado, encarnando mundo, mente, tudo; tal presença opera apenas no teatro comum e agencia sempre um **comum** no teatro.

2.10 Real

Em maio de 2017, o Teatro Máquina²¹ recebe um convite para participar do Festival Trema, no Recife, apresentando o espetáculo “Diga que você está de acordo! MáquinaFatzer”. As apresentações aconteceram no Teatro Hermilo Borba Filho, uma sala plana, relativamente pequena, sem espaços pré-definidos para o palco e a plateia, permitindo diversas configurações para disposição do público e da cena. A aquela ocasião, teve suas arquibancadas montadas apenas de modo frontal, à italiana. O público, que naturalmente ficaria próximo da cena, acabou ficando quase dentro, pois os ingressos esgotaram-se e algumas pessoas ficaram sentadas no chão, à frente das arquibancadas.

Neste espetáculo inspirado no “Material Fatzer”, de Bertolt Brecht, somos quatro atores e uma atriz: eu, Fabiano Veríssimo, Felipe de Paula e Márcio Medeiros representamos quatro soldados desertores da Primeira Guerra Mundial que se escondem na pequena casa de um deles, onde vive sua esposa, interpretada por Loreta Dialla. A escassez é generalizada ali: o espaço é pequeno, há apenas uma cama, uma mesa com uma cadeira e um banco, um fogão tipo “salamandra” e um guarda-roupas onde a mulher se esconde durante um bombardeio. Por seu crime de deserção, eles não podem sair da casa sequer para conseguir comida, evitando que sejam descobertos, então a fome começa a atormentá-los. Eis que, um dia, como que por milagre, um deles encontra uma beterraba por baixo do piso de madeira da casa. Os outros, então, enlouquecidos, começam a revirar a casa inteira, a desmontar todo o piso, e acabam encontrando mais três beterrabas. Eles trazem novamente a mesa – que havia sido jogada num canto – para o centro da casa e dispõem sobre ela as quatro beterrabas. Uma euforia toma conta de todos e eles riem como crianças. De repente, um deles – o dono da casa – toma uma beterraba para si e dá-lhe uma mordida. Os outros, de súbito, tornam-se sérios e, espantados, observam-no mastigar a beterraba tranquilamente. É bem provável que a fome o tenha feito esquecer que, anteriormente, eles haviam decidido que sempre votariam antes de tomar qualquer decisão. Havia sido eu – ou o meu personagem – quem teria feito a proposição, acordada por todos, de que as questões seriam sempre decididas pelo voto. Por conta deste descumprimento inicia-se uma briga entre eles, a mesa é empurrada contra um e contra o outro com violência, até que eu – pois meu personagem estava frágil, doente, além de ter um braço imobilizado em uma tipóia – desequilíbrio e caio por sobre os escombros da casa, o piso destruído, e rastejo até bem

²¹ Ver a nota 1, na introdução deste trabalho.

próximo da plateia. Com um misto de vergonha e raiva, mas na tentativa de recuperar um lugar de poder, dirijo o olhar para um espectador à minha frente e digo, com muita dificuldade, “cospe”. O outro ator/personagem grita, também com dificuldade, para o que mastiga a beterraba: “cospe!”. Ele parece achar absurdo aquilo e nega o “pedido”. Com o olhar ainda fixo no mesmo espectador, eu grito mais forte: “cospe!”. E eis que naquele momento um outro espectador cospe no meu rosto.

Por alguns instantes o tempo do teatro e o tempo real (se fosse possível distingui-los) se chocaram e suspenderam o presente. Se havia alguma separação entre a realidade teatral e a realidade da vida (na falta de um termo melhor) ela foi eliminada com aquela cuspada. O teatro, o seu acontecer, já é real; o que um ator fala no teatro, a sua voz, é real; o cruzamento de olhares entre ator e espectador é também real. Aquela cuspada era a prova definitiva de toda esta realidade teatral e, mais do que isso, uma prova de como o teatro opera muito mais no campo do real do que no da ficção. Ou melhor, que estes dois campos (ao menos no teatro) nunca estão completamente separados um do outro: realidade e ficção se interpenetram constantemente. O real e o ficcional são acontecimentos concomitantes no teatro.

Quando penso no que teria levado aquele espectador a invadir de tal modo o espaço da representação, encontro-me sem respostas. De fato, naquele momento, uma estranha ruptura com o modelo dramático-representativo ocorria: eu me dirigia a um espectador, olhando no seu olho a cerca de um metro de distância e gritando para que cuspsisse. Estranha porque não se tratava exatamente de um afastamento do personagem para me dirigir, neutro, aos espectadores; tampouco se tratava de um aparte; meu corpo e minha voz permaneciam no mesmo tom e mesma formatação dados à figura que representava. Confusão similar é descrita por Erika Fischer-Lichte sobre o trabalho do *Volksbühne* de Berlim: “às vezes, o espectador não sabe se é, de fato, o ator (*in propria persona*) que se dirige a ele ou se o ator assume um outro papel ou ainda se o ator continua a interpretar o mesmo papel à sua maneira” (2013, p. 18). No caso em questão, seria mais como um deslocamento de perspectiva, como se eu trouxesse o espectador para o meio da cena, mais especificamente para dentro do corpo do ator que come a beterraba. Poder-se-ia então supor que foi por isso que o espectador cuspiu: ele se sentiu realmente na cena, sentiu-se realmente como o personagem que eu afrontava. No entanto, essa suposição não parece plausível, pois, em primeiro lugar, o espectador sabe que o que ele vê é teatro e por mais que ele compreendesse esta troca de perspectiva que estava sendo proposta, ele perceberia que se trata de um artifício, de um recurso estilístico. Em segundo lugar, o espectador que cuspiu no meu rosto

não era o mesmo para o qual eu olhava, mas um outro, ao seu lado – fato que, aqui, me parece especialmente relevante, por fazer pensar sobre certa noção de comum que o real do teatro agencia.

Convém recuperar a ideia da *mimesis* aristotélica, que, na leitura de Denis Guenoun, “é ao mesmo tempo representação de ação e ação de representar” (2014, p. 20, grifos originais). Guenoun acredita que Aristóteles, em oposição ao seu mestre, Platão, não conferia grande importância à diferenciação entre signo e significante, entre representação teatral e o seu referente no mundo. A questão da representação surge, então, como fundamental para se compreender a relação do teatro com o real. O ator, que está em cena, mas em completo compromisso com o tempo presente, sem ignorar a existência da plateia, ao contrário, fixando-a nos olhos, o ator, que pode dialogar com seu companheiro de cena, dizer o texto que lhe cabe (que não é seu, mas que se torna seu no exato momento em que é dito, porque se inscreve no agora e com toda a verdade), este ator está a representar? Seria possível escapar de certa ideia de representação mesmo utilizando-se de um fundo ficcional e personagens? A propósito desta questão, uma interessante colocação de Jacques Rancière: “o pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração. E seu momento inaugural foi com frequência denominado *realismo*, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava” (2009, p. 35). Vale ressaltar que, na passagem citada, Rancière se refere ao realismo na literatura. No teatro, podemos identificar esta “destruição dos limites” de uma lógica mimética – sem, contudo, negá-la – no trabalho de artistas como Jerzy Grotowski, por exemplo:

Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional. Ele definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16)

Assim, segundo a autora, Grotowski compreendia o trabalho do ator não mais como a interpretação magnífica de um papel – o seu objetivo final no teatro não seria interpretar fielmente um papel – mas, fazendo uso do seu personagem, poder abrir uma fenda no seu aparecer, tornar possível um completo desnudamento, para que o espectador possa então ver, ali, alguém de verdade, alguém real – desnudamento que, paradoxalmente, se faz possível através do personagem interpretado. Como se na “vida real” estivéssemos sempre cobertos por várias máscaras, de modo que jamais pudéssemos estar profundamente desnudos senão sob uma outra identidade; ou seja, o personagem (ser fictício) serve apenas para que o ator

(ser real) possa aparecer verdadeiramente: sem representar. Este é o paradoxo: a representação é, assim, ela mesma a porta de saída da representação. Ela separa o mundo real do mundo ficcional ao mesmo tempo em que aproxima estes dois mundos.

Compreender a representação através do ponto de vista do seu paradoxo, sem necessariamente negá-la por completo, mas transformá-la, abrir fendas e fazer aparecer o real que nela se inscreve, deslizar pelos seus limites, transbordar, habitar o real e o ficcional simultaneamente (como o teatro sempre fez), parece dialogar com o que Rancière nomeia como “regime estético” das artes:

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não produto, saber transformado em não saber [...] (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Este estranhamento de que fala Rancière, essa arte que se inclui e se exclui a si mesma, que se estranha a si mesma, que busca o paradoxo – como o desvelamento do ator através do seu papel, ou como a concomitância do real e do ficcional –, está inteiramente ligada a uma dimensão política. Como o *readymade*: o objeto qualquer tornado obra de arte. Como Miró ateando fogo às próprias obras antes de expô-las: o toque final que destrói e, ao mesmo tempo, cria a obra. Estes exemplos do campo das artes visuais evidenciam o desejo de fundir arte e política, pois a obra, estranhando a si mesma, pode então se inscrever num novo regime estético-político. No que concerne ao teatro, este estranhar-se a si mesmo é sua condição de existência. O que, desde o século XX vem sendo posto em evidência por diversos artistas de teatro – a sua relação com o real, os limites da representação, o papel do espectador, a sua relação com o comum – é justamente o seu potencial político, que já incomodava Platão, como nos lembra Rancière: “do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços” (2009, p. 17). A recusa de Platão ao teatro se dá justamente pelo potencial político deste embaralhamento, e por sua relação direta com a democracia que começava a ser gestada. E que, também a ela, Platão se opunha. O “perigo” do teatro para uma suposta sociedade harmônica é o seu compromisso fundamental com esse regime político “de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo” (*op. cit.* p. 18): a democracia.

Se aquele espectador sabia que o que ele via era teatro, por quê ele cuspiu? Eu ainda hoje me pergunto qual terá sido a sensação e o pensamento dos outros espectadores que

viram aquele gesto. Imagino que eles foram deslocados de qualquer lugar mais ou menos seguro ou estável que pensavam ocupar. Como também eu fui bruscamente deslocado. Qual a diferença de um ator cuspir no rosto de outro ator, e de um espectador fazê-lo? Há aí uma ruptura na organização dos lugares pré-estabelecidos e uma desregulação no tempo. Nesse outro real, que irrompe radicalmente do interior do real do teatro, fica mais do que clara a operação política que o teatro exerce no comum. Evidenciando que, em última instância, não há posições tão definidas, lugares definitivamente ocupados, tampouco um domínio exclusivo do discurso e da **ação**, nem qualquer controle unilateral do tempo – no teatro, como no **comum**.

2.11 Vulnerabilidade

O conceito de vulnerabilidade é, de modo geral, utilizado sob uma perspectiva relativa e situacional. Assim, a vulnerabilidade seria um estado, temporário e relativo, a que certas pessoas ou certos grupos estariam submetidos – geralmente um grupo minoritário, seja do ponto de vista quantitativo, social, econômico, entre outros. É nesse sentido que podemos dizer, por exemplo, que crianças em situação de rua são vulneráveis (à fome, à privação de direitos, a violências e abusos diversos; em confrontação às crianças que “têm teto”). Dessa forma, a noção de vulnerabilidade exige sempre um “a quê” e um “em relação a quem” que muitas vezes ficam implícitos.

Sem reduzir as vulnerabilidades específicas de certas populações, Judith Butler (2018) propõe uma conceituação mais ontológica do termo, redistribuindo a vulnerabilidade a todos os corpos expostos no mundo, ao mesmo tempo em que compreende que o “corpo nunca existe em um modo ontológico distinto da sua situação histórica” (*op. cit.*, p. 162). Assim, enquanto a ontologia é relativizada, a vulnerabilidade é generalizada. Entender a vulnerabilidade de tal forma é, em primeiro lugar, evidenciar que não há ninguém, nenhum grupo, nenhuma empresa, nenhuma organização, corporação ou Estado que seja invulnerável. Apontar a vulnerabilidade geral é, ao mesmo tempo, identificar uma possibilidade de resistência (“eu sou vulnerável, mas ainda assim posso lutar, pois meu inimigo tampouco é invulnerável”) e, principalmente, uma possibilidade de coligação (“se somos vulneráveis, podemos nos unir: nossa vulnerabilidade comum é nossa possibilidade de relação”). A inversão que propõe Butler é radical e desfaz a ideia de fraqueza associada à ideia de vulnerabilidade, enxergando aí uma oportunidade de extrema força política que se manifesta de forma visível quando os corpos vulneráveis se reúnem publicamente e reivindicam seus direitos: “mobilizar a vulnerabilidade em conjunto” (*op. cit.*, p. 154).

A partir desta “virada” proposta por Butler, podemos identificar a força política – precisamente como possibilidade de coligação – na evidente vulnerabilidade que se opera no teatro, onde corpos se dispõem em carne viva a outros corpos (e aqui podemos pensar tanto na entrega operada no gesto do ator, sua aparição a um público, mas também na exposição do próprio espectador). Portanto, interessa aqui pensar a vulnerabilidade como **contradispositivo** de um fazer teatral dedicado a mobilizar um comum. Não que a vulnerabilidade dos corpos no teatro seja algo que possamos evitar. Ela sempre existirá. Uma vez expostos uns aos outros, estaremos vulneráveis. De fato, “a vulnerabilidade não se reduz a uma disposição episódica de um corpo distinto, mas é, na verdade, um modo de

relação” (BUTLER, 2018, p. 144). O que proponho, afinal, é que, conscientes desta vulnerabilidade, possamos evocá-la ao invés de tentar superá-la. Um atuar vulnerável para um teatro comum.

O corpo do ator, percebendo-se vulnerável, pode esgarçar esta vulnerabilidade, fazendo dela um canal aberto de comunicação com o espectador. De fato, no que concerne ao corpo, Butler sugere algo bastante interessante: uma noção de corporeidade que ultrapassa os limites da pele, uma espécie de corpo expandido, implicado pela vulnerabilidade num para além do corpo que é, também, corpo – ou melhor: corporificação: “a vulnerabilidade nos implica naquilo que está além de nós e ainda assim é parte de nós, constituindo uma dimensão central do que pode ser provisoriamente chamado de nossa corporificação” (BUTLER, 2018, p. 163). Entender o corpo como uma entidade a “se abrir para o corpo de outra pessoa, ou de um conjunto de outras pessoas” (*loc. cit.*) é fundamental para um pensamento político do teatro, para um teatro comum. A vulnerabilidade torna-se, para esse artista de teatro que proponho, um meio de acesso ao teatro comum desde sempre disponível e presente no seu ofício. Da mesma forma que Butler sugere “mobilizar a vulnerabilidade em conjunto”, o aprendizado que resta ao ator, neste caso, seria também o de mobilizar a vulnerabilidade – não necessariamente a sua ou a do espectador, mas *a* vulnerabilidade, essa que paira no teatro quando os corpos se encontram – numa tentativa constante de agenciar um corpo “estendido” e “desalojado” (palavras da autora). Esta compreensão de corpo se afasta de uma individualidade do ser (involucrada, invulnerável) e dialoga intensamente com o conceito de ser-junto ou ser-em-comum, de J-L. Nancy.

Este rasgo poderia chamar-se “corpo”, ao invés de “vulnerabilidade”, pois aqui a noção de vulnerabilidade em Butler é tomada unicamente para se pensar em uma concepção de corpo que inclua inevitavelmente o corpo do outro; corpo sempre em comum, em situação de exposição e partilha (do próprio corpo, de ideias, emoções, sensações e de um comum). Entretanto, ao tomar a vulnerabilidade como uma característica do encontro teatral que possibilita essa corporificação estendida, no âmbito desta pesquisa parece fazer mais sentido tratar do corpo de forma transversal, pois, como bem disse Bruno Latour, “não faz sentido definir o corpo diretamente” (2008, p. 39). Aqui o corpo se define pela sua vulnerabilidade: esta característica que lhe é constitutiva, ao mesmo tempo em que o destitui de um “si mesmo” individual.

Como se pudéssemos esquecer a imagem do corpo que temos desde pequenos já gravada na mente (tronco, membros, cabeça) e, então, produzir uma imagem de corpo que não seja mais a de sua aparência externa, sua forma; nem uma imagem estática (o corpo

sempre uno, inteiro, e sempre em pé, ereto). Vislumbrar o corpo como canal, caminho; como o movimento mesmo de tornar-se corpo – sempre *corpo-com* – e, portanto, um corpo em **ação**. Novamente com Butler: “corporificação” – a palavra mais precisa para esta imagem quase inimaginável. Poderíamos ainda voltar a Latour e sugerir um neologismo: “multicorpo”, em alusão a “multiverso”, que “designa o universo liberto da sua prematura unificação” (LATOURE, 2008, p. 46); devolver ao corpo sua existência plural, infinitamente em expansão. Ou ainda, com Karen Barad, poderíamos nomeá-lo “corpo-*in*-fenômeno”: corporeidade sempre e apenas em “intra-atividade agencial” (BARAD, 2017, p. 22).

De fato, o corpo – mesmo se o consideramos apenas como aquela materialidade solitária – é extremamente vulnerável. E é esta vulnerabilidade corporal que nos faz seres sensíveis. Por vezes esquecemo-nos de que não somos feitos de *uma* matéria densa e impenetrável, mas de *muitas* membranas finas e permeáveis que nos comunica, a todo instante, com tudo ao nosso redor: as retinas, os tímpanos, as membranas olfativas, a pele, as mucosas. Todas estas membranas sensoriais – porque vulneráveis – formam o corpo do ator como também o corpo do espectador. Há, portanto, na vulnerabilidade corpórea, uma predisposição para a afetação, ou para a articulação, como diz Latour:

Um sujeito articulado [...] é alguém que aprende a ser afectado pelos outros – *não por si próprio*. Um sujeito “por si próprio” não tem nada de particularmente interessante, profundo ou válido. Este é o limite de uma definição comum – um sujeito só se torna interessante, profundo ou válido quando ressoa com os outros, quando é efectuado, influenciado, posto em movimento por novas entidades cujas diferenças são registadas de formas novas e inesperadas. (LATOURE, 2008, p. 43, grifos originais).

Este é, realmente, um importante aprendizado para o ator: aprender a ser afetado pelos outros. O ator “interessante, profundo”, precisa aprender não apenas a agir e a falar, mas (talvez principalmente), a “ressoar com os outros”. Especialmente ao ator interessado numa atuação política, no teatro comum, mobilizar a vulnerabilidade mostra-se um importante caminho para a composição de tal corporificação ressonante.

2.12 Teatro: conclusão

Quebrando a ordem alfabética, finalizamos com um rasgo de conclusão às ideias expostas, numa tentativa de concatenação de todo o trabalho na conceituação do teatro comum. O rasgo se chama apenas “teatro” (e não “teatro comum”) porque a posição assumida nesta pesquisa é a de que o teatro, em si, qualquer, é comum. Todo teatro põe o ser em ação, inventa e oferece espaços de aparecimento, evidencia o ser-em-comum, opera partilhas de comunidade. A intenção deste trabalho é demonstrar e defender esta perspectiva, à luz da filosofia, e assim poder contribuir para um pensamento e uma atividade teatral interessada numa operação tal do teatro que, consciente destes aspectos políticos que expomos aqui, possa ser reafirmada e potencializada.

Me parece necessário esclarecer, primeiro, que os rasgos os quais elaborei e desenvolvi até aqui não constituem um todo, uma delimitação de tal teatro comum; longe disso, estes foram apenas os que pude articular momentaneamente, dentro das minhas limitações: primeiro, meu tempo de vida e de teatro; segundo, o tempo que pude efetivamente dedicar a esta pesquisa, nestes últimos dois anos; e, terceiro, a bibliografia a que tive acesso, as leituras que me apareceram nesse processo e que pude compreender e articular com meus pensamentos e minha experiência (de vida, no teatro e em política, se fosse possível separá-los). Tampouco estes rasgos pretendem *afirmar* qualquer coisa que seja; esforçam-se mais em *articular* pensamento, percepção, ação, numa *proposição* aberta e viva²². Afinal são rasgos: perfuram e abrem, fendem, rompem as fibras, expõem outra coisa, mais interna e invisível, portanto imprevisível. É certo que no meu processo de “rasgadura” eu já tinha em mente algo que desejava encontrar e dar a ver com (ou através de) cada rasgo. No entanto, muitas vezes não podemos interromper um rasgo onde pretendemos e ele acaba abrindo-se mais, mostrando outros interiores, insinuando novos rasgos – ou, ao contrário, por medo de rasgar demais, cindir em dois, interrompemos o gesto prematuramente e o rasgo torna-se pouco mais que um furo, traço de rasgo. Assim, com rasgos de maior ou menor abertura, maior ou menor profundidade, o que espero poder oferecer ao leitor é a

²² Em *Como falar do corpo*, Bruno Latour (2008) sugere uma abordagem de pesquisa científica menos categórica, menos afirmativa e mais articulada, propositiva, a partir de uma perspectiva *whiteheadiana* como apresentada por Isabelle Stengers, compreendendo que “não há uma qualidade primária; nenhum cientista pode ser reducionista; as disciplinas apenas podem *acrescentar* coisas ao mundo, e quase nunca subtrair-lhe fenômenos” (p. 58, grifo original). E diz ainda: “habituei-me a usar o termo *proposições* para descrever aquilo que é *articulado*. Este termo conjuga três elementos fundamentais: a) denota uma obstinação (posição), que b) não tem uma autoridade definitiva (é apenas uma *pro*-posição) e c) pode aceitar negociar-se a si própria para formar uma *com*-posição sem perder solidez” (*op. cit.*, p. 45, grifos originais).

possibilidade de se articular livremente com minhas proposições aqui rascunhadas na sua prática teatral ou no seu pensamento, mas também na forma de ver e receber teatro.

Teatro, vale lembrar, importa aqui como o seu acontecimento. A dramaturgia, o teatro enquanto gênero literário, por mais político que possa ser – seja nas suas temáticas, assuntos ou mesmo na forma –, não interessa a esta pesquisa. As palavras de Jean-Luc Nancy na epígrafe deste trabalho resumem bem esta questão e descrevem claramente o objeto de pesquisa desta dissertação: “o teatro, aqui, não vale como cena da representação: vale como a borda extrema dessa cena, como a linha de partilha onde uns são expostos aos outros” (NANCY, 2016, p. 109). Porque, antes do discurso trazido pela dramaturgia, o teatro diz pela presença, pelo seu acontecer. E no seu acontecimento o teatro fala sempre do teatro, mas não como metalinguagem – pois seu acontecer é pré-linguístico –, ele fala da presença, do encontro, do comum. O conceito de tautegoria, que Schelling²³ inventa para compreender o mito não mais como alegoria, convém ao que se propõe aqui. Entender o teatro por si mesmo, para além (ou antes) de qualquer sentido oculto que a obra possa sugerir. O teatro já diz por si só no seu acontecer. A presença dos corpos no teatro, seu encontro e sua partilha, já é. O teatro é, portanto, tautegórico e sua política primeira – essa que orienta esta pesquisa – reside nessa tautegoria. Como diz Nancy (2016, p. 91), “o mito comunica o comum, o *ser-comum* disso que ele revela ou do que ele narra. Ao mesmo tempo em que faz as suas revelações, portanto, ele revela a comunidade a ela mesma, ele a funda”. Um teatro assim mítico e tautegórico, que, ao desvelar-se, nos revele sempre nosso comum (comum que é nosso!): é o que defende esta dissertação.

Como afirmam Dardot e Laval em “Comum – ensaio sobre a revolução no século XXI”, o político tem sido cada vez mais afastado e retirado das mãos do povo – ou da sua maioria (2017, p. 14-15). A recuperação de um *político* ao comum não se dará apenas por uma possível “educação política”, ou seja, pela via intelectual, pela explanação de ideias políticas e ensinamentos políticos. Só recuperaremos *o político* agindo politicamente no mundo. Essa afirmação aparentemente paradoxal (como agir politicamente se perdemos o político?) propõe na verdade apenas que atuemos – nós, atores, mas também nós, *seres-em-*

²³ Do artigo “A Spätphilosophie de F. W. Schelling e o desdobrar da consciência humana” de Cristiane A. de Azevedo (2014, p. 555): “[Schelling] será responsável por uma mudança na forma de entender as narrativas ao afirmar que o mito é uma realidade objetiva, nada tem de alegórico e que, na verdade, o mito é tautegórico, diz o que diz e da forma que diz como única maneira possível de tratar a realidade, sem poder dizer de outra maneira”. E, ainda, na nota de rodapé da mesma página, citando Schelling: “não que Júpiter ou Minerva signifiquem isso ou mesmo que devam significá-lo. Com isso, se aniquilaria toda a independência poética dessas figuras. Elas não significam isso, elas mesmas o são”.

Me parece que além da questão alegoria/tautegoria, Schelling propõe uma compreensão do mito para além da sua significação, ou seja, para além do sentido, mas pelo seu *ser* mesmo, ou, no caso do teatro, seu *acontecer*.

comum, atuemos no mundo, na vida, em comum, pelo comum. O que proponho nesta pesquisa é um teatro que seja uma forma de agir no mundo. Um teatro que tenha consciência da sua história, de suas raízes políticas e do seu potencial *comum*. Fazer teatro, nessa perspectiva, sob essa lógica e esse pensamento, é fazer política, é – de uma só vez – manifestar e exigir *o comum*.

O potencial de ação política do teatro revela-se claramente na sua condição de assembleia. Há pelo menos uma importante exigência a qualquer assembleia e um importante resultado de toda reunião que marcam decididamente o seu caráter político. A toda assembleia, inclusive ao teatro, se faz necessária a saída de um lugar de individualidade para o encontro com uma coletividade. Esse movimento exige, antes de mais nada, que o seu sujeito tenha o direito de ir e vir garantido e que usufrua deste direito. Ou seja, para usufruir da liberdade de assembleia é necessário, antes, que se exerça o direito de ir e vir. Mas, o comparecer a uma reunião não é apenas o exercício do direito de mover-se livremente pela cidade – o que poderia ser feito, ao menos imaginariamente, sem compor qualquer coletividade, um caminhar solitário, sem destino, chegando num novo local de individualidade ou retornando ao mesmo local (a casa, por exemplo). É aí onde surge o importante resultado primário de toda assembleia: ao se comparecer a uma reunião, se aparece²⁴. Este aparecer ao outro é o primeiro estágio da política. Não há política na solidão. Assim, o teatro reúne três importantes direitos políticos universais: a liberdade de ir e vir, a liberdade de assembleia e a liberdade de expressão.

Enquanto escrevo, penso em estratégias de como reagir à censura recém sofrida pelo Teatro Máquina, grupo ao qual pertenço. Após ter seu mais recente espetáculo convidado a ser apresentado no Centro Cultural Banco do Nordeste Fortaleza, ter as datas devidamente agendadas e as apresentações confirmadas pela produção do Centro Cultural, enviamos o *release* e recebemos uma proposta de substituição do espetáculo, pois *Nossos Mortos* teria sido “reprovado” por um comitê de avaliação que sequer sabíamos da existência. *Nossos Mortos* fusiona o mito da Antígona com o massacre do Sítio Caldeirão da Santa Cruz do Deserto e trata das possibilidades de insurgência contra a necropolítica²⁵ do Estado. O que sofremos foi, obviamente, uma censura velada, pois numa democracia uma instituição pública não poderia discriminar determinadas obras devido à sua temática. O ato de censura, nesse caso, é uma tentativa de enfraquecer e esvaziar a assembleia que o teatro agencia. Se no caso em questão o CCBNB ofereceu a possibilidade de substituir o espetáculo por outro

²⁴ Ver o conceito de aparecimento ou “espaço da aparência” em Hannah Arendt (2014, p. 246-256).

²⁵ Ver MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3ª Ed. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

foi porque cancelar completamente as apresentações com apenas nove dias de antecedência seria um gesto demasiadamente autoritário e que exporia com ainda maior clareza a censura institucional. A outros artistas e grupos de teatro não foi oferecida a mesma possibilidade, simplesmente foram informados de que não seria possível a realização de seus espetáculos e que em breve seriam marcadas novas datas – o que jamais ocorreu²⁶. Não é mera casualidade que a programação de teatro do CCBNB – a qual chegou a ofertar três sessões diárias às quartas e quintas-feiras, além de espetáculos infantis nos finais de semana – hoje esteja reduzida a apenas uma sessão na quinta, uma na sexta e uma no sábado, quando muito. Se o teatro não tem mais expressão em nossa sociedade tecnovivial, por que causa tanto temor justamente a um banco?

Importa ressaltar aqui que o Banco do Nordeste não é um banco qualquer, mas um banco Federal. Embora seja uma sociedade de economia mista, é administrado pelo Governo Federal, sendo a União sua acionista majoritária; logo, representa o Estado. O teatro certamente pode ser considerado uma ameaça aos bancos ao criticar o capitalismo e a dominação que exercem as instituições financeiras com suas práticas de governança globais, denunciar a coação sistemática da economia às nações e aos seus cidadãos; pode ameaçar também o Estado com dramaturgias como a de *Nossos Mortos*; mas o perigo real que o teatro apresenta não está no que ali se expõe, mas no comum que ali se exercita. Se continuamos a enxergar o potencial político do teatro apenas em seu conteúdo, é porque nos esquecemos de sua potência *comum*. Como afirmam Dardot e Laval:

O comum é o princípio filosófico que deve permitir que se conceba um futuro possível para além do neoliberalismo; de acordo com Hardt e Negri, ele é a única chave para um futuro livre do capitalismo. É também uma categoria que deve nos permitir escapar de qualquer nostalgia do socialismo de Estado, de qualquer monopólio estatal sobre serviços públicos burocratizados (DARDOT, P.; LAVAL, C., 2017, p. 200).

Se as práticas artísticas, de modo geral, podem ser identificadas como uma ameaça ao Estado – como ocorreu com a caça a artistas e a queima de livros e telas por regimes autoritários ou, bem mais próximo de nós, com a perseguição generalizada às artes, a extinção do Ministério da Cultura e a neutralização de órgãos como a Funarte e a Ancine no governo de Jair Bolsonaro –, o teatro, justamente por mobilizar, revelar e exercitar o comum, pode apresentar ainda mais grave ameaça. Assim, é necessário começar pela assembleia e o aparecimento que ela engendra, e, a partir daí, o convívio que se estabelece, o retorno a essa partilha ancestral, reunião mítica, o desvelamento do sujeito agente – o ator –

²⁶ Após publicizarmos a questão nas redes sociais do Teatro Máquina, recebemos contato de outros artistas e grupos que sofreram o mesmo tipo de censura pelo CCBNB e nos relataram seus casos.

através de um estado de (co-)presença capaz de produzir uma corporeidade expandida, englobando e incluindo nela também o corpo do outro, o que revela reciprocamente o espectador – o público – numa ação cujo potencial é ilimitado e imprevisível, como nos lembra Hannah Arendt. A experiência do teatro pode ser ordinária ou pode ser algo transformador, radical, como a morte, como a peste, como sugeriu Antonin Artaud. Então, os partícipes do acontecimento teatral podem ser realmente, profundamente, afetados pela experiência que ali se dá. Mas não se trata de uma prática necessariamente ritual. É claro que todo esse processo é composto de pequenos rituais, como a preparação individual do ator, as batidas de Molière para iniciar o espetáculo ou o “passar o chapéu” no final das performances de rua. Mas o que este teatro comum realmente exige não é o ritual e sim uma prática totalmente comprometida com um estar-ali do ator (e do público) inteiro e verdadeiro, dilatando o presente absoluto. Tal comprometimento deve ter o cuidado de não acabar por produzir corpos concluídos, encerrados em sua completude, mas sempre constituir corporeidades perenes e vulneráveis. Judith Butler nos ensinou que a vulnerabilidade é uma característica relacional de extrema importância para a emergência de um comum potente. Quando finalmente nos dermos conta de todo o poder de resistência *em comum* que o teatro oferece e quando conseguirmos realizá-lo como uma experiência realmente potente – quando eventualmente conseguirmos, pois o teatro se inscreve no acaso e não há nada que o garanta –, então teremos um teatro revolucionário.

O *em* jogo do *em* comum. Pensar isso, sem descanso, é a “filosofia”. Ou o que resta ao seu fim, se essa resta em comum, é política, é arte, ou o que resta é marchar na rua, é ultrapassar as fronteiras, é a festa e o luto, é o ser sobre a brecha ou no compartimento do trem, é saber como o capital capitaliza o comum e dissolve o *em*, é se perguntar sempre o que quer dizer “revolução”, o que a revolução quer viver, é resistência, é existência.

Jean-Luc Nancy (2016, p.144)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009
- ALTHUSSER, Louis. A corrente subterrânea do materialismo do encontro. **Crítica Marxista**, Rio de Janeiro, Revan, n. 20, 2005, p.9-48.
- _____. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado (um mapa para uma investigação). In: ADORNO, T. *Et al.* **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Revista Vazantes**, Fortaleza, vol. 01, n. 1, p. 7-34, 2017.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos – cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATISTA, Luis Antonio; LIMA, João Gabriel. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. **Princípios: Revista de Filosofia**, Natal, v. 20, n. 33, p. 449-484, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BRECHT, Bertolt. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1982.
- CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUBATTI, Jorge. **El convivio teatral**: teoría y práctica del Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- _____. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, Itajaí, Vol. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as Embodied Mind – defining a week, a strong and a radical concept of presence. In: GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael (org.). **Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being**. New York: Routledge, 2012.

_____. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, vol. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Vozes, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e Ritual. In: BARBA, E.; FLASZEN, L; GROTOWSKI, J. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1965: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba**. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2007.

GUENOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

_____. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2014.

GUMBRECHT, Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Petrópolis: Vozes, 2017.

KANTOR, Tadeuz. O Teatro da Morte. **Folhetim**, Rio de Janeiro, nº Zero, p. 3-20, 1998.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João A.; ROQUE, Ricardo (org.). **Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência**. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MOUFFE, Chantal. Democracia, cidadania e a questão do pluralismo. **Política & Sociedade** – Revista de Sociologia Política, Santa Catarina, nº 03, p. 11-26, 2003.

_____. Por um modelo agonístico de democracia. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, nº 25, p. 11-23, 2005

_____. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: Bellaterra, 2007

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. À escuta. **Revista Outra Travessia**, Florianópolis, nº 15, p. 157-172, 2013

_____. Política e/ou Política. **ALEA: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, vol. 17, n. 1, p. 166-178, 2015.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Declaração – Isto não é um manifesto**. São Paulo: n-1 edições, 2014

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção. **Revista de comunicação e linguagens**, Edições Cosmos, Lisboa, 1998.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O espectador emancipado. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, vol. 1, n. 15, p. 107-122, 2010.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 Edições, 2012.