Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Jorge Miguel Ferrão Palinhos

Ação e poder no drama contemporâneo

janeiro de 2018

Jorge Miguel Ferrão Palinhos **Ação e poder no drama contemporâneo**

UMinho|2018



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Jorge Miguel Ferrão Palinhos

Ação e poder no drama contemporâneo

Tese de Doutoramento em Estudos Culturais

Trabalho efetuado sob a orientação da
Prof. Doutora Maria Madalena da Costa Oliveira
e da
Prof. Doutora Antônia Pereira Bezerra

janeiro de 2018

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 18 de janeiro de 2018

Nome completo: Jorge Miguel Ferrão Palinhos

Assinatura: 

Esta dissertação foi redigida segundo a nova ortografia da Língua Portuguesa (apenas traída nas citações de obras cujo original não se encontra uniformizado com a norma atual) e seguiu o Manual de Estilo das Publicações do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, baseado no estilo APA.

Apesar de o registo académico recomendar talvez mais o uso da primeira pessoa do plural, o registo assumido nesta dissertação é, por uma questão de estilo pessoal do seu autor, o da primeira pessoa do singular.

As obras de autores clássicos (como Platão) são citadas a partir da edição consultada, sem referência à data original da sua publicação.

Agradecimentos

Qualquer obra é fruto do propósito e ação de alguém, mas também de todas as pessoas e circunstâncias que a rodeiam.

Este trabalho não seria o mesmo, ou mesmo possível sem as seguintes pessoas, a quem estou grato:

Às minhas orientadoras, prof. Doutora Madalena Oliveira e prof. Doutora Antonia Pereira Bezerra pela fé e generosidade de apontarem caminhos.

Aos prof. Doutores Albertino Gonçalves, Larissa Latif, Maria Manuel Baptista, Moisés de Lemos Martins e restantes docentes do Programa Doutoral de Estudos Culturais, e a Amália Fonseca, Ana Rocha, Manuel Costa, Margarida Moleiro, Pedro Corga e restantes colegas do mesmo curso, por colocarem as primeiras pedras para a travessia.

À Ana Lemos e Maria João Leite pela coragem de olharem o texto nu.

A Alexandra Moreira da Silva, Alexandre Andrade, Carlos Costa, Cátia Terrinca, Daniel Ribas, Fernando Moreira, Jorge Louraço Figueira, Maria Guilhermina Castro, Maria Helena Maia, Miljana Zekovic, Pedro Eiras, Pedro Flores, Renata Portas, Rui Manuel Amaral, Rui Pina Coelho pela conversa inesgotável.

À Aida Costa, Alexandre Siqueira, Celestino Silva, Denise Lopes, Fabiano Ferramosca, Júlia Ferreira, Luciano Amarelo, Luís Corujo, Maria João Leite, Manuel Alçada, Nuno Guerreiro, Patrícia Afonso, Pedro Silva, Susana Sousa, Zenaida Cochofel pela amizade que ultrapassa a tempos e lugares.

Ao Luís, Cila, Carolina e Catarina pelo calor da presença constante.

À Dorota, pela alegria dos dias.

Aos meus pais, por estarem em tudo aquilo que sou.

Resumo

A questão da representação e da forma como as culturas produzem artefactos artísticos no qual se espelham enquanto organismo social é um dos temas fundamentais dos Estudos Culturais. Desde os primórdios que a questão da representação foi também crucial para o teatro e para o drama, tanto do ponto de vista prático quanto teórico. Todavia, sob a concorrência de mecanismos de representação surgidos no último século, como o cinema, entre outros média, e a fragmentação social, apanágio da contemporaneidade, o teatro tem procurado caminhos que preservem a sua relevância artística e social.

Este trabalho propõe-se analisar algumas obras lusófonas de teatro contemporâneo em dois dos seus elementos essenciais: a ação dramática e cénica e o poder de ação encarnado pelas suas personagens. Partindo do pressuposto de que os elementos fundamentais do teatro são a representação de ação e experiência de potencial humano, dos quais os elementos cénicos são ferramentas constitutivas, procede-se a uma revisão histórica das diferentes perspetivas propostas para a ação e o poder no teatro, e uma discussão da problemática da ação e do poder na contemporaneidade, com os desafios e questões que levantam a sociedades regidas pela multiplicidade e descentramento.

Com base nestes alicerces teóricos, procede-se à análise de três obras dramáticas portuguesas, de José Maria Vieira Mendes, Tiago Rodrigues e Visões Úteis, e de três obras dramáticas brasileiras, de Roberto Alvim, Grace Passô e Marcos Barbosa, todas elas criadas depois de 2000, com autores do último quartel do século XX. O objetivo é o de compreender como é que estes tópicos são representados no âmbito de uma cultura teatral lusófona.

A partir desse estudo, identifica-se uma série de marcas e características comuns a estas práticas cénicas, desde a interpelação de um legado cultural, à definição identitária, ao predomínio de personagens dominadas pelo seu contexto cultural e social, que apontam pistas de interpretação cultural e especificidades representacionais e artísticas do teatro contemporâneo.

Palavras-chave: teatro lusófono; drama; poder; ação; estudos culturais

Abstract

The question of representation and how cultures produce artistic artifacts which mirror them as social bodies is one of the main issues of Cultural Studies. And from its origin, the question of representation was also crucial for theatre and drama, in theory and in practice. However, the competition of methods of representation appearing in the last century, like cinema, among others, and the social fragmentation that defines the contemporary life forced theatre to search for new paths that can insure its social and artistic relevance.

This research aims to analyse several Portuguese-speaking works of contemporary drama in two of its essential elements: dramatic and stage action and the power for action embodied by the characters of the drama. Assuming that the main elements of theatre are the representation of action and the experience of human potencial, for which the theatrical elements are fundamental tools, we start with an historical overview of the different proposals suggested for action and power in theatre, followed by a discussion of the question of action and power in contemporary times, with the challenges and questions raised by societies defined by multiplicity and descentering.

Based on these theoretical principles, I analyse three Portuguese theatrical works, by José Maria Vieira Mendes, Tiago Rodrigues and Visões Úteis, and three Brasilian theatrical pieces, by Roberto Alvim, Grace Passô and Marcos Barbosa, all of them created after 2000, with authors of the last quarter of the 20th century. My aim is to understand how these themes are presented by a Portuguese-speaking theatre culture.

Based on this analysis, we aim to identify a series of elements and features common to the theatre practices, from the questioning of a cultural legacy, to the definition of an identity, to the submission of characters towards their cultural and social context, suggesting clues of cultural interpretation and specific representational and artistic traits of contemporary drama.

Keywords: Portuguese-speaking theatre; drama; power; action; cultural studies

Sumário

Agradecimentos VII
Resumo IX
Abstract XI
Sumário XIII
Introdução 1
Levanta-se a cortina 1
Primeiro Ato 15
O drama encontra a sociedade 15
1.1 A imitação do passado 17
1.2 O drama na Antiga Grécia 19
1.3 O drama e a imitação social 27
1.4 Em síntese 32
Segundo Ato 33
O drama entra em ação 33
2.1 O teatro grego 34
2.2 O teatro romano 46
2.3 O teatro medieval 50
2.4 O teatro da era moderna 57
2.5 Em síntese 76
Terceiro Ato 77
O drama faz-se contemporâneo 77
3.1 Nietzsche e a ação ignorante 79
3.2 Kierkegaard e a ação repetida 87
3.3 Lukács e a essência do drama 91
3.4 Szondi e o fim do drama absoluto 99
3.5 Benjamin e o silêncio do drama 109
3.6 Williams e o drama em sociedade 116
3.7 Sarrazac e o drama em texto 121
3.8 Lehmann e o drama em cena 124
3.9 Em síntese 129
Quarto Ato 131

O poder e a ação entram em cena 131
4.1 Poder no drama 139
4.2 Ação no drama 157
4.3 Ação e risco 161
4.4 Condições para a ação 165
4.5 Tipos de ações 173
4.6 Ação e agente 178
4.7 Ação e repetição 180
4.8 Ação e discurso 184
4.9 Em síntese 189
Quinto Ato 193
Cenas entre Portugal e o Brasil 193
5.1 O teatro português 200
5.1.1 Panorama do teatro português 200
5.1.2 *Padam Padam*, de José Maria Vieira Mendes, ou a crise do dramaturgo 207
5.1.3 - *Três dedos abaixo do joelho*, de Tiago Rodrigues, ou as entrelinhas do texto dramático 222
5.1.4 *O Resto do Mundo*, de Visões Úteis, ou a revelação do real 233
5.2.5 Em síntese 246
5.2 O teatro brasileiro 248
5.2.1 Panorama do teatro brasileiro 248
5.2.2 *Vocês. Que Odeiam os Mortos*, de Roberto Alvim ou o movimento da linguagem 261
5.2.2 *Por Elise*, de Grace Passô e a fluidez da identidade 272
5.3.4 *Sun Tzu/Adoniran*, de Marcos Barbosa e o drama do poder 280
5.2.5 Em síntese 289
Conclusões 291
Cai o pano sobre o palco 291
Referências bibliográficas 303

Índice de imagens

Figura 1: *Padam Padam*, de Teatro Praga (Créditos da foto: Susana Pomba)..... 214
Figura 2: *Três Dedos Abaixo do Joelho* (Créditos da foto: Magda Bizarro) 225
Figura 3: *O Resto do Mundo* (Créditos da foto: Pedro Maia)..... 240
Figura 4: Cartaz de divulgação do espectáculo 267
Figura 5: *Por Elise* (Créditos da foto: Guto Moniz)..... 276

Introdução

Levanta-se a cortina

Conta Plutarco, nas suas *Vidas Paralelas*, que o grande legislador ateniense Sólon, na sua velhice, resolveu ir ver Téspis, o lendário criador da tragédia, a representar. Após o espetáculo, terá sido um chocado Sólon que fez questão de ir ter com aquele ator para lhe perguntar se não tinha vergonha de dizer tamanhas mentiras perante tanta gente. Tendo Téspis objetado que era apenas um divertimento, o enfurecido Sólon "bateu violentamente na terra com o bastão e exclamou: 'Bem depressa, então, à laia de elogiar e apreciar assim tal brincadeira, a iremos encontrar nos assuntos sérios.'" (Plutarco, 2012, p. 101).

Este pequeno episódio dos primórdios do teatro é revelador de uma das principais questões sociais que assombrou esta prática artística desde a sua origem até ao momento presente, questão essa que está também no cerne dos Estudos Culturais: até que ponto a representação de acontecimentos pode afetar os acontecimentos reais.

Provavelmente um dos exemplos mais dramáticos e reveladores de que a invenção de Téspis pode não ser apenas um divertimento aconteceu a 25 de agosto de 1830, no Théâtre Royal de la Monnaie, em Bruxelas, quando este recebeu a ópera *La Muette de Portici*, com música de Daniel Auber, libreto de Germain Delavigne e revisão dramatúrgica do famoso autor de teatro Eugène Scribe. A ópera tratava da revolta italiana de Nápoles contra os seus governantes espanhóis, no século XVIII, e não podia soar inocente aos ouvidos dos bruxelenses, então em alvoroço contra a monarquia holandesa que os regia. Todavia, dificilmente se esperava que, logo após o dueto *Amour sacré de la patrie*, muitos espectadores abandonassem o edifício e se aglomerassem nas ruas e começassem a lançar a revolta real e violenta contra o domínio holandês (Loomis, 2012).

Este foi o marco mais evidente do início da luta pela independência belga e se, obviamente, não podemos crer que esta tenha sido desencadeada apenas por uma ópera, não consigo deixar de refletir em como aquilo que é apenas um ato de fingimento, que procura retratar de forma estilizada e emotiva um acontecimento do passado, tenha sido capaz de exercer o seu poder no presente, junto da comunidade de espectadores que se reuniu para a apreciar.

La Muette de Portici é apenas um exemplo do impacto social do teatro, mas a noção desse impacto foi o primeiro alicerce do estudo que estas palavras descerram.

É certo que, na contemporaneidade, os Estudos Culturais dirigem o foco da sua atenção para os meios de comunicação que tradicionalmente se chamavam de massas, para a cultura popular, para todo o sistema de representação virtual que, partindo do teatro de repetição que era o cinema, foi progredindo através da evolução e combinação de várias tecnologias. Na atualidade, com efeito, cada habitante do mundo ocidental pode levar no bolso um dispositivo que lhe dá acesso a um palco virtual onde pode contemplar, ou mesmo interagir com, sem qualquer laço comunitário visível, o drama que escolher.

Chamo-lhe palco, pois, apesar da sua evidente desmaterialização, mesmo tendo

perdido a sua sacralidade, a ancoragem a um lugar geográfico, a proximidade física do público, apesar de ter procurado a ancoragem a locais específicos nos eventos, e na *performance site-specific*, e mesmo tendo-se pulverizado em mil palcos para mil espectadores diferentes, de ter sido chamado "enquadramento", "*frame*", "estúdio", "perfil", ou outro , creio que o modelo funcional e preponderante hoje é ainda o do palco inventado pelos antigos gregos.

Isto entendendo o palco como um lugar artificial, de utilidade estritamente social, onde se estabelecem metáforas visuais e literárias de tempo, espaço e ação, regidas por gramáticas específicas. No palco encenam-se relações, lutas e mudanças, em que entidades conceptualmente unificadas, designadas por personagens, tomam decisões e sofrem as consequências dessas decisões, usando para tal a linguagem, o gesto e o corpo.

Aquilo que decorre no palco tem a função social de ser observado por espectadores: um conjunto de pessoas que contempla e interage com as personagens e ações diante de si. O grau de contemplação e interação é alvo de grandes discussões e sujeito a variações de intensidade ao longo dos séculos. No entanto, é inegável que esta relação entre o público e o palco desempenha complexas e importantes funções sociais, que justificam que o teatro tenha sido uma das mais importantes formas artísticas da história do Ocidente e continue, mesmo hoje, a ter vitalidade social e a ser central em muito do pensamento que vai sendo produzido.

Repare-se que atrás falei de metáforas visuais e literárias de tempo, espaço e ação, mas não falo de símbolos ou imagens ou mesmo tempo. Ao longo da história do teatro a atenção focou-se maioritariamente na palavra, na literatura dramática que muitas vezes funcionava como único sustento dos acontecimentos cénicos. Todavia, desde a década de 60 que o teatro, como outras artes, foi foco, em particular, dos estudos semióticos, fascinados com a diversidade de signos que podem coexistir em palco. Em paralelo com a preponderância da imagem na nossa cultura, que "superou o pensamento" (Martins, Miranda, Oliveira & Godinho, 2011, p. 8), e com o forte

desenvolvimento teórico e comercial das artes plásticas a partir da mesma altura, e em correlação com essa preponderância, tem havido uma tentativa de estudar o teatro com base nos seus aspetos cénicos, cada vez mais raramente no texto, e ocasionalmente nas suas vertentes social e educativa.

No entanto, este estudo não parte nem do texto nem da imagem como sendo o centro da experiência teatral, embora inevitavelmente recorra a eles. Foca-se, sim, na ação entendida como o núcleo do que acontece em palco, o eixo que define as relações, decisões, contextos apresentados, e aquilo que o espectador procura nessa experiência teatral.

O interesse por esta investigação partiu da minha experiência enquanto dramaturgo e dramaturgista, durante a qual tive a oportunidade de escrever textos por moto próprio, escrever textos que me foram pedidos, trabalhar com encenadores com diferentes perspetivas sobre a cena, fazer a dramaturgia de textos de outros. Dessa experiência surgiu a convicção de que palavra e imagem são igualmente importantes em palco, sem que uma contribua mais para a autoria da obra do que a outra. Apercebi-me de que havia espectadores mais suscetíveis ao efeito das palavras e outros mais centrados nas imagens que viam ou nas emoções que pressentiam. E comecei a refletir que palavras e imagens eram largamente derivadas de um outro qualquer cerne que era a verdadeira fonte da obra cénica, e aquilo que a maior fatia do público realmente procurava na experiência dramática.

A identificação dessa origem só se tornou evidente para mim a partir de várias circunstâncias. Uma delas foi ter começado a trabalhar como dramaturgista, e me ter apercebido de que texto e imagens não tinham qualquer relevância sem uma construção formal que lhes conferisse um sentido e um dinamismo próprios, que afetasse o público racional e emocionalmente, a que normalmente se chama dramaturgia.

Descobri também uma obra de Bertolt Brecht, *A Compra do Latão* (1999), na qual um dos mais influentes dramaturgos e teóricos do teatro do século XX imagina um

diálogo platónico sobre o teatro, em que os interlocutores são um filósofo, um dramaturgista, um ator e uma atriz. Ou seja, alguém que pensa o mundo, alguém que pensa a ação em palco, alguém que age em palco. Não há encenadores, cenógrafos ou dramaturgos. Apenas personagens que pensam o que acontece em palco e não os meios para o fazer acontecer.

Entretanto, comecei a lecionar num curso de jogos digitais, um meio em que, independentemente das impressionantes imagens, dos milhares de linhas de diálogo ou de enredo, aquilo que verdadeiramente importa, mais do que os signos, aos quais os jogadores têm pouco tempo para prestar atenção, é aquilo que cada jogador pode ou não fazer: o potencial para a ação e as consequências da ação, e a forma como isso domina toda a experiência mimética de jogo.

Na confluência entre o teatro e o jogo, estive também envolvido num projeto de teatro interativo, chamado *Play Game*, que durou entre 2011 e 2014, durante o qual pude experimentar diferentes possibilidades textuais, cénicas, atorais, presenciais de drama. Neste projeto, os espectadores eram colocados num contexto ficcional, com uma ampla liberdade de ações e escolhas. E inevitavelmente o foco da experiência da maior parte destes espectatores, para usar o termo de Augusto Boal, era o que podia ser feito, o que realmente tinha sido feito, que sentido podiam retirar das ações e escolhas tomadas.

Todas estas experiências começaram a levantar em mim a suspeita de que no cerne da experiência teatral, e possivelmente de outras formas dramáticas mais recentes, não estava o texto ou a imagem, mas sim a construção e representação da ação dramática. Apesar de esta suspeita parecer ser confirmada pelos estudos de Aristóteles e de outros autores, fui-me, no entanto, apercebendo de que, em termos de drama, o conceito de ação que acontece no simulacro de sociedade que constitui o teatro era muitas vezes mal ou insuficientemente explorado no texto dramático.

Tal suspeita foi confirmada quando, em 2013, na conferência "Drama e Filosofia", organizada por Paulo Filipe Monteiro e pelo Instituto de Filosofia da

Linguagem da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde participaram Martin Puchner e Freddie Rokem, e mais tarde, em 2016, num curso no Teatro Nacional São João, orientado por Jean-Pierre Sarrazac, Joseph Danan e Alexandra Moreira da Silva, tive oportunidade de ouvir e conversar com estes investigadores, que me confirmaram a incipiência dos estudos sobre a ação dentro do contexto do drama.

Ora, noto a afirmação de Foucault, segundo a qual

> todas as funções da linguagem se reduzem aos três únicos elementos que são indispensáveis para formar uma proposição: o sujeito, o atributo e o nexo que os une. O sujeito e o atributo são, aliás, da mesma natureza, visto que a proposição afirma que um é idêntico ou pertence ao outro; é-lhes, portanto, possível, sob certas condições, permutarem as suas funções. A única diferença, mas decisiva, é a que manifesta a irredutibilidade do verbo (…) O verbo é a condição indispensável a todo o discurso: e onde ele não exista, pelo menos de maneira virtual, não é possível dizer-se que há linguagem. (Foucault, 2005, pp. 146-147)

Nesta linguagem reconheço também a linguagem de todo o teatro ocidental, de sujeitos, atributos e o irredutível e misterioso nexo que os transforma em cena, que será o verbo, isto é, a ação dentro do seu contexto temporal, individual e social. Neste verbo, nesta ação, creio, assenta todo o alicerce do drama ocidental, como se o teatro fosse um laboratório criado pela cultura grega para permitir investigar as causas e consequências desse elemento omnipresente e diáfano da realidade que é a ação.

Não é pouco, pois a ação é um elemento que toca questões de poder, questões sociais, questões individuais, questões sobrenaturais, etc., como espero demonstrar com este estudo. É também um elemento cuja natureza e entendimento mudou consideravelmente ao longo dos séculos.

A relação do drama com a ação em sociedade é tão estreita que o teatro se tornou metáfora para o entendimento do funcionamento da própria sociedade, desde o aforismo de que "todo o mundo é um palco", popularizado por Petrónio e depois por

Shakespeare, até mais recentemente, às propostas de Maffesoli, que interpreta a modernidade sob a dicotomia dos conceitos teatrais de drama, enquanto ação em busca da solução, e tragédia, a incapacidade de agir para encontrar soluções ou resoluções (Maffesoli, 2011, pp. 23-24).

De acordo com Maffesoli,

> para retomarmos a oposição modernidade-pós-modernidade, podemos dizer que, no âmbito daquela, a história se desenrola, ao passo que, para esta, o acontecimento advém. (…) Também aí se encontra a diferença de tonalidade entre o drama, ou a dialética, postulando uma solução e uma síntese possível, e o trágico que é apórico por construção. (Maffesoli, 2001, p. 26)

Maffesoli aborda, evidentemente, a questão da tragédia e do drama do ponto de vista cultural, ou seja, como categorias do pensamento aplicadas a um devir social. No entanto, faz todo o sentido lembrar que a tragédia e o drama, antes de serem categorias do pensamento, eram já formas artísticas que se traduziam em construções de obras literárias e performativas na forma de teatro escrito e representado, nomeadamente a partir dos festivais de teatro da Atenas antiga. Contudo, não eram apenas formas artísticas, pois desde cedo a relação destas formas com a representação social suscitou o interesse e o pensamento, não só de Platão e Aristóteles, como de um número substancial de pensadores da cultura e sociedade até aos nossos dias, como é o caso de Diderot, Hegel, Schiller, Nietzsche, Lukács, Williams, entre muitos outros.

A oposição "modernidade/pós-modernidade" traduz-se na diferença entre a história que "se desenrola" e o acontecimento que "advém", para retomar as palavras de Maffesoli (2001), e nesta dicotomia joga-se também a contradição entre drama e tragédia. Tal questão é mais complexa do que parece, na medida em que o entendimento de drama e tragédia teve numerosas *nuances* e mudanças ao longo dos tempos e dos autores. Se Maffesoli insiste na natureza aporética e fatalista da tragédia, situando-a no âmbito da submissão do homem ao seu destino, já a relação do homem e o seu destino é a definição de drama para Lukács (2010, p. 152), que, pelo contrário,

interpreta a tragédia como a revelação de Deus perante o próprio Deus, diante do qual o homem é mero joguete. E para Lukács, a época trágica só se torna viável quando Deus se retira de palco e se mantém espectador. Ou seja, quando a tragédia se ausenta e resta apenas o vazio ao homem. Uma distinção subtil entre tragédia e trágico, entre a ação humana como revelação ou como ausência de revelação.

Se há distinções claras entre a tragédia para Maffesoli e Lukács, há também pontos de contacto que são, por outro lado, os eixos que importa explorar: a ação e o poder humanos. Para Maffesoli, no drama modernista, o ser humano tem o poder de negociar o seu destino e age nesse sentido, ao passo que, na tragédia pós-moderna, o ser humano está paralisado no seu poder de se mover. No entanto, o acontecer, o agir, continua importante, mesmo quando é revelador da impotência humana para controlar o seu destino. Da mesma forma, para Lukács, no drama, o ser humano é o eixo que tem o poder, ou a ilusão de poder criar o seu destino ou enfrentá-lo, através da sua ação, ao passo que, na tragédia, é o próprio destino que age através do ser humano.

Partindo destas reflexões, este trabalho pressupõe que existe uma íntima relação das formas teatrais com as formas de pensamento social, que se contaminam, refletem e evoluem, acabando os modelos dramatúrgicos de determinada época por exprimir e convocar formas de pensamento sobre o funcionamento e organização social dessa mesma época. Esta relação configura-se desde logo no vivo debate que a tragédia grega suscitou entre os primeiros filósofos gregos, como Platão e Aristóteles, sendo também alvo de pensamento e questionamento no Ocidente desde essa altura até aos nossos dias.

É evidente que, devido a uma mudança dos paradigmas de produção económica artística, o teatro de hoje tem um modo de receção bastante diferente do século XIX, quando autores de textos teatrais como Scribe e de óperas como Wagner eram celebridades em toda a Europa. Se em larga medida o papel do teatro e da ópera foi substituído pelo do cinema, da televisão e das redes sociais da internet como pontos de encontro e representação social, o seu impacto pode continuar a ser tido como

considerável, mesmo que esse impacto possa cada vez mais ser descrito como indireto, e não de resultado imediato como foi o caso de *La Muette de Portici*.

Esta pertinência passa por vários fatores. Um deles é a posição do teatro enquanto laboratório de experiências dramatúrgicas, a sua condição quase única como evento-presencial num contexto social em que a presença cada vez mais se desmaterializa, e mesmo o seu prestígio social, que atrai ainda uma determinada elite sociocultural, que ajuda a disseminar o seu ideário posteriormente através de outros meios. Jacques Rancière (2010, p. 46) afirma que "o homem é um animal político porque é um animal literário, que foge ao seu destino 'natural' por se deixar desencaminhar pelo poder das palavras". Ou seja, sustenta Rancière que as representações artísticas influenciam e condicionam as práticas e organizações sociais, permitindo abrir e fechar caminhos para as mudanças sociais.

Por sua vez, Wallon (2009, p. 23), que chama ao teatro o "laboratório do humano", salienta a contribuição da arte dramática para a construção das nacionalidades do início do século XIX até meados do século XX, em que "a caixa de cena se torna caixa de ressonância da língua da pátria" (Wallon, 2009, p. 16), e chama a atenção para a vizinhança entre a ágora e o anfiteatro na Atenas antiga, que se assemelhava à vizinhança entre os parlamentos e os teatros no século XIX, ou os congressos e centros culturais no século XX (Wallon, 2009, p. 24), que atribui a um movimento de vai-e-vem entre ambos (Wallon, 2009, p. 25).

Williams fala da *estrutura do sentimento* (2002, p. 36), enquanto estrutura da obra de arte que reflete um determinado pensamento ou experiência de uma época. Estes pensamentos ou experiências de uma época são, segundo Hall, "sistemas de representação" (Hall, 2003, p. 5) que transportam um determinado sentido cultural. Fischer-Lichte (2013, p. 3) nota, também, que o teatro é um meio por excelência de questionamento da identidade: identidade dos atores, que sofrem um processo de transformação ao vivo; identidade das personagens, que são confrontadas na sua identidade pelo processo dramático; identidade dos próprios espectadores, que perante

estes dois processos de transformação identitária são expostos à possibilidade de transformação identitária. Este princípio leva aquela investigadora a propor que os dramas da tradição europeia são "esboços identitários" (2013, p. 4). Esta ideia pode encontrar sustentação na natureza coletiva e comunal do teatro, que nasce de uma construção coletiva e para um público comunal que partilha um conjunto relativamente restrito de valores, sofrendo um perene processo de atualização, quer através da reescrita de textos, algo comum no drama ocidental ao longo dos séculos, quer através do processo de encenação, o processo de atualização mais frequente hoje.

Nessa relação entre e o drama e a sociedade, ainda que admita que essa interação seja feita através de signos semióticos e representações culturais, proponho que é também, e fundamentalmente, feita através da representação da ação. Tal como afirma Matos Oliveira,

> o conceito ocidental de texto dramático é uma derivação algo tardia no âmbito das manifestações performativas dos seres humanos. Após a invenção da escrita, o texto dramático define-se como uma forma cada vez mais especializada e abstracta do guião [*script*], esse conjunto codificado de comportamentos e de acções que subjaz ao evento teatral desde tempos imemoriais. (Matos Oliveira, 2003, pp. 8-9)

É da ação enquanto evento social, que afeta e transforma relações, representações e signos durante um determinado período de tempo, que se constitui a oportunidade privilegiada de compreender a forma como a sociedade representa essas relações sociais e o poder que flui nelas.

Como descreve Moisés de Lemos Martins:

> as práticas sociais ocorrem no interior de uma estrutura com uma lógica social específica, onde se jogam (...) relações sociais assimétricas, de mais ou menos poder, ocupando os indivíduos determinadas posições de força. No entanto, é o conhecimento da natureza e do modo de funcionamento das instituições, assim como o conhecimento dos mecanismos que governam os fenómenos culturais, que dão aos actores sociais uma possibilidade real para modificarem as suas ideias, atitudes e práticas. (Martins, 2009, p. 33)

Poder esse que tem sido alvo de grande interesse por parte dos Estudos Culturais, na esteira dos "trabalhos sobre o poder e o micro-poder de Foucault" (Baptista, 2009, p. 23) e no âmbito da investigação sobre "as relações entre textos e audiências, na linha dos estudos de Pierre Bourdieu e Certeau" (Baptista, 2009, p. 23).

Por isso, nesta dissertação, começarei por estabelecer de forma mais sistemática a complexidade de relações entre o drama e a sociedade, recorrendo a várias teorias de funcionamento da sociedade que me parecem passíveis de aplicação ao drama. Abordarei também um pouco da controversa questão da mimese, tentando expor porque não creio que ela seja central ao teatro em si, a questão da estrutura do sentimento e a questão da representação.

Passarei em seguida para um olhar diacrónico, em que procurarei apontar ideias-chave da relação entre drama, ação, poder e sociedade ao longo da História, com recurso a exemplos tanto de peças de teatro como do pensamento de teóricos do drama. Dividi estes momentos entre o teatro grego e o teatro romano, enquanto modelos originais do teatro ocidental, o teatro medieval, na sua íntima relação com a religião e com as mudanças estruturais que a Europa viveu durante esse longo período de mil anos. Abarcarei as complexas mudanças do drama na idade moderna, entre os séculos XIV e XVIII, nas suas relações com a filosofia, o racionalismo e a burguesia. Termino com uma discussão sobre as mudanças ocorridas no drama contemporâneo, começando com os autores de teatro de finais do século XIX, e com filósofos como Nietzsche, Kierkegaard, entre outros, até chegar aos debates que dominam atualmente o panorama das artes cénicas.

Passarei então para uma análise mais aprofundada dos conceitos de poder e a ação, usando para tal, especialmente, os estudos de Foucault, Deleuze, Ricoeur, Burke e Rayner, entre outros, a fim de instruir uma leitura direcionada para o estudo destas categorias em obras teatrais.

Com esse percurso estabelecido, passarei então a dar um muito breve contexto sobre o panorama teatral português e o panorama teatral brasileiro, operando depois

uma leitura sobre três obras de três criadores contemporâneos portugueses e três criadores contemporâneos brasileiros, que me permitam investigar de uma forma relativamente aprofundada, mas também abrangente, o modo como estes tentam retratar as questões de ação e poder social em cena, e os meios que usam para o fazer.

A restrição do estudo prático a algumas obras teatrais portuguesas e brasileiras nasce do desejo de contornar eventuais barreiras linguísticas e, ao mesmo tempo, ter uma perspetiva universalista, que permita exibir mundivisões diferentes nascidas de diferentes contextos culturais. Todavia, não posso deixar de salientar que o fenómeno teatral há muito deixou de ser uma manifestação cénica do texto que lhe dá origem, mas é ele próprio também produtor de textos, ou pelo menos mantém relações complexas com a sua própria componente textual, por diversas razões que abordarei adiante. Perante tal situação, este estudo não pode ignorar essa complexidade, mas também tem de lidar com a delicadeza da especificidade do fenómeno teatral enquanto manifestação presencial, cuja reprodutibilidade é, ela própria, de grande complexidade, como ficou referido acima, e será desenvolvido mais exaustivamente adiante. No entanto, tal como argumentarei mais adiante, a prática cénica também não é totalmente dissociada do texto, e este ainda é um documento essencial para a própria natureza performativa do drama, pelo que boa parte da análise irá socorrer-se de textos teatrais publicados ou manuscritos.

A escolha da época tenta traduzir o presente – ou o presentismo do presente de que tanto fala Maffesoli –, optando por criadores vivos, a escrever depois de 2000, e que sejam nascidos depois dos anos 1960, momento em que, lendo os esforços de diagnóstico de Maffesoli, parece assinalar-se a rutura entre a modernidade e a pós-modernidade.

Será por isso um estudo relativamente transversal, que acima de tudo procura rasgar possibilidades de entendimento da cena e da sua relação com a sociedade, no cruzamento dos Estudos Artísticos com os Estudos Culturais, a fim de revelar mentalidades, representações e práticas sociais, mas também técnicas, métodos e

práticas cénicas, que possam contribuir para um desejável maior cruzamento entre aqueles.

Primeiro Ato

O drama encontra a sociedade

Começo por chamar a atenção que nesta investigação saliento o termo "drama" em detrimento de "teatro". É certo que muitas vezes estes termos são usados coloquialmente de forma indiferente; todavia, há diferenças no seu uso: o teatro pode referir-se à prática ou ao espaço cénicos, ao passo que drama pode restringir-se a certos géneros teatrais ou mesmo apenas à literatura dramática. Em termos etimológicos, o seu sentido é também diferente. "Drama", na sua origem grega, significava "ação" ou "aquilo que acontece", no que se aproxima claramente do cerne da minha pesquisa, ao passo que "teatro" significava o ato de "olhar", ou "lugar de onde se olha". Nesta etimologia percebemos que ambos os conceitos estão

inextrincavelmente ligados na sua referência a uma prática cultural e artística, mas também correspondem a elementos ou perspetivas diferentes dessa mesma prática. O drama na perspetiva da sua criação e construção, em todos os preparativos práticos e deliberados para o ato cénico, e o teatro na perspetiva da receção, da experiência sensorial e racional do próprio espectador. Nesta pesquisa dou primazia à componente do drama, sem ignorar que é impossível descartar a componente da receção.

Neste trabalho pressuponho também que o teatro é uma criação não meramente artística, mas também cultural, possivelmente uma das mais antigas práticas humanas, se tivermos em conta o seu cariz mimético e ritualístico, e que desempenha uma importante função de memória social. Esta componente ritualística e arcaizante do teatro é reconhecida por vários autores, como Richard Schechner, que faz equivaler o teatro ao ritual, ao jogo, ao desporto, à dança e à música (Schechner, 1988, p. 5) enquanto práticas primordiais das culturas humanas, que partilham em comum o facto de conferirem dimensões particulares ao tempo, aos objetos, não serem produtivas, do ponto de vista material e cumprirem regras formais (Schechner, 1988, p. 6). Gostaria de apontar que a música e a dança em termos absolutos não cumprem inteiramente os mesmos requisitos que as outras práticas no que diz respeito à relação com o tempo ou o uso dos objetos. De facto, enquanto a dança e a música podem ser improvisadas ou espontâneas, sendo por isso inteiramente presentificadas, e dispensar o uso de qualquer tipo de objetos, é certo que qualquer uma das outras práticas estabelece inevitavelmente uma relação com um tempo original passado, em que uma determinada ação foi codificada nos seus aspetos formais, quer na definição de regras, como é o caso do jogo ou do desporto, quer numa partitude discursiva e gestual, no caso do rito e do teatro[1]. Ou seja, o rito e o teatro são definidos fundamentalmente pela sua dimensão mimética, de repetição de um tempo passado, mítico ou histórico.

[1] É certo que existe teatro improvisado, mas este deriva da capacidade de os intérpretes ativarem a sua memória social individual e a replicarem no presente.

1.1 A imitação do passado

O ato de imitar e reproduzir a realidade foi apropriado pelas primeiras sociedades humanas como forma de aprendizagem, socialização, comunicação e memória. Através da repetição de gestos, expressões, ações e sons, era possível conservar alguma da informação constante de um acontecimento e situação e prolongá-lo no tempo. Pode dizer-se, por isso, que a mimese era, originalmente, uma forma de arquivo social, de registo para as sociedades pré-literárias.

Todavia, esta repetição, como irei abordar de forma mais detalhada adiante, não consiste em simples repetição, mas numa atualização do tempo passado, e nessa atualização repousa a distância que vai do drama ao teatro. Maria João Brilhante nota-o, falando de "intensidade" para descrever "a imprevisibilidade do fazer do teatro enquanto prática artística, por um lado, e a sua previsível ligação a arquétipos das acções socioculturais de uma comunidade onde esse teatro surge" (Brilhante, 1998, p. 13). Ao termo "intensidade", que pressupõe uma relação emocional entre o material dramático e o resultado teatral, prefiro a expressão "atualização", que aponta a ativação do material dramático, estabelece uma relação temporal entre a criação original, escrita ou cénica, e a sua apresentação pública, e vinca a forma particular com que o teatro lida com divergências temporais.

Essas divergências estão no alicerce da sua função social. Devido à sua enorme complexidade, não irei aprofundar aqui os fundamentos de uma sociedade, mas tomarei como base que a existência de memórias culturais comuns é fundamental para a existência de qualquer tipo de sociedade. Connerton (1999, p. 4) nota que a relação com o presente é em grande medida definida pelo conhecimento do passado, e fundamental para a ordem social.

> Devíamos tentar a experiência, sugeria, de passarmos em revista a quantidade de recordações que lembramos, ou nos são lembradas, durante um dia pelas nossas relações directas ou indirectas com as outras pessoas. Repararíamos então que, muito vulgarmente, apelamos à nossa memória para responder às questões que os outros nos colocam, ou que imaginamos que eles nos podem colocar, e para

> lhes respondermos, vêmo-nos a nós próprios como fazendo parte do mesmo grupo, ou grupos, que eles (…) Toda a recordação, por muito pessoal que possa ser, mesmo a de acontecimentos que só nós presenciámos, ou a de pensamentos e sentimentos que ficaram por exprimir, existe em relação com todo um conjunto de ideias que muitos outros possuem… (Connerton, 1999, p. 41)

Essas memórias são fundamentais pois estabelecem uma dupla identidade entre aquilo que o sujeito é no presente a contemplar aquilo que foi num tempo passado, consciente dessa dupla contemplação de si a ser e a ter sido. Fazendo a ponte para o teatro, esta lógica consiste em reconhecer que o espectador tem a plena consciência de que o que está a ver em palco é algo que foi preparado com antecedência, mas que está a acontecer realmente naquele momento, e está a acontecer especificamente para si enquanto espectador, sendo que a relação que o espectador estabelece com a obra cénica abrange tanto a criação original, como o evento teatral e o próprio papel de espectador de ambos. Podemos concretizar esta relação complexa no exemplo de um espectador que só vai ver uma peça encenada depois de ter lido o texto original, ou que vai ler o texto original depois de ter visto a peça encenada[2] a fim de confrontar a sua experiência com a matriz original, ou que depois de ter visto a peça vai ler as críticas que foram escritas sobre a mesma, ou confrontar a sua opinião de espectador com a opinião de outros espectadores, a fim justamente de refletir sobre as múltiplas experiências.

Obviamente, a réplica do tempo passado não era inteiramente fidedigna até serem desenvolvidas tecnologias de registo, como a escrita e a gravação áudio e vídeo. Eu proponho, inclusivamente, que ainda não são inteiramente fidedignas, pois essas memórias são acima de tudo performativas, como nota Connerton (1999, p. 30), pelo que a sua fixação nunca é inteiramente fiel, já que depende sempre do presente do sujeito.

[2] A peça *Se eu vivesse tu morrias (*2016), escrita e encenada por Miguel Castro Caldas, explora justamente os paradoxos desta dicotomia, colocando os espectadores na sala de teatro a ler o texto que está a ser interpretado, em simultâneo, pelos atores em palco.

Esta relação temporal parece-me fundamental para abordar a função social do teatro, nomeadamente tendo em conta a sua função mimética e dramática.

1.2 O drama na Antiga Grécia

O drama, enquanto processo e forma artística literário-cénica, pode ser considerado um elemento constante de grande parte das culturas ocidentais, embora como conceito seja difícil de precisar, em grande medida por a sua prática poder ter uma grande diversidade de usos sociais, entre culturas e linguagens e mesmo ao longo do tempo.

A circunscrição do conceito de drama é muitas vezes atribuída a Aristóteles, na *Poética*, onde este terá, segundo vários autores (Genette, 1986, p. 20), estabelecido a distinção entre drama, lírica e narrativa. No entanto, Genette (1986, p. 25) chama a atenção para que esta definição não seja assim tão clara em Aristóteles. Na verdade, o que este autor grego faz é distinguir entre ditirambos, tragédia e comédia e a epopeia, sendo que, segundo Genette (1986, p. 31), Aristóteles pensaria na poesia trágica e cómica como drama, os ditirambos como sendo a narrativa, e a epopeia como sendo um misto de narrativa e drama.

Tanto quanto sabemos, os ditirambos seriam cantos corais, entoados em círculo, em que se narravam os feitos dos deuses, mas dos quais restam poucos fragmentos. No caso da epopeia, narrativa oral interpretada pelos aedos, não deixa de se evidenciar algum grau de imitação ou mimese das personagens, como se percebe no seguinte exemplo da *Ilíada*:

> Assim falou; e exultaram os Aqueus de belas cnémides
> Porque sua cólera abandonara o magnânimo Pelida.
> Entre eles falou então Agamémnon, soberano dos homens,
> Do próprio assento onde estava, sem se levantar no meio deles:
>
> "Meus amigos, heróis Dânaos, escudeiros de Ares!
> É bonito ouvir quem fala de pé, e não fica bem
> Interromper. Difícil seria, até para quem tivesse experiência.

> No meio da gritaria de muitos homens, como é que alguém
> pode ouvir ou falar? Prejudica-se, límpido orador embora seja.
> Ao Pelida declararei o meu pensamento; mas vós, demais Aqueus,
> Devereis prestar atenção: que cada um fique a saber o meu discurso.
> (…)
> Assim falou Zeus, ufano, no meio de todos os deuses:
> "Ouvi-me, deuses todos e deusas todas, para que vos
> diga aquilo que o coração no meu peito me impele a dizer:
> (…)
> Mas Hera fê-lo sair para a luz antes de cumpridos os meses
> e atrasou o parto de Alcmena, retendo as Ilitias.
> E ela própria foi dar a notícia a Zeus Crónida:
> "Zeus pai, feroz relampejador, porei uma palavra no teu espírito…
> (Homero, 2005, pp. 388-389

Neste excerto do Canto XIX, assistimos a um momento em que o aedo narra a situação, depois assume as palavras de Agamémnon, onde aproveita para pedir a atenção e silêncio do público, como se fosse a própria personagem, e faz um discurso no papel do próprio herói grego, onde este narra uma história onde intervêm os deuses Zeus e Hera, entre outros personagens, que têm também falas próprias. Num texto de tal complexidade, em que temos uma personagem a falar como se fosse outras personagens, é perfeitamente lícito pensar que o aedo usava o próprio corpo para representar as diferentes personagens que assumiam a palavra, a fim de facilitar o entendimento do público. Ou seja, a epopeia homérica, pelo menos do ponto de vista discursivo, apresenta já elementos que parecem apontar para um certo grau de mimese.

De facto, a diferença fundamental que vamos encontrar entre a epopeia, o drama e os ditirambos é o grau de preparativos que implicam. A epopeia, narrada por um único intérprete para um público, apresentava uma maior flexibilidade, ao passo que o ditirambo, enquanto canto interpretado por um numeroso coro de cerca de 100 intérpretes, primeiro organizado em cortejo, e mais tarde em círculo fechado sobre si, implicava uma forte rigidez e preparação prévia, e o teatro grego, incluindo tanto intérpretes individuais como atores e um coro substancialmente mais pequeno que o ditirambo, de 45 intérpretes para a tragédia e 72 para a comédia, apresentando-se em

cortejo dentro de um anfiteatro, situava-se numa relação de atualização mais complexa com o material mítico a que recorria.

Pois era certo que qualquer uma destas formas literário-performativas tinha um papel social, religioso, e mesmo político, que era desempenhado numa dupla condição de diegese – em que se reportava um universo mítico, passado – e mimética – em que atualizava esse universo e o reapresentava à comunidade numa celebração ritual de memória coletiva.

O conceito de teatro commumente aceite hoje parece dever-se em grande parte à ação política de Pisístrato. Pisístrato de Atenas (600 a.C.-528 ou 527 a.C.) foi um dos mais influentes tiranos desta cidade. De origem aristocrática, tentou por várias vezes tomar o governo, mas só o conseguiu depois de entrar na cidade, da qual fora exilado, numa quadriga conduzida por uma mulher muito alta, vestida como a deusa Palas Atena, convencendo assim os seus concidadãos, graças a esta manobra pioneira do *marketing* político, de que a própria patrona da cidade apoiava as suas reivindicações políticas.

Na sua época, Atenas dividia-se em tribos de cariz familiar e profissional, ligadas à agricultura e ao comércio, que lutavam pelo poder e pela influência dentro da cidade. Para atenuar estes conflitos, Pisístrato instituiu várias reformas políticas para diluir a influência das tribos e tomou várias medidas para fomentar a união da urbe. Tomou também decisões de carácter simbólico, como a reconstrução e ampliação da Acrópole, a fixação por escrito da *Ilíada* e *Odisseia* de Homero e a instituição de um festival de teatro, a decorrer durante as festas dionisíacas da cidade, em que vários dramaturgos competiam entre si por um prémio, apresentando trilogias de tragédias e uma sátira.

Esses dramaturgos, de que Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes são os mais famosos, embora se saiba que tenham existido muitos mais, a maior parte dos quais perdidos, operavam fundamentalmente, mas não só, a atualizações de mitos gregos, transformando estes mitos, através do drama, em ritos. Esta dramatização dos mitos teria como função estabelecer uma relação social com esses mesmos mitos e

transformá-los em memórias sociais. É essa, afinal de contas, a função dos ritos, segundo Connerton:

> Recitar um mito não é necessariamente aceitá-lo. Aquilo que a recitação de um mito não faz, e que a execução de um ritual faz essencialmente, é especificar a relação que prevalece entre os actores do ritual e aquilo que estes estão a executar, daqui resultando a existência de um elemento de invariância codificado na estrutura do ritual que não se encontra presente no mito. (Connerton, 1999, p. 62)

Ao juntar a população da cidade num único anfiteatro para ver narrativas que exaltavam a superioridade moral de Atenas, expressa em muitas das peças de Ésquilo e de Sófocles que chegaram até nós, Pisístrato criava um imaginário simbólico e uma relação comum com esses mitos que anulava as diferenças de interesses das tribos e contribuía para a criação de uma comunidade imaginária que viria a ser uma das mais influentes da Grécia Antiga e da matriz cultural europeia.

Esta ideia inerente ao festival de teatro de Pisístrato viria a ser também a ideia com que todo o teatro ocidental posterior se viria a confrontar, especialmente nesta dupla natureza do drama e da mimese, do rito e do tempo, do texto e da sua atualização cénica, do individual e do coletivo.

O paradoxo do rito teatral foi de imediato pressentido pelo pensamento grego, em primeiro lugar por Platão, nas suas obras *República*, *Leis* e *O Banquete*.

A *República* é a obra mais frequentemente mencionada pela rejeição explícita que o filósofo faz não só do teatro, mas de todas as artes miméticas, em que se recusa todo o relato ficcional em que indivíduos assumam o papel de personagens em processo mimético. Ou seja, o problema de Platão em relação ao drama não é o seu conteúdo, mas o seu método – a mimese.

O termo mimese, do grego *mimeîsthai*, que é usado por Aristóteles na *Física* e na *Poética*, e por Platão na *República*, é commumente traduzido por "imitação" ou "representação". É a essa mimese que Platão se refere na *República*, ora separando-a da narrativa: "em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu

dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – e nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência" (Platão, 2001, p. 118). A divisão que Platão estabelece entre a diegese, o que é narrado, e a mimese, o que é imitado, pode ser entendido à luz do seu princípio do predomínio do mundo das ideias enquanto verdadeira realidade. Essa verdadeira realidade pode ser reportada, mas só existe afastada do mundo real, que é o mundo das sombras. Ao proceder a uma atualização no real dessas ideias, estabelecendo uma relação individual com esse mundo diegético, a imitação opera uma corrupção desse mundo idealizado, pois esse mundo idealizado passa a existir na realidade de um modo relacional. Ou seja, inerentemente, a rejeição platónica da mimese deve-se à sua natureza relacional, que estabelece pontes entre o presente e o mundo diegético. Dito de outro modo, Platão defende a pureza das ideias em potência, e a função atualizadora da mimese, que coloca as ideias em ação, é rejeitada pelo filósofo, na medida em que a atualização oblitera todo o potencial idealizado.

A crítica platónica à mimese aborda aspetos mais precisos desta, ao afirmar que "a natureza humana está fragmentada em partes ainda mais pequenas, de modo que é incapaz de imitar bem muitas coisas ou de executar bem aquelas mesmas de que as imitações são cópia" (Platão, 2001, p. 120). Do mesmo modo, esta crítica anota que a imitação sujeita as ideias ao imitador e sugere que o agente da imitação ganha poder e predomínio sobre as ideias e as faz distanciar do original da imitação, de forma deliberada ou através das especificidades miméticas do imitador. Ainda assim, neste entendimento está também o reconhecimento de que o processo mimético, a relação de imitação, possa transformar o próprio imitador (Platão, 2001, p. 121), aproximando-o de modelos de comportamento e sociedade que Platão considerava nocivos.

As críticas deste pensador à mimese apontam para que a relação mimética, longe de ser neutral, seja transformativa, atingindo tanto o original, que passa a ser afetado pela subjetividade do próprio imitador, como a subjetividade deste, que é afetada pelo material original. Ou seja, cada processo imitativo é relacional, como apontava

Connerton, e, por isso, eventualmente único, sendo que cada imitação se torna, paradoxalmente, uma imitação original. É esta originalidade da imitação que Platão pretende combater, salvaguardando a pureza das ideias originais e preferindo o distanciamento da narrativa, em que narrador e narrado se mantêm independentes entre si.

Em Platão pode identificar-se uma terceira crítica implícita: a capacidade da mimese de reproduzir imagens, ao insistir especialmente na questão da "voz" e do "gesto" da imitação, ou seja, na sua componente presencial, mas não real, que o filósofo relaciona com a ilusão. Esta ilusão nasce do facto de que o espectador poderá acreditar que está perante um retrato fiel do mundo diegético, quando na verdade está perante um retrato relacional desse mundo. Embora houvesse uma componente religiosa nestes rituais miméticos que Platão criticava – que justificava, por exemplo, que os membros dos coros trágicos e ditirâmbicos estivessem nesse ano isentos do serviço militar ateniense – é bastante dúbio que os espectadores gregos não estivessem conscientes de estar perante interpretações pessoais de mitos e personagens.

Outra crítica, paradoxal num filósofo que abordou tantas áreas do conhecimento, é a insistência de Platão de que a mimese é necessariamente limitada e que é impossível a alguém imitar, ou representar, muitas coisas diferentes, ou "ao que executa tudo o que sabe fabricar cada um dos artífices *per si*" (Platão, 2001, p. 451). O ataque vai ao ponto de acusar a obra de Homero, confirmando assim a natureza mimética da sua obra, enquanto "primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos" (Platão, 2001, p. 450) de não ter qualquer qualidade pedagógica ou relevante para a vida social, mesmo em comparação com a dos seus rivais, os sofistas (Platão, 2001, p. 460).

Platão operava sob um princípio logocêntrico, o da neutralidade e objetividade do discurso, inerentes à sua obra filosófica e ao seu ataque aos sofistas, a quem acusa de manipularem o discurso (como em *Fedro*, por exemplo).

Esta exigência de Platão para com a mimese enquanto necessidade de poder representar absolutamente tudo prolonga-se inclusivamente aos géneros, pois tanto na *República* (2001, p. 119), como em *O Banquete* (2017, p.100), vai exigir que os poetas da mimese sejam capazes de fundir "tragédia" e "comédia".

Em *O Banquete*, Platão mostra-nos Sócrates em debate com vários interlocutores, incluindo dois autores de teatro gregos: Agatão, autor de tragédias, entretanto perdidas, e Aristófanes, autor de comédias, uma das quais abordarei adiante. O cenário da discussão é o banquete que é organizado em homenagem a Agatão pela vitória de uma peça sua no Festival a *Grande Dionisa*, de Atenas. Aparentemente a discussão filosófica versa sobre o amor e não sobre o drama, mas o diálogo vai terminar com uma pouco clara referência a uma conversa entre Sócrates, Agatão e Aristófanes, em que o primeiro defende a importância da fusão de géneros, com Sócrates a propor que o poeta dramático ideal deveria ser igualmente capaz de escrever tragédias e comédias. Nesta proposta surge não só um desejo de unidade na prática mimética, em cujo fiasco – sendo a mimese um gesto que revela ele próprio uma separação em relação ao tempo original representado – incide a maioria da crítica de Platão à mimese, como também de anulação da relação teatral com o material dramático. Ou seja, se um discurso mimético deixa de ser tragédia ou comédia, deixa de haver relação emocional com o mito e este é devolvido à sua pureza ideal – a utopia almejada por Platão.

Já o discurso narrativo ou filosófico, ao dirigir-se diretamente para o reino das Ideias, dispensa a relação, não afeta de igual modo a ideia original, que é preservada na sua autonomia em relação à realidade. É esta preservação da pureza ideal que encontramos recorrentemente na escola platónica e que vai justificar, por exemplo, a recusa de várias correntes do cristianismo neoplatónico em aceitar a corporalidade de Jesus Cristo, isto é, a possibilidade da figura crística enquanto mimese da divindade.

Esta recusa era ainda mais importante pois separava liminarmente a unicidade do ideal com a multiplicidade do real. E é contra esta recusa que Aristóteles vai objetar na sua *Poética*.

A *Poética* deverá tratar-se de uma compilação de notas que Aristóteles usaria nas suas aulas e por isso parece ter uma natureza fragmentária, apontando pistas de entendimento da tragédia e sugerindo outros desenvolvimentos que, no entanto, não se chegam a concretizar. A *Poética* é provavelmente a mais importante e impactante obra teórica e filosófica sobre drama do mundo ocidental escrita até hoje, chegando, por exemplo a influenciar o drama trágico alemão (Benjamin, 2004, p. 99), mas cuja natureza fragmentária se torna também numa das mais controversas.

Sem nunca o mencionar explicitamente, Aristóteles vai tentar rebater quase todas as ideias de Platão sobre a mimese e o teatro. Começa por defender a mimese enquanto alicerce de toda a produção artística da "epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica" (Aristóteles, 2004, p. 37). A importância que Aristóteles confere à mimese na arte, tem, todavia, nuances: por exemplo, Aristóteles distancia-se de Platão, afirmando que a imitação não tem de ser apenas da totalidade da realidade, mas de aspetos desta, e que essa imitação pode ser realizada de diferentes formas:

> ou porque imitam por meios diversos ou objetos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (…) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas (…) os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres mas também emoções e acções. (Aristóteles, 2004, pp. 37-38)

Ou seja, à mimese já não é exigida uma relação neutral e total com o mito, mas aceite que se trata de uma relação parcelar e efémera, que atualiza o drama sem o subverter. Deste modo, Aristóteles abre a porta à imitação enquanto reconstituição ou transferência artística e permite a imitação não como servilismo do real mas como recriação ou criação do próprio real. É justamente isso que afirma Guénoun, que parte da construção etimológica da palavra para questionar a típica tradução de *mimesis* como imitação e defender antes a sua mais correta interpretação como "representação" (Guénoun, 2004, p. 20), propondo que "*mimesîsthai* significa, portanto, talvez:

(re)presentar, no sentido de dar a ver, apresentar diante do olhar, mostrar, fabricar, exibir para os olhos" (Guénoun, 2004, p. 21).

Esta definição de Guénoun de "representação" não só afasta a ideia de mimese de imitação, como também distancia o conceito de "representação" da ideia de voltar a apresentar, repetir, convocar a memória cultural. Ou seja, distancia a mimese da fidelidade ao original, propondo cada mimese na verdade como criação efémera enquanto relação com o material de origem e relação com a espetacularização dessa mesma criação.

Não é uma definição inocente, nem neutra, na medida em que Guénoun procura estabelecer uma ligação justificativa entre Aristóteles e um teatro não naturalista ou não realista, e por isso atribui a Aristóteles a ideia da "mimésis como representação da ação" (Guénoun, 2004, p. 22). Esta é uma definição que considero crucial para esta tese, na medida em que Aristóteles, na *Poética*, tal como se verá adiante, sublinha diversas vezes o conceito de drama – que etimologicamente parece ter tido o sentido de "o que está a acontecer neste momento" enquanto construção ou estrutura da ação, ou seja, a mimese seria uma estrutura de representação da própria realidade.

1.3 O drama e a imitação social

Mais do que representação da ação, proponho que o drama é também uma ação sobre a realidade que expressa esse drama. Ou seja, é um diálogo entre o meio cultural onde cada drama surge e a forma como esse drama enquanto representação age ou tem a intenção de agir sobre esse meio cultural. Parto para tal de Connerton, que nota:

> (…) a tendência de ignorar a importância, existente em muitas culturas, de acções que são explicitamente representadas como reencenações de acções anteriores ou prototípicas. As cerimónias comemorativas podem distinguir-se de todos os outros rituais pelo facto de se referirem explicitamente a pessoas e a acontecimentos prototípicos, quer se considere que estes têm uma existência histórica ou mítica. Em virtude desse facto, os ritos desse género possuem uma outra característica (…) a reencenação ritual. Esta característica é de importância fundamental na configuração da memória comunitária. (Connerton, 1999, pp. 70-71)

Mesmo quando falamos de teatro contemporâneo, estamos a falar de um gesto artístico com uma matriz ritual e mimética, como abordei antes. Poderá ter perdido as suas características comemorativas, mas é criado e apreendido com base em memórias pessoais entretecidas de memórias sociais. Os seus criadores, enquanto artistas contemporâneos, poderão estar embebidos da "ideia de modernidade" como consistindo num "desejo de apagar tudo o que veio antes, na esperança de atingir finalmente um ponto a que se chamaria presente verdadeiro, um ponto de origem que marcaria um novo começo (Connerton, 1999, p. 71). Dotado, por outro lado, de estratégias para combater essa memória, pode dizer-se que "na *avant-garde* tomou a forma de uma retórica do esquecimento, no pós-modernismo surge como uma retórica do pastiche. O ataque da *avant-garde* dirigia-se principalmente contra ao armazém da memória colectiva: os museus, as bibliotecas e as academias" (Connerton, 1999, p. 71).

No entanto, como nota Connerton, a matriz da mimese ritual pré-moderna era também a ideia que toda a vida humana era a repetição de um protótipo mítico ou histórico, e que era essa repetição que traduzia um sentido para a existência. A ideia da repetição como forma de vida é algo que Gabriel Tarde vai defender como sendo a base de toda a vida social. Diz o autor que "(…) o ser social, na medida da sua socialização, é essencialmente imitativo, e a imitação desempenha um papel nas sociedades análogo ao da hereditariedade na vida orgânica ou da vibração nos corpos inorgânicos" (Tarde, 1903, p. 11).

Tarde propõe que a mimese social é uma forma de integração social em que, através da imitação, deliberada ou inconsciente, os seres sociais encontram o seu papel dentro da sociedade e a via para as suas ações. Tal explica a importância da imitação enquanto meio de aprendizagem infantil. Explica também a moda, ou o impacto que a noção de influência pode ter na arte, ou a importância dos géneros historiográfico e biográfico na medida em que abrem vias de possível imitação. Sugeria inclusivamente que a imitação deliberada pode representar ainda uma forma de ação consciente em

que o indivíduo confere um sentido à sua vida, tal como se acreditava na era pré-moderna, e que Tarde não vai fazer mais do que sistematizar e relembrar no alvorecer da modernidade e do seu desejo de romper com o passado e inventar um futuro de raiz. Aliás, Tarde vai mais longe ao sugerir que qualquer inovação na verdade só pode ser fruto do acidente – de que voltarei a falar – e é um elemento inescapável no drama contemporâneo, justamente pelo seu potencial de imitação. Sugeria Tarde que

> toda a repetição, social, vital ou física, ou seja, imitativa, hereditária ou vibratória (para considerer apenas as formas mais típicas e salientes de repetição universal), derivam de algum tipo de imitação, tal como qualquer luz irradia de um ponto central, e por isso, para a ciência o normal parece originar do acidental." (Tarde, 1903, p. 7)

A imitação justifica também a importância da *representação* para os Estudos Culturais, e nomeadamente para Stuart Hall, que a define como "o uso da linguagem, de signos ou imagens que substituem ou representam coisas" para "dizer algo significativo a outrem" (Hall, 1997, p. 15). Note-se que Hall fundamentalmente retoma a ideia da mimese, mas a sua perspetiva incide não na relação da imitação com o original, como preocupava a Sócrates, mas na relação da mimese com o recetor da mimese. Ou seja, para Hall, o foco está na forma como a imitação pode afetar e transformar o comportamento do recetor, que irá ele próprio mimetizar na vida social a mimese ficcional, pelo que a sua abordagem é fundamentalmente política, e não filosófica, na medida em que incide o seu interesse na forma que tipo de ideias a mimese pode refletir, e como esta atualização mimética pode afetar a própria sociedade.

Estabelece-se assim uma ponte entre a mimese de Aristóteles e a *representação* dos Estudos Culturais. Note-se que não estou a afirmar que Aristóteles considerasse o teatro a principal forma de representação cultural da sua era, ou que Stuart Hall tivesse igual interesse em teatro ou partisse de Aristóteles para o seu conceito de representação nos Estudos Culturais – pelo contrário, Hall e os Estudos Culturais normalmente incidem a sua atenção em formas da cultura popular ou de massas. Mas noto que ambos os conceitos implicam uma série de parâmetros que os aproximam e

que levam a pensar que existem evidentes pontos em comum entre ambos os conceitos, o que permite correlacioná-los.

Ambos partem de uma apresentação estruturada a terceiros de um arquivo pessoal ou cultural de realidade através de signos linguísticos e não linguísticos com o objetivo de transmitir algum tipo de significado cultural, exigindo desses terceiros um trabalho de descodificação e interpretação com base em determinadas ferramentas teóricas e culturais. Obviamente, Hall atribui ao conceito uma importância e abrangência muito mais ampla do que aquele que a mimese terá quando restrita ao universo do teatro. No entanto, isto, por um lado, confirma a ideia do teatro enquanto máquina de representação cultural desde os seus primórdios, e, por outro, indica que talvez no âmbito do teatro haja práticas, ideias, conceitos que possam ampliar o campo da *representação* tal como ela é entendida no âmbito dos Estudos Culturais.

Para este estudo, parte-se fundamentalmente da ideia de que a mimese teatral, ainda hoje, reproduz ideias e memórias sociais, e é relevante compreender que atualização o drama contemporâneo faz dessas ideias e memórias sociais, quer essa abordagem, por parte dos autores, seja inconsciente ou deliberada. Para tanto, mais do que a ideia de representação de Hall, prefiro ir buscar as propostas de Raymond Williams, que parecem mais próximas do foco deste estudo.

Williams também reconhece a proximidade da noção de representação à noção de mimese (Williams, 1983, p. 267), na medida em que ambas procuram tornar presente o que está ausente, tanto através do processo imitativo como pelo processo representacional. Mas em vez de *representação*, Williams fala de *estrutura do sentimento*, que desenvolve em várias obras, inclusivamente no teatro, sendo que em *Tragédia Moderna*, Williams tenta justamente identificar a *estrutura do sentimento* na obra de vários autores ligados a uma ideia de trágico (Williams, 2002, pp. 119-264).

Para a noção de *estrutura do sentimento,* Williams parte da ideia de que a experiência social é frequentemente vista como um todo concluído, passado, ao passo que a experiência individual é sempre aberta e sempre presente, na forma de uma

consciência em mudança. Entre estes dois estados existe a obra de arte, como obra terminada, mas também sempre em devir pela forma como é experimentada (Williams, 1977, p. 128), ou seja, atualizada. Deste modo, a obra de arte funciona como um intermediário entre a experiência e a reflexão sobre essa experiência, entre o social e o individual, entre a criação e a receção, opondo-se, por isso, Williams à análise rigidamente social do marxismo em relação à obra de arte. As obras artísticas serão, por isso momentos de tensão entre estas várias forças, e não simples momentos de denúncia ou análise social. Ou seja, a mudança na arte não subsiste apenas por via da mudança social, mas traduz também mudanças do ponto de vista mental, ideológico, institucional e até psicológico. E, por isso, para Williams, a *estrutura do sentimento* é "uma qualidade particular da experiência e relacionamento social, historicamente distinta de outras qualidades particulares" (Williams, 1977, p. 131) que não é desprovida da componente individual, nem exclusivamente individual. Para Williams, estas qualidades particulares definem-se por duas características: mudanças na presença, que estabelecem uma ideia de identificação ou distância em relação à sua receção; estabelecem uma pressão sobre a realidade que expressam, pressionando-a ou delimitando-a (Williams, 1977, p. 132). Ou seja, estamos perante uma forma de representação que não é puramente social, ou estética ou individual, ou mesmo racional, mas que engloba todos estes parâmetros, sendo, portanto, tanto racional como percetual e experiencial, além de ser também uma representação que age sobre a realidade, questionando-a, construindo-a, pressionando-a, delimitando-a ou seja, representando-a.

Note-se que Williams não foi absolutamente pioneiro nesta abordagem histórica e cultural das práticas cénicas históricas. Antes, já outros e numerosos autores de várias épocas tinham detetado mudanças significativas nas formas dramatúrgicas da Antiguidade, da Idade Média, da Idade Moderna e da contemporaneidade, mas Williams introduziu nesta análise marcas e ferramentas dos Estudos Culturais, não se restringindo

a práticas ou modelos dramatúrgicos, mas relacionando-os com práticas e modelos culturais.

1.4 Em síntese

Desde os primórdios o drama constituiu-se como uma importante ferramenta social, não só em virtude da sua feição representativa, mas nomeadamente pelo facto de desempenhar ações que interpelam e atualizam a memória social e ativando a natureza imitativa da integração social.

As suas características de imitação e ritual constituíram-se como problema filosófico desde a Grécia antiga, mas a reflexão sobre a importância social do drama enquanto representação social persistiu também até à era contemporânea, sendo particularmente sublinhada por autores dos Estudos Culturais, como Stuart Hall e Raymond Williams, que a usaram enquanto ferramenta de análise cultural.

Irei fazer uma revisão de modelos dramatúrgicos históricos antes de me debruçar sobre alguns casos específicos da contemporaneidade, sempre tentando fazer a articulação entre o pensamento da época e determinadas formas dramatúrgicas também dessa época.

Segundo Ato

O drama entra em ação

A fim de melhor compreender a relação entre o teatro, o poder e a ação, e sistematizar as diferentes visões sobre o drama que foram sendo defendidas ao longo da história, procedo neste capítulo a uma breve, e necessariamente limitada resenha de algumas das ideias e elementos que me parecem fundamentais para poder entender e pensar o teatro de hoje.

Para tanto, irei discutir algumas das ideias fundamentais sobre o teatro da Antiguidade Clássica, incidindo, obviamente sobre o teatro grego e romano, o teatro da Idade Média, e o teatro da Idade Moderna, até aos primórdios da Revolução Industrial, e da invenção de ferramentas mecânicas de representação e reprodução, como a fotografia, a gravação sonora e o cinema, que alteraram radicalmente as condições de criação e receção teatral.

2.1 O teatro grego

Tendo referido antes que Aristóteles foi o primeiro pensador a discutir o teatro no Ocidente de forma sistemática e no seu contexto social – discutindo, por exemplo, o impacto educativo e purificador da tragédia junto do público, irei retomar as suas ideias e analisá-las com um pouco mais de profundidade, para tentar entender que tipo de teatro era procurado pela cultura grega.

Aristóteles propõe três formas elementares de mimese: a imitação pela narrativa, definida pelo uso da métrica poética, a imitação segundo o que é imitado, onde o foco do interesse está na fidelidade ao original, e a imitação segundo o modo de imitar, em que o mais importante é o meio da imitação. No segundo caso, no entanto, Aristóteles reconhece que a mimese não tem de ser fidedigna à realidade, admitindo que os carateres dos enredos podem ser "melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos" (Aristóteles, 2004, p. 39), o que abre a porta a um processo de estilização artística do real.

A sua defesa do processo mimético na arte faz-se por dois pontos: a mimese enquanto processo de aprendizagem inerente a ser humano, e enquanto princípio de prazer, existindo uma relação evidente entre estes dois motivos.

Aristóteles dá especial ênfase à vertente pedagógica do teatro, afirmando que o teatro apresenta modelos humanos, superiores ao homem comum no caso da tragédia, e inferiores, no caso da comédia, funcionando como um espelho e medida para as ações dos espectadores. Ou seja, atribuindo ao teatro a função de promover a mimese social.

Dois dos conceitos mais influentes que propõe são o de *reconhecimento* e *catarse*. Se o reconhecimento consiste na descoberta de nova informação que altera a perceção das personagens em relação às suas ações, a catarse, comummente traduzida por purificação ou purga, parece dizer respeito a uma libertação por parte dos próprios espectadores de algo – seja algo emocional, como uma paixão, ou cognitivo como uma determinada ideia. Deste modo, funcionando através do intelecto e dos sentidos, o

teatro seria uma forma de pedagogia e aperfeiçoamento do público ateniense. Ao contrário de Platão, a quem perturbava o impacto emocional da mimese, Aristóteles acolhe esse impacto e coloca-o no centro da função social do teatro. Em suma, acolhe a relação individual que se estabelece entre o espectador e a mimese, algo que só será possível através da identificação do espectador com a própria mimese. Por outras palavras, Aristóteles considera positivo que o espectador se abra à ação emocional da mimese, pois esta é que poderá promover a aprendizagem e reprodução mimética que o próprio espectador faz daquilo que aprendeu.

Aristóteles sugere ainda que a natureza hipotética do drama – permitindo-lhe levantar possibilidades que não ocorreram realmente – o torna particularmente vantajoso como ferramenta de pensamento. Afirma que "a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular" (Aristóteles, 2004, p. 54). Neste universal reconhece-se o próprio reino das ideias, do qual a mimese, longe de ser uma deturpação, é afinal uma metodologia de investigação. Aristóteles defende que o drama permite lidar com os universais e analisá-los em ação, postulando a conhecida ideia de que o teatro é filosofia em ação, na medida em que permite ativar as ideias e questioná-las nas suas aplicações práticas. Longe da divinização platónica da *theoria*, a pura contemplação das ideias inacessíveis, Aristóteles defende o princípio da *poiesis*, a concretização das ideias, na medida em que uma ideia é ativada pelo seu movimento, não sendo a sua *Poética* mais do que uma tentativa de mapeamento das possibilidades dessa concretização que o teatro permite.

Pela preocupação com o fazer, o método, Aristóteles vai tentar caracterizar o enredo perfeito da tragédia, postulando assim que esta pode ser analisada e construída racionalmente. A construção que Aristóteles propõe é, aliás, modelada numa tragédia em particular: *Rei Édipo*, de Sófocles.

A escolha de Aristóteles é significativa. Não se deverá basear em nenhum critério de popularidade, visto que, por exemplo, *Rei Édipo* não ganhou o primeiro prémio no

concurso das *Grandes Dionisas* (Fischer-Lichte, 2013, p. 25), ao contrário de outras obras do mesmo autor que Aristóteles ignora. A preferência deste pensador por esta tragédia deve-se, no meu entender, ao seu carácter filosófico. Encontramos várias pistas desse carácter na própria peça. Édipo surge-nos como o filósofo, o sábio capaz de responder à pergunta da Esfinge que diz respeito ao conhecimento da identidade humana[3]. O seu nome, em grego, tradicionalmente traduz-se por "pés deformados", mas, diz Fischer-Lichte (2013, p. 23) também pode ser traduzido por "conhecimento deformado". Esse era o conhecimento de Édipo: um conhecimento sobre a a identidade do ser humano em geral, como observa Rokem (2010, p. 45), mas que ignora a sua própria identidade individual, ou, segundo Fischer-Lichte, cujo discurso não expressa a realidade física (2013, p. 23). E nesse desconhecimento, nessa completa desconexão entre o conhecimento teórico e a prática de vida, é incapaz de reconhecer o sentido das suas próprias ações.

Sófocles era um autor profundamente preocupado com a questão religiosa e defensor da supremacia das leis divinas sobre as humanas – como se pode depreender em *Antígona* – pretendendo criticar o crescente interesse pelo saber racional e filosófico do seu tempo. Para tanto adotou uma estrutura dramática para a peça que reproduz os passos de uma investigação racional, mas que, mais do que revelar as vantagens dessa racionalidade, revela antes a rejeição do protagonista em encarar a verdade, visto que Édipo ignora ou rejeita veementemente as crescentes pistas e insinuação sobre a sua verdadeira identidade, ao mesmo tempo que revela uma falsa segurança de ter podido escapar à maldição que os deuses lhe lançaram. Por isso, a peça culmina com Édipo a vazar os seus próprios olhos, desse modo rejeitando a sua própria racionalidade humana e entregando-se à mercê dos deuses.

Aristóteles talvez não tenha detetado esta carga crítica sobre a filosofia da peça – o que paradoxalmente o aproxima do próprio protagonista de *Rei Édipo* – ao ser capaz

[3] Tradicionalmente, a pergunta da Esfinge que Édipo pôde responder era sobre qual o animal que tinha quatro patas pela manhã, duas patas à tarde e três patas à noite. Édipo terá respondido corretamente que se tratava do ser humano ao longo das diferentes fases da sua vida, ou seja, na totalidade da sua existência.

de detetar a estrutura eminentemente filosófica da peça de Sófocles, mas não de entender como ela é usada para atacar a própria ideia de investigação racional. Pois é isso justamente o que faz Édipo: investiga racionalmente a origem da peste que assola Tebas, acabando por se aperceber tarde demais de que a sua investigação incidia mais sobre a sua própria origem do que a questão pragmática das causas da peste na cidade, que aparentemente o movia. E nessa investigação, aquilo que Édipo aprende é a futilidade do gesto racional perante a vontade divina. Relembre-se que Laio e Jocasta souberam por um oráculo que o seu filho recém-nascido iria matar o pai e casar com a mãe, pelo que tomam a decisão de o mandar matar, eliminando assim o perigo. Todavia, o bebé sobrevive e é educado pelos reis de Corinto: Políbio e Merope. Ao crescer, e convencido de que é filho de Políbio e Merope, ao mesmo tempo que é conhecedor da maldição que paira sobre si, Édipo decide prudentemente afastar-se de casa dos pais e acaba por voltar a Tebas onde, sem o saber, mata o legítimo pai e casa com a mãe. As suas ações são aparentemente racionais e movidas por bons sentimentos, mas como Édipo ignora a sua verdadeira origem, a racionalidade de Édipo torna-se manifestamente inútil, pois a razão é inútil quando divorciada de um conhecimento perfeito da própria essência. Desse modo o retrato de Édipo enquanto agente dotado de poder e capacidade é absolutamente subvertido pela estrutura dramatúrgica de Sófocles, que assim revela a impotência das ações racionais de Édipo e a subjetividade do seu método objetivo, quando desligado da sua causa, intenção ou propósito autênticos. Dessa forma, Sófocles ataca a ideia de um conhecimento objetivo e da emancipação do homem à vontade dos deuses.

Outro aspeto que queria salientar em *Rei Édipo* é o seu contexto histórico. A peça foi levada à cena, pela primeira vez, em 429 a.C., no contexto da Guerra do Peloponeso, quando Atenas acabava de ser alvo de uma mortífera epidemia que vitimara inclusivamente a sua mais importante figura política de então: Péricles. Este estadista, ao escolher evitar o confronto direto com o exército espartano, e preferindo refugiar a população na cidadela de Atenas, acabara por ser em parte responsável pelo surgimento

da epidemia. É inevitável pensar que a leitura política do público desta tragédia era a de que estava a assistir a um mito reescrito com base na sua experiência política real, pelo que a relação que estabelecia com a peça era claramente única.

Este contexto e esta leitura parecem escapar a Aristóteles, que usa *Rei Édipo* para revelar uma clara preferência por enredos construídos segundo uma forte coesão retórica, e critica explicitamente os enredos episódicos (Rokem, 2010, p. 55) ou que tentem dar conta da globalidade dos acontecimentos. Aliás, note-se que a estrutura de *Rei Édipo* é inusitada para Sófocles. Edward Murray nota que a única peça de Sófocles que se lhe assemelha é *Electra*, e *Electra* é uma peça de vingança, mais preocupada em fazer avançar temporalmente os acontecimentos do que em investigar racionalmente a sua origem. As outras peças que chegaram até nós têm estruturas duais, confrontando ou alternando diferentes personagens, como acontece em *Antígona*, entre Antígona e Creonte, em *Ájax*, entre Ájax e Ulisses, em *As Traquínias*, entre Dejanira e Heráclès, em *Filoctetes*, entre Filoctetes e Neoptólemo, ou episódicas, como *Édipo em Colono* (Murray, 1990, pp. 10-13). Ou seja, Aristóteles prefere *Rei Édipo* pois é a peça que mais claramente constitui a mimese enquanto ferramenta filosófica, em que "a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade" (Aristóteles, 2010, p. 54), onde se postula a construção dramática enquanto construção retórica e filosófica, assente numa visão mecanicista e naturalista da própria realidade.

Ao contrário do desejo de unidade de Platão, Aristóteles diferencia a comédia e a tragédia, fazendo-o por via das personagens, com a tragédia a representá-los superiores à norma, e a comédia como inferiores a uma norma real (Aristóteles, 2010, p. 40), o que revela o ceticismo em relação a um humano ideal, mas antes a identificação de um humano médio, como ponto de partida, e servindo a tragédia e a comédia de estilizações dessa mediania com o propósito de sublinhar certas ideias ou visões. Deste modo, Aristóteles faculta ao autor a possibilidade de criar diferentes visões da realidade,

não tendo de estar amarrado à fidelidade a uma verdade única, libertando assim o criador, sempre dentro de uma perspetiva de construção.

Sendo as ferramentas da mimese as personagens e as suas ações, a natureza que Aristóteles confere às primeiras é significativa. Ao contrário de Platão, que usa apenas o termo *hypocrates*, Aristóteles designa-as por diversos nomes, desde *personas*, no sentido de máscaras, mas também de corporizações de ideias, a *prattontes*, no sentido de entidades que agem ou desempenham ações, mas também como *protagonistas*, *deuteragonistas*, *tritagonistas* ou *antagonistas*, no sentido de entidades que sofrem e estão em competição entre si, sugerindo que a ideia de conflito é inata ao drama, mesmo que não desenvolva muito esta ideia, o que leva Michelle Gellrich a sugerir que o conflito não era uma questão em Aristóteles, e que só viria a estar no centro do drama a partir das ideias de Hegel sobre a tragédia (Gellrich, 2014, pp. 94-162). Não me irei alongar sobre esta questão, que me parece relacionada, mas à margem desta investigação. Mas sendo certo que o conflito estava no cerne do pensamento filosófico de Hegel – que justamente vai favorecer uma outra tragédia de Sófocles, *Antígona*, onde a noção de conflito entre ideias opostas é evidente, as designações que Aristóteles confere aos atores, juntamente com a natureza profundamente competitiva da cultura grega – notória nos seus sistemas políticos, nas constantes rivalidades entre cidades-estado, nos debates de retórica, nos Jogos Olímpicos e até mesmo no facto de as apresentações teatrais nas Dionísias serem competições, apontam para a existência de um elemento arraigado de conflito em quase todo o drama grego, que Aristóteles se dispensou de sublinhar, bastando-lhe equivaler, em termos de designação, os atores a competidores.

Puchner (2002, p. 23) sugere que o uso de Aristóteles do termo *prattontes*, no sentido daquele que age, se destinava a evitar o sentido de mimese e falsidade que a designação *hypocrates* teria ao ser usada por Platão. Todavia, apesar de o termo, originalmente, designar alguém que fala sob uma máscara, isto é, os atores, e ter ganho conotações pejorativas, é difícil acreditar que o papel dos atores na Grécia Antiga fosse

mal visto, tendo em conta que estavam a desempenhar rituais religiosos. Segundo George Kovacs, os atores eram até figuras respeitadas e bem remuneradas na Grécia Antiga, muitas vezes servindo de emissários em negociações político-militares (Roisman, 2013, verbete *Actors and Acting*).

A insistência de Aristóteles nos atores enquanto agentes está antes relacionada com o enfoque que este filósofo coloca na ideia de ação, que repete insistentemente ao longo da *Poética*. Na verdade, a sua definição de tragédia mais completa é:

> a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. (Aristóteles, 2010, p. 48)

A dramaturgia da tragédia que Aristóteles propõe é a de uma estrutura da ação, ação essa que descreve como "actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (é através disto que classificamos as acções)…" (Aristóteles, 2010, p. 48). Por outras palavras, existe uma identificação entre os agentes, as personagens, e as ações que desempenham, em que a identidade gera o comportamento e o comportamento comprova a identidade.

A construção da ação é o que mais importa a Aristóteles, que afirma que "os acontecimentos e o enredo são o objetivo da tragédia e o objetivo é o mais importante de tudo" (Aristóteles, 2004, p. 49), conferindo assim uma noção de função social e aferição artística do teatro com base na própria construção da mimese, defendendo, portanto, que é a forma como o teatro constrói a mimese do mundo real a forma fundamental como esse mundo social se pode relacionar com o teatro. Podemos ler nesta passagem uma defesa do naturalismo da mimese, embora, como se poderá ver nos capítulos subsequentes deste trabalho, tal leitura talvez tenha sido a menos comum ao longo dos tempos. A minha leitura, tendo em conta que noutra passagem, como vimos antes, Aristóteles aceita abertamente que qualquer mimese da realidade será necessariamente estilizada, é a de que esta construção da ação diz antes de tudo

respeito à forma como a mimese pode afetar a realidade. Ou seja, que a principal questão é qual ao impacto emocional que a construção dramática poderá ter no público, numa ligação clara à ideia aristotélica de catarse, ou do tipo de modificações sociais que poderá operar na sociedade, dentro da função educativa que Aristóteles também atribui ao teatro. Ou seja, o valor que Aristóteles dá ao teatro é o de uma ação mimética que poderá ter um efeito real de transformação, consoante a forma como é construída. Existe aqui um paradoxo que creio ter sido até agora insuficientemente explorado, de que a proposta de Aristóteles se refere fundamentalmente ao potencial de a repetição mimética, ficcional, poder introduzir o novo no meio social. Ou seja, não apenas o potencial da mimese de perpetuar comportamentos, mas de disrromper comportamentos.

Aristóteles submete inclusivamente as personagens a esta construção da ação: "eles não atuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas ações" (Aristóteles, 2004, p. 49). Ou seja, os caracteres são-nos apresentados como entidades dinâmicas, ou fluidas, que são transformadas pela ação, no que é uma perspetiva afastada de qualquer ideia de essencialismo ou mesmo de coerência de personagem, preferindo Aristóteles a coerência intelectual do próprio enredo.

A justificação das personagens pela ação é dada do seguinte modo: "tanto a felicidade como a infelicidade estão na ação, e a sua finalidade é uma ação e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas ações que são infelizes ou o contrário" (Aristóteles, 2004, p. 49).

Esta passagem é altamente sugestiva na medida em que Aristóteles faz a ligação entre um elemento exterior, a ação, e um elemento interior, as emoções da felicidade ou infelicidade, reproduzindo dentro da mimese a relação que já estabelecera antes entre a ação dramática e a resposta do público à mesma. Neste processo, parece prescindir de toda a mediação racional entre as duas, a mediação que poderia ser dada pelo discurso das personagens ou do poeta. Pelo contrário, parece haver um efeito imediato da ação nas emoções de quem é afetado por ela, mesmo que seja uma afeção

desprovida de efeitos concretos, somente emocionais. Esta é uma questão complexa, que tentarei desenvolver a seguir.

O entendimento do filósofo estagirita de "estruturação dos acontecimentos" aponta para que

> toda a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música. Duas partes constituem os meios de imitar; uma parte, o modo; três os objetos da imitação; e, para além disto, nada mais existe. (Aristóteles, 2004, pp. 48-49)

Esta afirmação mistura tanto elementos da construção da ação como elementos cénicos, ou seja, formais e espetaculares. Como vimos antes, Aristóteles dá ênfase aos aspetos da estruturação da ação, como o enredo e os carateres, e o espetáculo, a música e a elocução são ferramentas para os expressarem. Mas qual o papel do pensamento que não o de ser o fundamento para toda a criação cénica, como vimos antes?

Para os gregos antigos, como Aristóteles ou, como assinalarei mais adiante, Aristófanes, o texto e a sua elocução eram o elemento primordial de mimese – ainda que alguns investigadores contemporâneos, como Florence Dupont (2007), discordem. Para Aristóteles o principal elemento da mimese era o enredo ou a estruturação dos acontecimentos. Mas, ao mesmo tempo, para Aristóteles esses acontecimentos não deviam ser reproduzidos fielmente da realidade, mas trabalhados de forma a obter uma dada resposta emocional por parte do público, que era derivada do tipo de personagens que eram apresentados. Ou seja, para Aristóteles, a organização dos acontecimentos é uma forma de obter efeito emocional. A minha proposta é que essa organização dos acontecimentos – tendo em conta a importância que Aristóteles lhe dá – traduz o próprio pensamento que este identifica na tragédia. Ou seja, a estrutura dos pensamentos gera um determinado pensamento.

Sublinhe-se que já Platão considerava que a tragédia, consoante o que era representado, poderia influir no comportamento e pensamento da audiência. E Aristóteles estava, fundamentalmente, a transpor para a construção da tragédia aquilo

que os gregos já praticavam na oratória de carácter político ou jurídico; ou seja, na retórica. O próprio filósofo o diz, ao qualificar o pensamento como o "ser capaz de exprimir o que é possível e apropriado, o que, na oratória, é função da arte política e da retórica" (Aristóteles, 2004, p. 50). Ao mesmo tempo, o elemento que Aristóteles mais despreza é o "espetáculo", que descreve como sendo "o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética", insistindo ainda que "para a montagem dos espetáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas" (Aristóteles, 2004, p. 51).

Esta posição de Aristóteles pode ter várias justificações. Uma delas era a de que o filósofo só contactou com a tragédia ateniense muito depois da morte dos principais tragediógrafos, quando o teatro das *Dionisas* entrara numa fase de estagnação, em que se limitava a repetir os textos dramáticos da época áurea. Por isso, estávamos numa altura em que, mais do que o espetáculo, era valorizado o texto, que era repetido e reencenado como sendo o elemento primordial. Aliás, o próprio Aristóteles refere que o texto continuaria a manter a sua validade mesmo sem o espetáculo: "o efeito da tragédia subsiste mesmo sem o concurso e sem os actores" (Aristóteles, 2004, p. 50). A segunda justificação é a menção à poética, isto é, a concretização prática das ideias téoricas que, no entender de Aristóteles, só poderiam existir através da criação dramática, supõe-se, por via da estrutura dos acontecimentos. Aristóteles diz que a tragédia deve ser "uma acção completa que forma um todo e tem uma certa extensão", isto é, "ter princípio, meio e fim", "não comecem nem acabem ao acaso" e que tenham uma dada "dimensão e ordem" (Aristóteles, 2004, p. 51) que gere uma sensação de beleza. Essa ação deve apresentar-se como "una" (2004, p. 53), o que não depende de explorar os acontecimentos de um único personagem, mas que "as partes dos acontecimentos se estruturem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado" (2004, p. 53). E que esses acontecimentos sejam regidos por um princípio de "verosimilhança e da necessidade" (2004, p. 54).

Todos estes princípios indicados por Aristóteles apontam para uma estrutura dos acontecimentos altamente construída, racional, assente numa visão estruturada da realidade. Estamos longe de uma visão meramente imitativa da realidade – e por isso Aristóteles rejeita os enredos episódicos, o chamado género "pícaro", e defende uma fortíssima ideia de construção que transmita algo.

No meu entender, estamos perante uma visão filosófica do real com o objetivo de abarcar, classificar, analisar o próprio real. Essa é a beleza que Aristóteles defende para a tragédia e para o enredo trágico: uma fortíssima estrutura filosófica ou mesmo retórica, que transmita uma sensação de ordem e beleza, beleza essa que está claramente derivada de uma sensação de ordem do mundo, de entendimento do sensível, bem ao modo da obra filosófica do autor estagirita. Estamos perante o conceito do drama enquanto retórica que suscita as emoções dos espectadores através da representação de um mundo ordenado pela escolha e organização das ações representadas.

Podemos reconhecer esta busca da ordem no enredo trágico nas próprias propostas específicas de Aristóteles para este. Além de sugerir estes princípios gerais, o filósofo sugere elementos específicos da construção, como é o caso da *peripeteia*, ou peripécia, e *anagnorisis*, ou reconhecimento (2004, p. 56). A peripécia é descrita como "a mudança dos acontecimentos para o seu reverso" (2004, p. 57), ao passo que o reconhecimento é tido como "a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade" (2004, p. 57), considerando Aristóteles que "o reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia, como acontece no *Édipo*" (2004, p. 57) pois "suscita ou a compaixão ou o temor (…) pois que desse reconhecimento e dessa peripécia depende o ser-se infeliz ou feliz" (2004, p. 58).

Estas duas partes da tragédia que Aristóteles propõe são bastante significativas, por aquilo que nos dizem da construção dramática. Em primeiro lugar porque confirmam a ideia de construção do enredo como algo que serve para ser visto e causar

um determinado efeito, de compaixão e/ou temor. Em segundo por estas duas partes conterem em si uma ideia de impotência, capaz de despertar o temor ou a compaixão do público. Nelas torna-se manifesto que as personagens são incapazes tanto de conhecer o mundo em seu redor, como de controlar conscientemente os seus acontecimentos. E daí a insistência de Aristóteles no Édipo de Sófocles: a personagem que, apesar do seu poder como rei, da sua sabedoria como vencedor da Esfinge, é incapaz de se conhecerer a si próprio ou de controlar as circunstâncias que o rodeiam. Aquilo que, segundo Aristóteles, causava o efeito da tragédia junto do público era a perceção da sua impotência, de estarem nas mãos dos deuses ou do destino. E daí a insistência de Aristóteles nestes dois tipos de acontecimentos, especialmente se estivessem correlacionados, revelando às personagens, e aos espectadores atenientes, um universo que de forma derradeira era incognoscível e incontrolável.

Existem ainda dois princípios que me parecem subjacentes a esta proposta de Aristóteles. Em primeiro lugar, a criação de duas dimensões dramatúrgicas: uma primeira dimensão de ação humana em que este se crê dono do seu destino e agindo em conformidade, e uma segunda dimensão, de ação divina, em que a personagem se reconhece como sujeito a algo superior a si e a ele se sujeita. Em segundo lugar, dois tempos diferentes: um tempo de dilatação, em que vemos as personagens paralisadas no tempo, a tentar agir de forma infrutífera, e um tempo de contração, em que os acontecimentos se tornam reais, e geram uma transformação, acabando por precipitar o desenlace da tragédia. Em suma, trata-se de uma tragédia em que a ação individual se manifesta como estando regida por algo maior: o tecido social e religioso do mundo.

As ideias de Aristóteles sobre o teatro não eram as únicas, nem necessariamente aquelas que dão melhor conta do teatro grego, pois, como vimos, a obra que toma como paradigmática não é aquela que melhor exemplifica a construção dramática dos tragediógrafos gregos, e o autor que mais critica, Eurípides, acabaria por se tornar o mais popular e influente do teatro subsequente.

Todavia, se em Eurípides não encontramos a preocupação com a construção da ação, nem a obediência a uma causalidade lógica, encontramos a vontade de criar personagens complexas, sujeitas a acasos inexplicáveis, e retratar a realidade que o rodeava a fim de a transformar, partindo de princípios e ideias do seu mestre Sócrates. Nessa vontade mimética de sentido transformativo encontramos então, e provavelmente, a importância maior que o teatro tinha para os gregos, o facto de ser uma ferramenta que, sem ter de ser naturalista, pretendia atuar sobre a realidade, abrindo-a a novas possibilidades, o que está bem explícito na comédia *As Rãs*, de Aristófanes. E essa ação do drama, sendo mimética e ritual, era também real.

2.2 O teatro romano

A lenta decadência da democracia grega vai corresponder à decadência da própria criação dramática. Os autores depois de Eurípides vão ser cada vez mais menosprezados, como se pode ver em *As Rãs*, e vai começar a verificar-se um predomínio da componente espetacular das peças, em detrimento do seu conteúdo retórico.

Esta tendência vai tornar-se evidente na Antiga Roma, em que os princípios dramáticos de Eurípides se irão tornar prevalentes, nomeadamente nas comédias de Plauto e Terêncio, muito assentes no humor das personagens e nos diálogos, e no progressivo desaparecimento do coro.

Este desaparecimento coincide com a adaptação que os autores romanos vão fazer dos princípios da tragédia grega e com as condições políticas diferentes em que o teatro romano se realizava. Com efeito, embora o teatro romano estivesse também associado a festivais religiosos, estes, em vez de serem apresentados na forma de concurso, como acontecia nos festivais de Atenas, eram escolhidos pelos poderes políticos da cidade ou encomendados pelas famílias patrícias romanas no intuito de celebrar antepassados, pelo que a sua escolha obedecia quase sempre a objetivos políticos específicos.

Certos clássicos gregos e romanos eram encenados quando existiam determinadas situações políticas favoráveis a estes, e podiam ser encomendados ou escritos textos para promover determinadas carreiras e ideários políticos.

Erasmo (2004) cita vários casos relevantes do uso político do teatro, como Pompeu, que encomendou uma encenação da *Clitemnestra* de Ácio, para fazer equiparar a sua entrada triunfal em Roma com a chegada de Agamémnon depois da vitória sobre Tróia (2004, p. 7), ou de Balbo, que escreveu e montou uma peça sobre a sua própria embaixada junto de Pompeu, no início da Guerra Civil, a fim de promover o seu papel político nesta, ou de Bruto que, após o assassinato de César, encomendou uma peça sobre um seu antepassado que havia contribuído para a implantação da república romana (Erasmo, 2004, p. 74).

Estas encenações serviam como legitimação para atos políticos, na medida em que forneciam justificações ou estabeleciam paralelos com determinados cursos de ação. E a sua caução era dada pela aceitação do público, que a elas reagia – embora haja testemunhos, como o de Cícero, de que o público já teria sido contratado para ovacionar certas peças, ou seja, o curso de ação política que estas propunham (Erasmo, 2004, p. 99).

Esta relação entre a vida política e o drama, segundo Erasmo, foi sendo desenvolvida pelos primeiros dramaturgos romanos, nomeadamente Lívio Andrónico, Névio, Énio e Ácio, num processo lento de mudança das técnicas dramatúrgicas do teatro grego.

Tal mudança não foi necessariamente reconhecida no seu tempo, visto que os pensadores da dramaturgia romanos tendiam ainda a considerar canónico o pensamento de Aristóteles, mesmo que este estivesse longe de ser seguido na prática. Foi o caso de Horácio, que, segundo Hubert (2013, p. 46), persistia nas ideias aristotélicas sobre o coro, a linguagem e a verosimilhança. Tal correspondia à conceção do teatro grego enquanto paradigma e norma, ignorando as consideráveis mudanças que o teatro romano apresentava já em relação àquele, nomeadamente o progressivo

desaparecimento do coro e uma relação cada vez mais metonímica com o poder, de confirmação desse mesmo poder, e não de debate e discussão como havia sido na democracia grega, fruto, por ventura, de uma sociedade mais hierarquizada e atenta às aparências.

Possivelmente a posição de Horácio, e a perda de grande parte da obra dramática romana – com a exceção das comédias de Plauto e Terêncio e das tragédias de Séneca –, talvez tenham contribuído para que esta dramaturgia fosse desvalorizada, ou tivesse apenas impacto na posterioridade justamente através das comédias ou da tragédia senequiana, que teriam um impacto substancial no teatro renascentista e barroco.

As particularidades do teatro romano estavam relacionadas com o seu contexto político e social, e abrangeram tanto a progressiva assunção das funções musicais do coro por atores individuais (Erasmo, 2004, p.11), com a subsequente extinção do coro e valorização das personagens, como o recurso a episódios históricos ou lendários de Roma como matéria-prima dramática, ou as próprias práticas culturais romanas, que podiam ser mais ou menos próximos no tempo, que iam desde o estabelecimento da República até episódios da Guerra Civil.

Surgiu por isso a prática da *contaminatio* (Erasmo, 2004, p. 15) em que enredos de diferentes peças ou episódios histórico-mitológicos era combinados em enredos inovadores, algo que seria um aprofundamento de algo que Eurípides já praticava, e da *fabula praetexta* (Erasmo, 2004, p. 15) em que se criavam peças que baseadas em eventos da história de Roma, ou seja, dramas históricos, que podiam ir de episódios da fundação de Roma até à atualidade de então, e que pudessem corresponder, do ponto de vista dramático, às ideias ou interesses políticos do mecenas da peça. O caso da *fabula praetexta* é especialmente significativo na sua rutura com o drama aristotélico, pois Aristóteles esforçara-se na *Poética*, justamente, por distinguir entre a ficção e a história, brecha que iria ser colmatada, e mesmo subvertida, por este novo género teatral.

Tal evolução teve um impacto significativo no papel político do teatro, pois este era criado para fins políticos, e lido pelo respetivo público segundo uma perspetiva política, a que Tácito terá designado por *prava interpretatio* ou interpretação perversa (Erasmo, 2004, p.116), em que o enredo e as personagens não eram lidos de forma autónoma, mas na relação que estabeleciam com o contexto da apresentação da peça, ou com a forma como esta era encenada.

Tal levou a várias situações de grande ambiguidade simbólica, como Erasmo (2004) relata, em que o imperador Nero não só patrocinava peças de teatro, como representava nelas os papéis de deus ou herói, usando máscaras que se assemelhariam ao seu próprio rosto; ou o caso de Balbo, referido anteriormente, em que o próprio fez questão de estar na plateia da sua própria peça, a chorar perante os feitos que o ator que fazia de Balbo desempenhava em cena; ou na encenação de *As Bacantes*, de Eurípides, realizada após a batalha de Carras, em que a cabeça do general derrotado, Marco Licínio Crasso, foi exibida na ponta de uma lança, no lugar da cabeça falsa da personagem da tragédia de Eurípides, Penteu, e o autêntico assassino de Crasso subiu para o palco para narrar as suas ações reais ao público.

Tal levou a que as peças vivessem uma relação complexa com a realidade, referindo-se a ela de diferentes formas. Esta relação complexa era percecionada de forma aguda na vida de Roma, e terá sido isso que terá levado Petrónio a comparar o mundo a um palco na sua obra *Satíricon*. Aliás, a cultura romana levou esta fusão de palco e realidade a níveis singulares, como na prática, que parece ter sido comum nas famílias mais ricas de Roma, de contratar atores para acompanharem os últimos dias de vida dos familiares, para que os mesmos atores desempenhassem o papel destes familiares nos funerais daqueles.

Esta busca da realidade em cena levou também à crescente preponderância do lado espetacular do teatro, em detrimento do texto escrito, ao ponto de as tragédias quase desaparecerem de cena, desconhecendo-se se as peças tardias de Séneca – o

único *corpus* dramático romano substantancial que chegou até nós – foram alguma vez efetivamente representadas durante o Império Romano.

Não deixa de ser significativo que a sociedade romana, marcada pelas lutas entre a classe aristocrática e a classe plebeia, e que assistiu a um crescente centralismo e espectacularização do poder, tenha produzido um teatro em alguns aspetos semelhante ao da contemporaneidade: fosse na forma como o textos antigos eram alvo de encenações politizadas, fosse na existência de um financiamento governamental ao teatro, muitas vezes dominado por critérios políticos e ideológicos, fosse na problematização da relação entre realidade e representação, com o teatro a assumir uma crescente hibridez, tal como acontece com o teatro contemporâneo, como veremos mais tarde, fosse no facto de essa busca da realidade em cena conduzir a um predomínio do chamado teatro físico, da *performance* e da dança, como são apanágio das artes performativas de hoje.

Aliás, o problema da realidade e da representação é algo a que assistimos de forma recorrente ao longo da história do drama, normalmente em associação com momentos de crescente centralização do poder político – como é o caso do teatro romano, o teatro renascentista, o teatro barroco – em que a comunicação interpessoal e interinstitucional passa a ser marcada pela dúvida entre o que distingue a realidade e a ficção.

2.3 O teatro medieval

Falar do teatro medieval é falar de uma prática cénica que se prolongou durante cerca de mil anos, e de que boa parte se perdeu devido à parcimónia dos registos escritos. Por isso, muitas vezes teatro medieval é sinónimo do teatro da Baixa Idade Média, de onde nos veio grande parte dos textos e testemunhos. Dos vestígios que ficaram e dos estudos que se fizeram, há uma série de particularidades e de linhas de continuidade e mudança que considero importante salientar.

Em primeiro lugar, a origem religiosa de grande parte do teatro que sobrou. A

Igreja Católica fora muito crítica dos excessos do teatro romano, e a queda das estruturas de poder romanas fez com que o seu teatro perdesse o apoio financeiro e se visse sob assalto ideológico impiedoso. Por isso, o teatro medieval que vamos encontrar no Ocidente é em grande medida filtrado e suscitado pelas necessidades do dogma cristão.

A Idade Média era marcada por uma cultura fundamentalmente visual, em que boa parte da população não sabia ler e escrever, na qual a principal língua erudita e internacional era o Latim, que a maioria das populações só dominava de forma rudimentar, através das semelhanças com a língua vernacular e através do seu uso litúrgico, pelo que as mais importantes formas de comunicação eram visuais, o que explica a energia com que a Europa medieval decorava as suas catedrais, desde as imagens religiosas, aos vitrais, as iluminuras, as esculturas, os frescos, etc. E o teatro acabou por ser cooptado pela Igreja como mais uma forma de transmissão da sua mensagem e teologia, através do uso de imagens vivas. Saraiva (1981, p. 63) lembra a tradição dos quadros mudos e vivos, que acabaram por servir de base para a natureza episódica e visual de grande parte do teatro medieval, e a maioria dos autores (como Fisher-Lichte, 2003, ou Williams, 2010) concorda que este teatro partiu da liturgia e das celebrações cristãs mais importantes – como o Natal, a Páscoa ou o Corpo de Deus – para tornar presentes e vivas as histórias bíblicas, na forma dos chamados *mistérios*.

O desejo de contar de forma viva e espetacular os episódios bíblicos terá sido o que alimentou a necessidade de grandes eventos teatrais – que começaram na igreja e rapidamente se expandiram para o adro e depois para todo o espaço comunitário. Estes eventos chegavam a durar três ou mais dias, durante os quais toda a narrativa bíblica era minuciosamente representada. Ao contrário dos autores trágicos da antiguidade, que se sentiam na liberdade de transformar ou concentrar os eventos míticos, os autores medievais – quase sempre anónimos – procuravam seguir o mais fielmente possível as escrituras, o que demonstra uma relação diferente para com as grandes narrativas religiosas.

Fisher-Lichte (2002, p. 35) nota que a partir destas origens religiosas o teatro foi-se muito gradualmente laicizando, ao ponto de ser já frequente na Baixa Idade Média que as celebrações dos mistérios fossem parcialmente suportadas pelas várias corporações de ofícios que controlavam grande parte da vida da urbe medieval. Esta evolução provavelmente teria razões práticas – as corporações de ofícios não só tinham os conhecimentos técnicos para a construção dos equipamentos cénicos, como teriam maior facilidade em recolher donativos ou mesmo garantir a participação dos seus membros para permitir a produção destas grandes festividades –, mas acabou por ter o efeito de afastar o teatro da função pedagógica que a Igreja lhe atribuía, e tornar-se alvo de disputas de poder e prestígio laicas.

Esta laicização do teatro acabaria por originar o género da farsa, mais assente na crítica social direcionada às novas classes sociais urbanas em ascensão, como as classes dos artesãos, dos mercadores, dos médicos e dos funcionários régios. Gerou também um teatro de propósitos eminentemente comerciais, justamente a estas classes sociais, ansiosas por cultura e entretenimento eminentemente laicos. Exemplos desta progressiva laicização encontram-se no teatro do Renascimento feito pelas companhias profissionais da Commedia dell Arte, no teatro isabelino de Shakespeare, Marlowe e outros, ou no teatro ibérico, como as companhias de Garcilaso de Vega, Calderón de la Barca e Tirso de Molina, ou as companhias lisboetas parodiadas no *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado.

Foi esta crescente laicização do teatro que terá levado a Igreja Católica, e depois os movimentos protestantes, a serem crescentemente hostis ao evento teatral, visto como um momento de encontro de pessoas e corpos, propenso a encontros imorais, e a paródias ou ataques às figuras religiosas, como nota Fisher-Lichte, mencionando o caso de um mistério realizado em Auxerre, de 1551, que durou 28 dias e suscitou tais motins e violência que tornou necessária uma cerimónia de expiação dos pecados cometidos (Fisher-Lichte, 2002, p. 35).

Todavia, Fischer-Lichte (2002, pp.48-49) afirma que a hostilidade religiosa ao

teatro se deveu à perceção de que este seria um ritual curativo mágico, semipagão. Os mistérios, que Fischer-Lichte correlaciona com esse eventual ritual mágico, eram sem dúvida rituais sociais e políticos, afetados pelos jogos de poder político dentro das comunidades, ofereciam oportunidades para encontros sociais ou sexuais, para manifestações de riqueza ou sucesso, e escapavam cada vez mais ao controlo da Igreja, pelo que esta se mostrou cada vez mais hostil em relação àqueles. Ou seja, o fim do teatro medieval deveu-se acima de tudo, não às caças às bruxas do Renascimento, como Fischer-Lichte sugere, mas às mudanças sociais da Baixa Idade Média, com o desenvolvimento das cidades e da classe burguesa, que passou a valorizar outro tipo de teatro.

É, aliás, evidente que as peças de teatro religioso se prolongaram nas zonas rurais de várias partes da Europa, como em Portugal, em que vamos encontrar numerosas peças ritualísticas cristãs ainda a perdurar nas zonas rurais até aos anos 1960, subsistindo até hoje alguns exemplos (Martins e Palinhos, 2013, p. 123), como o *Auto da Floripes*, perto de Viana do Castelo, a *Bugiada*, em Sobrado, Valongo, ou os *Sete Infantes de Lara*, que se representou até aos anos 60 em Parada de Infanções, em Bragança.

Além das mudanças sociais que suscitaram uma mudança de paradigma do teatro, o próprio teatro medieval encerrava em si já os germes da sua mudança. Originalmente, este funcionava com base numa lógica de peregrinação (Williams, 2010, p. 67), que simbolizava a própria vida humana, encarada como itinerário terreno para um destino sobrenatural, e numa dicotomia entre texto e quadro visual. Williams nota como o discurso era o centro da ação (2010, p. 69), enquanto a cena se constituía como quadro visual que ajudava a entender o discurso (2010, p. 71). Este quadro muitas vezes não retratava personagens em ação, mas encontros de personagens, cuja relação era quase sempre discursiva e retórica.

Dentro da mesma lógica, na tentativa de tornar o enredo e o encontro visualmente mais claros, o teatro medieval recorria à alegoria, transformando conceitos,

como o Bem, a Ganância, etc., em personagens em palco. Saraiva (1981, p. 40) lembra uma moralidade em que não só surgia a personagem de Alma de Judas, como até a personagem de Desespero de Judas. Tal contribuía para uma maior visualidade das ideias apresentadas, tornando aparente aquilo que seria apenas discursivo ou abstrato, reforçando o lado simbólico e pedagógico deste teatro. Ou seja, o teatro medieval, na sua fidelidade ao texto bíblico e à necessidade de narrar eventos, e pela sua lógica da peregrinação, descartava quase todas as unidades dramáticas aristotélicas, mas ao mesmo tempo levava ao auge a natureza retórica e comunicacional que Aristóteles também defendia para o teatro.

Este paradoxo vai-se tornando insustentável por razões que lhe eram inerentes: tratava-se, afinal, de uma dramaturgia da multiplicidade – de cenas, episódios, personagens, acontecimentos – que pretendia retratar a unidade e o movimento teológico para a unidade. E em que o momento crucial não era a ação, mas a decisão divina e humana sobre a ação, o que explicava a importância dos julgamentos, escolhas e encruzilhadas na dramaturgia medieval, e explica também a incidência no discurso argumentativo.

Com efeito, deparamo-nos, por um lado, com a mudança das condições de criação teatral, em que a crescente comercialização e criação de companhias profissionais, que vão concentrar os seus esforços num único palco em vez de múltiplos tablados, e unir a ação e personagens múltiplas do teatro medieval, por razões económicas; por outro lado, confrontamo-nos também com razões de evolução das formas dramáticas: o público deste novo teatro urbano e burguês já não está tão interessado na importância da decisão que pode conduzir à punição ou salvação eternas, mas sim na ação terrena: naquilo que poderá fazer dentro do contexto da sua própria vida terrena e no impacto terreno dessas mesmas ações.

Saraiva (1981) discute como o género cénico medieval dos Milagres, onde se retratavam eventos e casos portentosos que pretendiam demonstrar a intervenção do sobrenatural no mundo material – constituindo-se assim como uma fusão dos dois

mundos, material e espiritual –, vai ser decisivo para essa mudança. Pois a intervenção do mundo sobrenatural sobre o mundo material pode ser subtil, e assim permitir o retrato apenas do mundo material, dispensando o divino em palco, possibilitando o desenvolvimento da noção do realismo, segundo Williams (2010, p. 77). Nesse âmbito, o teatro vai tendendo para a unidade, com os tipos sociais a serem desenvolvidos em figuras-tipo ou sociais e depois em personagens individualizadas. E desse modo a:

> acção encontra maneira de se introduzir na moralidade. O Peregrino deixou de ser uma alegoria e começa a querer ser um carácter; o motor que jogava os vários manequins uns de encontro aos outros, animando no seu conjunto o quadro alegórico, transfere-se para dentro do agente. Em relação a este a função dos manequins alegóricos altera-se: começa a ser difícil, suponhamos, suster de pé o Arrependimento porque ele se interiorizou no agente-sujeito; o Vício diferenciando-se do mesmo agente, tende a ser o Vicioso (e depois um vicioso), agente exterior; (…) desde já pode ver-se que aquilo que foi primitivamente uma redução a termos alegóricos da matéria um pouco difusa dos mistérios encontra um caminho para o seu próprio drama. Na história de um humano encontra-se, reduzido à unidade de ação, o drama esparso na história do mundo. (Saraiva, 1981, p. 47)

Ou seja, através das mudanças sociais e da adaptação das formas dramatúrgicas a essas mudanças, e numa tentativa de encontrar uma unidade com o tema original, vamos deparar-nos com uma evolução do teatro medieval que conduzirá ao teatro renascentista, como irei aprofundar adiante. Uma forma de arte que se desdobrava em múltiplos níveis na tentativa de dar conta da coexistência de dois níveis: o mundano e o espiritual, através de diferentes cenas e diferentes personagens, vai evoluindo progressivamente para os integrar dentro da mesma personagem e dentro da mesma cena.

O teatro renascentista vai fazê-lo de dois modos: através da improvisação, como é o caso da *Commedia dell Arte*, na qual os atores improvizam a partir de guiões pré-escritos, numa combinação de estrutura prevista e acidental, e no teatro isabelino, em que se fundem temas e motivos medievais, mas se vai concentrar a ação num único

palco, embora tentando manter a estrutura épica medieval, que vai incidir cada vez mais em episódios históricos ou lendários e já não religiosos.

Desse modo, o teatro medieval, que se queria uno, torna-se progressivamente mais dramático, assente na ação e na individualidade das personagens, mas também demonstrando camadas de profundidade, em contraponto com o seu antepassado feito de abstração e bidimensionalidade.

Como nota Saraiva (1981, p. 64), tal constituirá o fim do simbolismo religioso no teatro, que se torna eminentemente profano, no qual o imaterial já não é simbolizado, mas torna-se entrevisto nas palavras e gestos das personagens humanas. Quer isto dizer que a mudez do teatro físico romano se tornou quadro vivo na Idade Média. Mas o teatro medieval, no seu esforço de mostrar o transcendente invisível e a palavra de Deus, voltou a reintroduzir a palavra ao palco: uma palavra marcada pela racionalidade e pela disputa jurídica tão cara ao imaginário medieval, que refletiam a importância cultural da decisão, enquanto ação humana fundada na racionalidade e em confronto com a omnipotência divina.

Ambas as tendências, de ação humana racional e uso da palavra, acabaram por concretizar o gesto e deram-lhe materialidade em palco. Tal materialidade cénica começou a gerar pensamento e tornou-se o único assunto do pensamento. Este pensamento era entendido como estando separado da personagem, enquanto razão absoluta e verdadeira, em comparação com o gesto, que tinha de se confrontar com a opacidade do mundo material. Nesse confronto entre a razão enquanto transparência e o gesto como opacidade, pois é uma intervenção no mundo, mundo esse que escapa ao entendimento do homem, o acidente – que só existia no teatro medieval enquanto acontecimento miraculoso ou manifestação de vontade divina – foi-se constituindo como problema e tornando-se de forma progressiva o foco do teatro renascentista e moderno.

2.4 O teatro da era moderna

O teatro da era moderna vai ser inicialmente uma evolução do teatro medieval, mas nessa evolução vai introduzir uma série de tensões e paradoxos com que o teatro contemporâneo terá mais tarde de lidar.

A primeira dessas evoluções será justamente a mudança da natureza social do teatro que, de celebração religiosa e política para uma elite ou para uma comunidade, vai tornar-se progressivamente num produto mercantil, destinado a um público burguês pagante.

Vemos essa evolução, por exemplo, na passagem do teatro de corte de Gil Vicente para o teatro que é pago para ser feito em casas particulares, como é retratado no *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado. Vemos também o aparecimento das primeiras companhias profissionais de teatro, como relata Molinari (2010, p. 147), em que indivíduos da pequena burguesia – maioritariamente homens – abandonam os seus ofícios para constituírem sociedades que se dedicam a representar teatro para ganhar a vida, de que é o exemplo mais exaustivamente estudado o King's Men, de William Shakespeare, embora haja numerosíssimos outros exemplos. Esta institucionalização da prática teatral vai concretizar-se na ideia do teatro do Estado, como os teatros públicos das cidades-estado italianas, a *Comédie Française*, ou os teatros municipais dos principados germânicos.

Esta diferença é profunda e irreversível. Enquanto todo o passado do teatro remetia para uma celebração de heróis cuja ação e impacto eram exaltados ou questionados, em confronto com a comunidade que os representava, e que era financiado pela elite político-social, pelas comunidades religiosas ou por guildas socioprofissionais, passamos a ter um teatro que é progressivamente vendido enquanto produto ou serviço a indivíduos que o pagam e, ao pagarem-no – na forma de bilhetes que concedem o acesso ao espaço onde o espetáculo decorre, fossem pátios, *corrales* ou teatros cobertos –, procuram obter alguma utilidade ou prazer próprio dele: seja na forma do prazer sensorial ou textual pela poesia ouvida; musical, pela música que

acompanhava o espetáculo; visual, pelos adereços, figurinos, emotividade da ação; simbólico, pelas várias leituras que o espetáculo permitia; ou social, pela socialização que proporcionava antes, durante e depois da apresentação teatral.

Tais qualidades são o que explica que tantas autoridades municipais encarassem os teatros como espaços suspeitos ou moralmente corruptos, por proporcionarem oportunidades de conspirações, relações sexuais, brigas e outros desacatos, e se esforçassem por os proibir ou afastar da cidade. Ou então procuravam um benefício prático do teatro, quase sempre no âmbito do seu impacto moralizante, mas também pedagógico, com a repetição dos feitos do passado a transformarem-se frequentemente nos dramas e peças históricas, onde se ensinava, mais do que se celebrava, os feitos do passado.

Todavia, o novo empreendimento comercial do teatro não se desliga ainda totalmente do poder político – se é que alguma vez se desligou – e, por isso, as companhias de teatro profissionais têm de alternar entre públicos burgueses, desviando-os dos seus trabalhos quotidianos, como nota Fischer-Lichte (2002, p. 51), e representações perante a corte, que, considera também a mesma autora (2002, p. 103), ganha contornos de crescente teatralização, cujo auge foi a corte de Luís XIV, grande patrono do teatro do seu tempo.

Este foi o dilema de quase todas as companhias mais conhecidas do período entre o século XVI e XVII, que têm de garantir que as suas peças agradam tanto aos ferreiros e curtidores iletrados que pagam bilhete para o entretenimento de uma tarde, como ao rei e cortesãos cultos que desejam assistir a um teatro celebratório e erudito. Algo com que Molière (Fisher-Lichte, 2002, pp. 104-105) parece ter tido alguma dificuldade em lidar, e talvez explique o facto de ter tentado, segundo Molinari (2010, p. 170), conferir um tom mais contido à tradição grandiloquente e exuberante da tragédia de então, mas que o seu público aristocrático rejeitou, pois procurava no teatro ainda a exaltação de um passado mítico e não o seu próprio reflexo real. Mas este modo moderado, naturalista, teve bom resultado para Molière na comédia, visto que a

burguesia desejava ver-se retratada no teatro, e a aristocracia não tinha problemas éticos em contemplar a mediania burguesa.

Aliás, a marca desta ambiguidade política e mercantil do teatro é o facto de que os principais concorrentes dos eventos teatrais são os mercados, durante os quais os burgueses se ocupam com os seus negócios, e as execuções públicas, a manifestação do biopoder soberano, com Fischer-Lichte (2002, p. 100) a narrar o caso paradigmático da estreia de *Britânico*, de Racine, a 13 de dezembro de 1669, cuja plateia ficou vazia por em simultâneo estar a decorrer a tortura e execução do Marquês de Courboyer, punido por um sensacional caso de intriga palaciana.

Isso talvez tenha contribuído para a potência e complexidade do teatro da época, onde se deteta a continuidade de elementos do teatro medieval, mas também elementos novos. Pois o novo público pagante não deseja apenas ver representações de feitos míticos ou moralizantes, mas deseja também ver-se a si próprio em palco. É desse modo que vamos ver as figuras medievais começar a ganhar espessura e complexidade social e psicológica. Do mesmo modo, como nota Molinari (2010, p. 139), ao passo que o teatro medieval se definia pela simultaneidade de ações, que tentava dar conta da forma como um mundo inteiro funcionava, o teatro renascentista aproximava-se do tempo humano individual, substituindo a simultaneidade espacial pela sucessão temporal de cenas no mesmo espaço. Dito de outro modo, o espectador ideal do teatro já não é Deus a contemplar todos os acontecimentos do mundo em simultâneo, mas o ser humano num único espaço a ver cada acontecimento em sucessão temporal.

Por isso podemos ler personagens e situações de Shakespeare como sendo de continuidade das tradições medievais, mas já com elementos que as tornam mais próximas do entendimento do seu vasto público. É o caso de algumas das suas personagens – como Iago, de *Otelo*, ou Ricardo III, da peça homónima – que apresentam ainda laivos dos diabos dos autos medievais, mas propõem já justificações sociais ou individuais para os seus atos. É por isso também que *Hamlet* ou *Macbeth* podem ser lidos como desenvolvimentos das moralidades medievais em que os protagonistas

tinham de escolher entre o bem e o mal e lidar com a tentação da vitória terrena e da punição eterna, mas em que as consequências dessas escolhas têm já impacto no mundo terreno.

No entanto, ao criar simulacros de pessoas em palco, e não apenas tipos sociais ou alegorias, ao atribuir-se-lhes ações e poderes que escapam a representações morais, sociais e a um entendimento do mundo enquanto lugar regido pelo destino ou pela vontade divina, introduz-se o problema da ação humana em palco e da representação do humano em cena. Tal justifica a célebre declaração hiperbólica de Harold Bloom (1999) de que Shakespeare teria inventado o humano. Certamente não inventou, mas inegavelmente foi um dos dramaturgos que, como outros entre o século XVI e XVII, se esforçou por representar o humano enquanto agente provido de ação e poderes próprios, que não são inteiramente regidos pela vontade ou pelo plano divinos em palco. Isso também justifica a razão para que seja a dramaturgia dos séculos XVI e XVII o teatro mais antigo que ainda tem uma presença regular em palco nos dias de hoje.

Esta ideia do teatro que representa o humano, os humanos que o veem, e não é apenas o simulacro de um mundo distante ou sobrenatural, tem várias implicações de fundo na conceção da cena. Por um lado, introduz um olhar subjetivo sobre a própria cena: do dramaturgo, que ganha relevo enquanto autor teatral que cria não só a pirotecnia verbal e dramatúrgica cénicas; como do próprio espectador, que é convocado a interpretar ações e comportamentos, naquilo que se constitui como um paralelismo teatral às novas leis da perspetiva do Renascimento. Por outro, vemos o palco tornar-se um prolongamento da própria realidade, de que são exemplo as interpelações diretas que são feitas ao público – em Gil Vicente, por exemplo, quando o enforcado do *Auto da Barca do Inferno* convoca uma figura coeva, Garcia Moniz, além de serem mencionadas outras figuras da corte, ou as referências que peças de Shakespeare – como *Henrique V* – fazem ao público ou à própria cena teatral, comparando a representação teatral com o que teria sido a batalha de Azincourt. Um caso caricato da cena enquanto prolongamento da realidade é a prática comum de o público também

estar sentado em palco, em redor dos atores, no que seriam os lugares mais apetecíveis – prática que só se viria progressivamente a extinguir em finais do século XVIII, quando há um esforço por concretizar a quarta parede proposta por Diderot.

Destas práticas surge a perceção crescente – inspirada diretamente pela então descoberta do teatro romano – de que o teatro se constitui como espelho da sociedade, algo que será abordado de forma insistente por vários dramaturgos da época, como, de forma explícita, Pedro Calderón de la Barca, nas suas peças *A Vida é Sonho* e *O Grande Teatro do Mundo*. Pois o teatro medieval já tentava representar o mundo, mas era o mundo teológico, ao passo que o teatro da era moderna tenta dar conta do mundo humano. E se o mundo divino medieval era uno, o mundo humano renascentista é absolutamente desdobrado e fragmentado, no que virá a dar origem ao chamado Barroco.

É possível que estejamos perante um contexto social que é visto como sendo marcado pela multiplicidade – multiplicidade étnica, económica, social, religiosa e política. Multiplicidade até artística, com os géneros e modelos teatrais a multiplicarem-se, cruzarem-se, influenciarem-se mutuamente, o que leva Shakespeare a parodiar a situação através de Polónio, quando este fala de "os melhores actores do mundo, seja na tragédia, comédia, história, pastoril, cómico-pastoril, histórico-pastoril, trágico-histórico, tragi-cómico-histórico-pastoril, cena indivisível ou poema ilimitado" (Molinari, 2010, p. 211). Esta diversidade corresponde à concretização renascentista dos modelos dramatúrgicos abstratos medievais. Como nota Molinari (2010, p. 218), as personagens teatrais do renascimento e barroco não são mais do que individualizações concretas, muitas vezes inspiradas nos *rimances* medievais e nas figuras tipificadas do teatro da Idade Média: o nobre, o mercador, o servo, os inocentes, o diabo. Mas enquanto os modelos medievais vincavam a ideia de compromisso, que se traduzia no perdão ou no castigo dados por Deus, os modelos renascentistas exprimem subtilmente a ideia de confusão ou de punição sem redenção, seja nas comédias de enganos, seja nas tragédias de vingança, de que *Hamlet*, de Shakespeare, se tornou o mais famoso e problemático

exemplo. Como se a aliança divina tivesse deixado de fazer sentido no meio dos movimentos de Reforma e Contrarreforma, das guerras religiosas cristãs, do contacto com culturas e etnias que escapavam à unidade que a teologia cristã desejava.

Tudo isto remete para a noção de que o teatro da época vai perdendo a sua natureza essencialista e vai-se tornando progressivamente acidental, como analisou Witmore (2001), a propósito justamente da *Comédia de Enganos*, de Shakespeare, na qual dois pares semelhantes de gémeos verdadeiros, com os mesmos nomes, ambos separados à nascença, se reúnem acidentalmente em Éfeso, suscitando toda uma panóplia de confusões e acidentes, e revelando a futilidade de encontrar um sentido racional num mundo que parece dominado por coincidências absurdas (Witmore, 2001, p. 63).

Witmore nota que é significativo na mesma peça que haja uma recusa sistemática em levar estes acidentes às suas consequências derradeiras (2001, p. 63), o que pode ser interpretado como uma caracterização dos acidentes como não tendo finalidade ou sentido em si próprios e escapando totalmente à racionalidade e deliberação humanas. Witmore, aliás, aponta que estes acidentes da peça surgem sempre que alguém tenta narrar – ou seja, dar um sentido discursivo aos acontecimentos –, com a comédia a começar justamente com uma personagem, Egeon, a tentar justificar a condição em que se encontra através de um relato narrativo.

Nesta multiplicidade de géneros, de temas, de públicos, de personagens e de ações e acidentes, o grande dilema do teatro da época é como conjugar tudo isso. Tal conduz a uma progressiva e subtil valorização dos elementos não discursivos do teatro que, num enquadramento longo, de 300 anos, se vão começar a tornar cada vez mais significativos.

Williams dá conta desta mudança através de duas peças separadas por 300 anos: *Hamlet* (1600), de William Shakespeare, e *Caste* (1867), de Thomas William Robertson. Ambas as peças tiveram a sua génese no género narrativo: Shakespeare ter-se-á inspirado numa das numerosas narrativas medievais sobre o príncipe Amlet e *Caste* foi

influenciado pelos romances com preocupações sociais de Charles Dickens.

Williams (2010) destaca estas peças como revelando o surgimento de uma nova dimensão do texto dramático que procura dar conta justamente de uma ideia de multiplicidade, e de um mundo que escapa aos limites da razão. Em relação ao texto de Shakespeare, Williams defende que incorpora no discurso das personagens não só as suas falas, mas também uma encenação do mundo representado, tal como podemos deduzir deste seu comentário a outra peça de Shakespeare, *António e Cleópatra*:

> E o método dessa fala agudiza a natureza da ação. A cena não é um mero diálogo, com os atores que representam Antônio e Cleópatra posicionados no palco falando um para o outro; ela é, antes, uma apresentação, e Cleópatra, ao se referir a Antônio como ele, não deve ser vista como se estivesse fazendo um aparte (como indicam os editores modernos). O estilo da *performance* elisabetana, em que os atores encenam poesia dramática para um público em vez de representar comportamentos, permite uma variação desse tipo, sem dificuldades. (Williams, 2010, p. 104)

Ou seja, Williams crê que o teatro maneirista tenta criar a totalidade do ser humano no mundo através do discurso. Este discurso vai-se manifestando cada vez mais insuficiente para dar conta de toda a realidade, até se realizar uma cisão discursiva entre aquilo que as personagens dizem e o que são no mundo que habitam. Isso vai conduzir ao desenvolvimento progressivo das didascálias enquanto representação desse mundo que escapa às personagens e ao seu poder de agir no mundo através do discurso. É esse contraste que vamos encontrar já em *Caste*, segundo Williams:

> Como peça, embora de grande sucesso e influência, *Caste* é uma combinação curiosa de um texto teatral arrematado com um texto dramático essencialmente incompleto. Na realidade, os movimentos prescritos minuciosamente, com ajuda dos numerosos ensaios precisos, criam uma ação que supre a limitação da fala apenas como informação e exclamação, tornando-a parte da conformação total de um comportamento característico. Isso representa a plena chegada do naturalismo teatral, mas não ainda do naturalismo dramático, que teve de esperar por mais alguns novos e grandes escritores.(…) O interessante em *Caste* é que Robertson prenuncia em sua escrita - no

> momento exato em que inventa a direção cênica - as instruções detalhadas para a representação, o que posteriormente ficaria a cargo de uma figura nova, separada - a saber, o encenador ou diretor. (Williams, 2010, p.139)

E Williams conclui:

> A fala e a ação que incorporam a morte de Hamlet são mais uma vez unificadas. O ritmo do verso se dá juntamente com a respiração ofegante, mas a ação, agora, é configurada pelos simples movimentos da fala dramática (…) Embora a fala contenha a ação, temos aqui, mais uma vez, a concentração proposital de sentimento e padrão rítmico, que tanto já fora ressaltada no drama mais antigo. (…) Os críticos modernos costumam dizer que a diferença entre o drama moderno e as formas mais antigas é que, no primeiro, as instruções de movimento cênico são impressas em separado, nas rubricas ou nos cadernos de direção, ao passo que, no segundo, elas são geralmente ditas em voz alta. Mas esse tipo de diferenciação provém de uma ideia bem específica de ação; nesta cena de Hamlet foi possível percebermos dois tipos de "ação falada": uma é um comentário sobre uma ação dela separada e que algumas vezes serve como "direção cênica falada"; a outra é uma forma de fala encenada, seguramente contendo a ação e, nesse sentido, um tipo de "direção cénica", mas em que fala e ação são uma só, essencialmente diferente do que hoje se entende por "rubrica" [stage direction]. Nas peças mais antigas, a ação não é dita em voz alta como um tipo de recurso atabalhoado, mas sim porque a fala é a ação, e a ação é a fala. Somente quando a ação torna-se separada, uma coisa em si mesma, é que se pode falar em "direções cénicas faladas", as quais são definidas de maneira mais apropriada como comentário. (2010, pp. 146-147)

Tal cisão vai acontecer também no plano real, já com Tchekhov, com a parte das didascálias a ser assegurada por Stanislavski (Williams, 2010, 161), no que são os primórdios da encenação moderna, não como simples trabalho técnico, mas como trabalho de leitura das falas das personagens, que enquadram e determinam as próprias personagens e o mundo que habitam. Deste modo, a criação das personagens ultrapassa largamente o seu próprio discurso, que passa a constituir apenas mais um acidente da

personagem, e não o centro da sua ação. Aqui encontramos os primórdios da subvalorização do texto teatral em relação à cena, passando a ser mais um atributo da cena, e não a sua origem. E nisto assenta a mudança radical do drama moderno, derivado de todas as outras modificações que já abordei.

Esta mudança transforma também, radicalmente, a própria noção de personagem, que de encarnação de figuras lendárias ou abstratas passa a ser um conjunto de acidentes, de escolhas do autor teatral – que já não é necessariamente o dramaturgo – que já não obedecem a tipos, modelos ou princípios unitários, mas a conjuntos de traços, que modelam uma perceção da própria pessoa humana enquanto desprovida de unidade racional. E a emergência gradual da personagem naturalista, entre o barroco ao neoclássico, é definida pela sua impotência em lidar com o seu próprio discurso, com a sua racionalidade. As personagens contemporâneas são definidas pelas didascálias, e não pelo seu discurso.

E Williams nota, a propósito da ação dramática:

> Toda a relação direta entre a fala e o corpo em cena foi abandonada. Em vez disso, as ações se relacionam com "o que está por trás de toda a peça", uma leitura do personagem e do tema que deve ser construída, por assim dizer, separadamente da fala dramática - o que tem consequências de enorme alcance.
>
> Devemos ainda considerar dois aspectos. O primeiro é uma distinção entre dois tipos de "ação concomitante". Há a ação como o rasgar das folhas de grama, algo plausível quando concebemos o personagem como alguém agitado, e há a ação como o desatar da gravata de Sórin, que irá ouvir um longo discurso de Trepliov e, presumivelmente, fazer alguma coisa enquanto escuta. Em nenhum dos dois casos a ação específica é necessariamente resultante da fala; no entanto, as ações não têm a mesma relevância. (2010, p. 163)

Deste modo, a ação acidental suplantou o poder discursivo das personagens, que tiveram de se submeter a esta, criando o naturalismo, e, segundo Williams, "prenunciando na essência o cinema" (2010, p. 172) nas suas convenções imagéticas. Não deixa de ser significativo que tanto Robertson como o pioneiro do cinema narrativo

Sergei Eisentein tenham tido como mesma inspiração os romances naturalistas de Dickens.

Há, todavia, a diferença de que:

> em Robertson, cada detalhe da representação semelhante à realidade é prescrito como parte de toda a sua concepção dramática. O que aconteceu na época de Tchekhov é bem diferente. Primeiro, o diretor cênico tornara-se um responsável por toda a concepção e criação do espetáculo, que usa o que agora ele pode ver como um roteiro em vez de uma obra final, criando a partir dele a sua peça. (Williams, 2010, p. 172)

Pois Robertson tenta dar conta ainda de um princípio social que rege as personagens – a ideia do humano enquanto sujeito social, tão cara ao século XIX – que só mais tarde seria suplantada por outras considerações de origem.

> No período de Ibsen, Tchkhov e Strindberg, a ação que se escreve é inovadoramente complexa e precisa. (…) Muito da descrição detalhada da atmosfera, do personagem, do olhar, dos gestos e do modo de falar vem de outra forma literária, o romance, em que esse tipo de descrição pode ser direta. (Williams, 2010, p. 172-173)

Williams nota ainda que:

> é possível argumentar que a separação diante da fala formal foi fatal; que ela tornou o grande drama, como se entendia, algo impossível. (…) Os modos como enxergamos hoje as pessoas e as relações, as conexões que fazemos entre sentimento, situação e lugar, levaram necessariamente a essa nova forma dramática. (2010, p. 173)

Ao reduzir as personagens e a ação dramática a acidentes, não moldados por ideais gerais, "metanarrativas", o teatro perdeu a sua capacidade de falar para a sociedade, e passou a falar apenas sobre o individual, o incidental. O que gera ainda o paradoxo de que: "o que o teatro parecia tornar real, em cena, era aquilo que se desejava mostrar como uma realidade limitada, em termos dramáticos" (Williams, 2010, p. 174), o que gera justamente o problema da ação, com Williams a concluir que:

> um problema recorrente no drama moderno diz respeito à realização

> das ações: do movimento, da intervenção, da mudança, em oposição à observação, à reação, à espera. Nas sociedades ocidentais, a última - expressa de modo tão perfeito nos becos sem saída e nos diálogos do alto naturalismo - tem recebido muito mais apoio do que a sua alternativa mais ousada, exploratória e radical. A preferência é pelo método dramático que melhor corresponda a uma estrutura de sentimento dominante. (2010, p. 195)

Esta crescente complexidade e contradição terá sido claramente pressentida na época, e terá justificado a necessidade de se ter feito tanta teoria sobre teatro entre os séculos XVI e XVIII, numa tentativa de repor o teatro no seu papel de representação do sentido do mundo e, mais do que justificar ou dar conta destas tensões, muitas vezes regulamentá-las sob princípios aristotélicos.

Desse modo, vamos ter a partir do século XVI uma explosão de teoria do drama. Teoria muitas vezes escrita pelos próprios autores dramáticos, como Lope de Veja, Corneille, Voltaire ou Lessing, outras vezes por filósofos, literatos, eruditos, críticos, etc., que se esforçam por regulamentar, quase sempre sob a égide de Aristóteles, a forma de construção do drama, sob a justificação de a tornar harmoniosa, eficaz e o mais próxima possível dos modelos da antiga tragédia.

Neste aspeto, Hubert (2013, pp. 27-28) nota que se a *Poética* de Aristóteles era um texto mal conhecido na Antiguidade, com a sua publicação em tradução latina em Itália, em meados do século XVI, e em França, em meados do século XVII, tornou-se a matriz com que todos os textos de teatro passarão a ser confrontados. Tal passa não só pelo prestígio de que o pensamento clássico gozava, como também pela tentativa de resolver a desarmonia que o teatro moderno permite, e assegurar uma ligação mais coerente com uma ideia de racionalidade, que o teatro procurava estabelecer. Este problema de harmonia chegou a tornar-se um problema político, como relata Hubert:

> Jean Chapelain (1595-1674) vulgariza na França as regras de Aristóteles. Considerado o maior crítico francês de seu tempo, goza então de uma fama europeia. (…) Sua *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* [Carta sobre a regra das vinte e quatro horas], onde explicita a pertinência da unidade de tempo, consagra, em 1630, sua

> celebridade. Ela é seguida, logo depois, por seu *Discurso sobre a poesia representativa*, que é uma poética do género dramático. Richelieu, em 1638, lhe pede, em nome da Academia Francesa, que ele criara três anos antes, para resolver a querela do Cid, peça [de Corneille] que acabava de alcançar um sucesso retumbante e que os doutos taxavam de irregular. (2013, p. 55)

Ou seja, o sucesso do público não era já suficiente para legitimar a criação cénica, e era necessário que esta obedecesse a um cânone aristotélico de harmonia e pureza da forma. Este cânone estava ainda em grande medida a ser introduzido no debate, como também nota Hubert:

> Jean de Mairet (1604-1686), cuja carreira dramática se estende de 1625 a 1640 aproximadamente, é o primeiro a formular, na França, a regra das três unidades no seu *Préface en forme de discourse poétique* [Prefácio em forma de discurso poético], escrito em 1631 para a sua tragicomédia *Silvanire*. Esse depoimento de um homem do palco, que realça as vantagens que a regra proporciona ao público as injunções que ela cria para o autor dramático, vem mostrar que a maioria dos autores dramáticos franceses ignora então tudo acerca das unidades. O próprio Corneille escreverá em 1660 a propósito de sua primeira comédia, *Mélite*, estreada em 1630: "Essa peça foi minha primeira tentativa, e não se preocupa em ser conforme às Regras, pois eu não sabia então que estas existiam." (2013, p. 56)

Deste modo, a unidade de ação aristotélica transforma-se nos princípios rígidos das unidades de ação, tempo e espaço e defende-se a verosimilhança enquanto valor maior da criação cénica. E discute-se se a unidade de tempo corresponde a um dia inteiro, ou apenas às horas de sol do dia; se uma cidade constitui unidade de lugar ou se esta deve ser apenas uma praça ou um interior de casa. Discute-se qual deve ser o retrato das personagens e até que ponto a ideia da falha da personagem, proposta por Aristóteles, deve ser representada e com que consequências.

Tal força os dramaturgos a tentarem conformar-se a estas leis, que parecem acima de tudo constituir uma tentativa de condicionar a ação dramática e as personagens a determinados ideais filosóficos e a aproximar tanto quanto possível a

ação de uma possibilidade realista mas também racional, pois acredita-se que a mimese teatral só é justificada quando a ilusão cénica contribui efetivamente para uma imersão emocional do público. Logo as personagens devem corresponder ao imaginário do humano do público, a unidade de tempo destina-se a aproximar o tempo da fábula da duração da peça, a unidade de espaço destina-se a manter a verosimilhança espacial para o público sentado num único espaço. E esta verosimilhança é inclusivamente alcandorada a valor superior ao da verdade factual:

> Os clássicos, como Aristóteles, distinguem dois tipos de verossimilhança: a verossimilhança "ordinária", chamada também "comum", e a verosimilhança "extraordinária". (…) "Pelo que podemos julgar dos sentimentos de Aristóteles sobre o assunto da verossimilhança, ele só reconhece dois géneros: o primeiro, o comum, que compreende as coisas que acontecem de ordinário com os homens, conforme sua condição, sua idade, seus costumes e suas paixões, como é verossímil que um comerciante busque o ganho, (…) o segundo, o extraordinário, que abrange as coisas que acontecem raramente e fora da verossimilhança ordinária, como uma pessoa hábil e maldosa ser enganada, um tirano poderoso ser vencido… (…) Fora desses dois géneros não se faz nada que se possa classificar como verosímil." (…) Para os doutos, a autenticidade de um fato não poderia ser considerada uma garantia de verossimilhança. O verdadeiro nem sempre é verosímil (…) [Chapelain] declara que um tema "verdadeiro" não pode ser levado a uma cena de teatro se não for dotado de verossimilhança. É esse também o ponto de vista de La Mesnardière na *Poética*, de 1639, no capítulo V: "Embora a verdade seja adorável em toda a parte, a verosimilhança prevalece aqui sobre ela; e o falso que é verosímil deve ser mais estimado do que o verdadeiro estranho, prodigioso e incrível." (…)"Numa palavra, a verossimilhança é, por assim dizer, a essência do poema dramático, sem a qual não se pode fazer nada nem nada dizer de razoável em cena.
>
> É uma máxima geral a de que o verdadeiro não é o sujeito do teatro, porque há muitas coisas verdadeiras que não devem ser vistas nele e muitas que nele não podem ser representadas (…)
>
> O possível tampouco será seu tema, porque há muitas coisas que podem ser feitas, seja pela eventualidade das causas naturais, seja pelas aventuras da moral, que no entanto seriam ridículas e pouco críveis se fossem representadas. É possível que um homem morra

> subitamente, e isso sucede com frequência; mas seria escarnecer de todo o mundo se, para o desenlace de uma peça de teatro, o autor fizesse morrer um rival de apoplexia, como se fosse uma doença natural e comum" (…) Para Corneille, em compensação, se a ação é verídica, não há por que se preocupar com a verosimilhança (…) como Aristóteles, privilegia a verosimilhança extraordinária que os doutos condenam. (Hubert, 2013, pp. 69-72)

Ou seja, o teatro está na sua construção e representação, não na reprodução fiel de uma verdade factual. É a verdade enquanto construção, e de que encontramos paralelos no método científico racional – que começa a desenvolver-se a partir da dúvida metódica de Descartes, ou no desenvolvimento da contabilidade de dupla entrada, de Luca Pacioli – em que a realidade se constrói através de métodos racionais, pelo que a aplicação dos princípios aristotélicos ao teatro assentaria no mesmo princípio a fim de gerar não uma verdade – pois era evidente a natureza mimética do teatro – mas uma verosimilhança, que se assumia como o auge da prática teatral.

Implicitamente, a verosimilhança da Modernidade cristã europeia estava muito longe da verosimilhança da era de Aristóteles. Tal traduz-se, por exemplo no papel das personagens, para as quais Aristóteles aceitava o maravilhoso e a influência do destino, ao passo que a teoria teatral do século XVII a XIX não aceita nada menos do que a rotina e a racionalidade individual, ou seja, a repetição e confirmação das expetativas que uma personagem num papel social poderia previsivelmente fazer. Esta ideia da previsibilidade da personagem – de que esta é composta por uma série de hábitos e traços sociais que constituem a sua identidade – definem as personagens da Modernidade como sendo marcadas pelo poder social que dita as suas práticas possíveis, e as suas ações que se tornam sociais e previsíveis. Tal confirma-se no choque que os modernos têm perante as ideias de Aristóteles para com a falha da personagem:

> Ao inverso da tragédia grega, na qual quem age pode ignorar a identidade da sua vítima, um ato mortal consumado com desconhecimento não é admissível na época clássica. Corneille contesta a culpa que Aristóteles atribui a Édipo (…) A moral cristã não poderia aceitar que haja uma falta aí, se não há consciência da falta.

> (…) Racine comenta Aristóteles nos seguintes termos. "Os que agem têm de saber ou ignorar o que querem fazer." Para Racine, não poderia haver dúvida sobre a identidade da vítima. O assassino consuma seu ato com pleno conhecimento de causa. O que os heróis de Racine ignoram é a consequência que o ato terá para eles mesmos. (Hubert, 2013, pp. 117-118)

Ou seja, já não estamos perante os tipos medievais, mas também não estamos perante o potencial humano renascentista que oscila entre esses mesmos tipos e o confronto com os limites do desejo humano ou do confronto com o sobrenatural. É contra este modelo de personagens e de ação que o teatro do século XX se vai revoltar, rejeitando a imersão da mimese ou a rigidez identitária das personagens.

Apesar da insistência no modelo aristotélico, obviamente, o contexto da verosimilhança é diferente: para Aristóteles havia o conceito de destino, a possibilidade de existência de deuses ou a intervenção direta destes. Para os séculos XVII e XVIII, o homem era já, com toda a evidência, um ser dotado de livre arbítrio, para quem a punição sem conhecimento de causa era uma violação dessa dignidade humana e da ordem do próprio mundo, pelo que as únicas constrições possíveis eram as situações sociais, ou as limitações do próprio entendimento da personagem. Dito de outro modo, o ser humano era totalmente responsável pelas suas ações, sendo que estas não poderiam escapar à previsibilidade da sua identidade fixa.

Esta identidade encena-se num contexto da maior verosimilhança possível, verosimilhança obtida assegurando um tempo e espaço dramáticos contíguos ao da experiência real do espectador, para que este sinta o palco já não como representação de um outro plano da existência ou de um outro tempo, mas como a continuidade do seu próprio tempo e espaço. E a unidade da ação evidencia personagens de identidade determinada expostas a uma ação una e coerente, que possa ser racionalmente entendida e que nunca permita ao espectador a distância em relação aos eventos em palco.

Tais limitações acabam por levar a que a Modernidade seja a época do

desenvolvimento da construção do enredo teatral tal como hoje ele é pensado, entre enredo principal e enredos secundários, na conjugação dos protagonistas e personagens secundárias, que se quer tão intrincado quanto possível, assegurando a ligação entre espaço, tempo e ação que imerjam o espectador, e lhe facultem a ilusão de estar a presenciar de perto uma fatia da realidade que já conhece e que existe realmente.

Obviamente, este é um teatro de concentração temporal e espacial, em que espaço e tempo contribuem para a ação e constrangem o poder de ação das personagens, que se tornam peças, por vezes relutantes, de máquinas dramatúrgicas refinadas destinadas a gerar sentido.

Todavia, esta busca da ilusão perfeita e racional acaba por esbarrar com um paradoxo fundamental: de que o público está perfeitamente ciente desta ilusão – visto que pagou um bilhete para assistir a essa ilusão e que esta permanece exclusivamente no campo da ação simbólica – e de que sabe bem que o ator não está a ser autêntico, mas apenas a representar diferentes personagens.

Foi esses dilemas que Diderot tentou colmatar através do seu ensaio, *O Paradoxo do Actor.*

Diderot toma como ponto assente que existe uma primazia da técnica atoral em relação a qualquer possibilidade de verdade ou de sensibilidade do ator. Na sua obra afirma-se, aliás:

> são as qualidades primordiais dum grande actor. Eu exijo-lhe muita inteligência; quero-o espectador frio e tranquilo; exijo-lhe, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar ou, o que vem a dar na mesma, uma igual aptidão para todas as espécies de caracteres e de papéis.
> - Nenhuma sensibilidade!
> - Nenhuma. (Diderot, 1941, p. 11)

Tal posição de Diderot parece fruto de uma desconfiança em relação à expressividade e capacidade comunicativa das emoções puras e não mediadas. Exprime também a vontade da submissão das particularidades individuais – quase sempre de natureza emotiva – a uma ilusão mais geral, que só é possível através da técnica. Existe,

neste autor, uma posição de favorecer a racionalidade em relação ao papel que as emoções têm na vida e no comportamento humano, sendo percetível que o autor da *Enciclopédia* encara essas emoções como uma forma de rebaixamento em relação ao potencial intelectual do homem:

> Os homens impetuosos, violentos, sensíveis, estão sempre em cena; dão o espectáculo, mas não o aproveitam. É por eles que o homem de génio faz a sua cópia. Os grandes poetas, os grandes actores, e talvez, em geral, todos os grandes imitadores da natureza, sejam eles quais forem, dotados duma bela imaginação, dum firme juízo, dum fino tato, dum gosto muito seguro, são os menos sensíveis dos seres. (Diderot, 1941, p. 14)

Embora alguns autores aventem a possibilidade de estarmos perante uma provocação por parte de Diderot, parece-me evidente que as propostas expostas são consistentes com a visão iluminista do seu tempo. Até porque tal sensação verdadeira do ator teria de derivar da sua própria expressão pessoal, que a Diderot parece claramente nefasta em relação à primazia que este dá à transmissão do texto:

> Direi mais: um processo seguro de representar mal e pobremente é ter um actor a representar o seu próprio carácter. Se é um tartufo, um avarento, um misantropo, representá-lo-á bem; mas não fará nada do que o poeta fez; porque ele fez, este, o Tartufo, o Avarento e o Misantropo. (Diderot, 1941, p. 39)

Esta é uma rejeição da individualidade do ator em palco – ou seja, da verdade da mimese – em favor da ilusão da mimese. Tal ilusão deve atravessar toda a construção dramática:

> Reflicta um momento sobre aquilo a que no teatro se chama ser verdadeiro. Será mostrar as coisas tal como elas são na natureza? De modo algum. (...) Quem vem então a ser o verdadeiro da cena? É a conformidade das acções, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, e com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo actor. Isso é que é maravilhoso... (Diderot, 1941, p. 21)

Esta constitui uma rutura platónica entre a materialidade da *performance* do ator e o texto escrito que se pretende transmitir. Interessa a Diderot o teatro que serve para transmitir um texto, uma representação simbólica, ideal, refletida, da realidade, e não a realidade propriamente dita. Mas, ao contrário de Platão, que temia que a mimese afastasse os espectadores dessa realidade ideal, Diderot acredita que a mimese pode ajudar a veicular o texto, essa realidade construída que, no teatro, é mais importante do que qualquer consideração de espontaneidade ou subjetividade da interpretação. E que a subjetividade da interpretação é nociva e redundante, pois a arte do teatro está na construção da ilusão, não na assunção de uma verdade sensitiva:

> O actor está cansado, e você triste; é que ele agitou-se violentamente sem nada sentir e você sentiu sem qualquer esforço. Se não fosse assim, a condição de actor seria a mais triste das condições; mas ele não é o personagem, representa-o, e representa tão bem que você o toma por tal: a ilusão está só em si; ele sabe perfeitamente que não é o personagem. (Diderot, 1941, p. 17)

Esta verdade sensitiva, para Diderot, falha pois não consegue mover o público, e a falta de imersão do público é falta maior do teatro:

> Uma mulher infeliz, e verdadeiramente infeliz, chora e você não se comove: há pior ainda, e é que um trejeito que a desfigure o faz rir; é que uma forma de elocução que lhe é particular destoa ao seu ouvido e o choca; e que um movimento que lhe é peculiar lhe mostra aquela dor ignóbil e desagradável; e que as paixões exageradas estão quase todas sujeitas a caretas que o artista sem gosto copia servilmente, mas que o grande artista sabe evitar. (Diderot, 1941, p. 21)

Deste modo, o que encontramos em Diderot é a crença num teatro construído pela razão – tanto a razão do autor, como a razão do texto, como a própria razão do ator, que usa a sua técnica para melhor transmitir as ideias do texto, independentemente da sua própria individualidade. É, por isso, antes de tudo, um teatro racional, apolíneo, educacional e não um teatro ritual ou de comunhão.

É certo que o texto de Diderot, ainda que póstumo, teve impacto na evolução do

teatro subsequente, pois ao longo do Romantismo foi possível assistir à implantação de um teatro fundamentalmente de ideias, crente no seu poder educativo, na capacidade de exprimir ideais de nacionalidade, liberdade ou emotividade, no qual o público tinha um papel fundamentalmente passivo, de imersão no universo criado pelo autor, ocasionalmente até ao extremo do tumulto ou da revolta, como no caso de *La Muette de Portici,* que mencionei anteriormente.

Indo mais longe, defenderia que as propostas de Diderot tiveram a sua concretização mais cabal nas inovações tecnológicas que levaram ao aparecimento do cinema. As especificidades técnicas e de produção deste – com o uso dos diferentes planos, da montagem, do sistema de rodagem – obrigaram o ator a uma maior contenção emocional e a uma construção mais racional e mais supervisionada da personagem, que em larga medida se aproxima do ideal de Diderot.

Mas as dramaturgias da época moderna, pela sua concentração espaciotemporal acabam por se erigir como o modelo teatral que se constituirá como problema para as gerações vindouras, pelos problemas que coloca. Pois se não deixa de ser uma máquina perfeita de ilusão – tendo contribuído para a enorme popularidade e influência social do teatro nas sociedades dos séculos XVI ao XIX, e, por isso, transformando-se no modelo dramático do cinema do século XX –, propõe também questões como o desenrolar das ações, sequências e casuísticas num tempo delimitado, que criam a ilusão de uma realidade explicável e ordenada.

Ao insistir na verosimilhança da mimese, e não na sua verdade, o modelo teatral da Idade Moderna lança a suspeita sobre o teatro enquanto ilusão; ao propor personagens autocontidas, sem relação com o divino ou o sobrenatural, regidas pelas suas expetativas sociais, cria o ideal do cidadão, cujos vínculos à família e ao estado anulam a sua liberdade interior e individual. Pois se a subjugação das personagens clássicas ao *fatum* as libertava para a sua individualidade, e a natureza alegórica das personagens medievais as apartava do indivíduo e as conjugava com o divino, a natureza realista das personagens modernas criava o problema da relação do individual com o

simbólico e o social. Foram estes os postulados e os problemas do teatro que surgiu na sociedade burguesa da Era Moderna e que o teatro contemporâneo iria tentar refutar ou resolver.

2.5 Em síntese

Numa visão panorâmica da história do drama ocidental, é possível identificar uma transformação lenta. Tendo origem na cidade grega, com uma função eminentemente religiosa, na qual a dimensão humana se confrontava com o domínio do destino e do transcendente, mas a que as ideias de Aristóteles vão dar uma feição racionalizada, e a prática cénica de Eurípides vai dar um papel social e político, ganhando uma mais intensa relação com o real a partir de Roma.

O teatro medieval, correspondendo a um novo paradigma cultural de liberdade individual e confluência de intelectualidade e transcendência, reforça a dimensão retórica e discursiva do teatro, colocando a decisão humana no centro do drama, e já não a sujeição humana à predestinação do fado, mas a progressiva ascensão da sociedade burguesa conduzem, na modernidade, a um drama que tenta conjugar a decisão humana com a presença do acaso em palco, ao mesmo tempo que se submete ao racionalismo dramatúrgico do aristotelismo. Esta confluência de forças antagónicas gera vivos conflitos e debates e vai-se agudizando até ao século XIX.

Com o Romantismo e a contemporaneidade, vamos assistir ao aprofundar das divergências sobre o papel do drama na sociedade, como tentarei detalhar no capítulo seguinte.

Terceiro Ato

O drama faz-se contemporâneo

Ao longo do Romantismo assistiu-se à disseminação gradual de um teatro fundamentalmente de ideias, crente no seu poder educativo, na capacidade de exprimir ideais de nacionalidade, liberdade ou emotividade, que correspondia ao desejo de um público burguês se rever e sentir-se integrado numa cultura que o legitimava enquanto classe social. Aqui encontrávamos não só o drama histórico, enquanto exaltação de um passado mítico ou repulsivo, o drama de costumes, enquanto tratamento dos perigos financeiros ou familiares que ameaçavam os valores burgueses de estabilidade e prosperidade, ou o teatro de tese, enquanto exploração caridosa dos problemas das classes operárias criadas pela industrialização. O final do

século XIX e início do século XX, com o surgimento de novas ideias, mas mais precisamente com o aparecimento de novas tecnologias, como a fotografia, a gravação sonora, e mais tarde o cinema, vão agudizar alguns dos conflitos latentes do drama, que acabariam por questionar as ideias de Diderot no teatro, embora estas tenham encontrado novos e melhores meios de continuar, nomeadamente no cinema. As especificidades técnicas e de produção cinematográficas – com o uso dos diferentes planos, da montagem, do sistema de rodagem – obrigaram o ator a uma maior contenção emocional e a uma construção mais racional e mais supervisionada da personagem, que em larga medida se aproxima do ideal de Diderot.

Todavia, o teatro em si, a partir de inícios do século XX, começou a evoluir no sentido de uma maior valorização da corporalidade. Tal vem na senda de uma redescoberta do corpo, por parte, entre outros, da fenomenologia de Edmund Husserl (2008) e Maurice Merleau-Ponty (2013), por exemplo. Da ascensão decisiva da importância da dança enquanto arte cénica autónoma, que passa a ser alvo de espectacularização e não de entretenimento social. E de renovadores da arte da representação, como Stanislavski, Meyerhold ou Grotowski (Guinsburg, 2001), que apostaram no desenvolvimento de técnicas corporais para veicular emoções, ainda que essas técnicas assentassem em larga medida em emoções construídas, aprofundadas através de métodos racionais de pesquisa, e longe da espontaneidade descontrolada que Diderot criticava:

Estes não foram, no entanto, os únicos caminhos de teatro do século XX. Outras correntes, nomeadamente as que evoluíram a partir de Antonin Artaud (2006), Richard Schechner (1988), ou Johan Huizinga (Huizinga, 2003), enveredaram justamente por propor práticas cénicas assentes na rejeição das ideias de um teatro racional de Diderot. Quer recusando a ideia de construção, quer aproximando o teatro de uma prática ritual, socialmente simbólica e não constrangida pelo paradigma do drama, da ideia da *performance*, abrindo-se ao acaso, ao particular, ao acidental, ao irrepetível, ou à variação da improvisão com regras, começou a buscar-se a espontaneidade das

emoções, a importância da verdade interior do intérprete, ou a presença autêntica do *performer* em detrimento da ideia de construção ou comunicação racional.

A corrente que valoriza a efemeridade e irrepetibilidade na prática cénica parece derivar os seus fundamentos teóricos de uma série de correntes oitocentistas, nomeadamente Friedrich Nietzsche e Soren Kierkegaard, como nota Deleuze:

> Eles querem colocar a metafísica em movimento, em actividade, querem fazê-la passar ao acto e aos actos imediatos. Não lhes basta, pois, propor uma nova representação do movimento; a representação é já mediação. Pelo contrário, trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda a representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos directos; de inventar vibrações, rotações, voltas, gravitações, danças ou saltos que atinjam directamente o espírito. Esta é uma ideia de homem de teatro, uma ideia de encenador - avançado para o seu tempo. É neste sentido que alguma coisa de completamente novo começa com Kierkegaard e Nietzsche. Eles já não reflectem sobre o teatro à maneira hegeliana. (Deleuze, 2000, p. 52)

3.1 Nietzsche e a ação ignorante

Em finais do século XIX, Nietzsche relança o debate sobre o sentido e a forma da tragédia através de uma releitura dos princípios clássicos do teatro. Na sua posição crítica em relação ao racionalismo socrático, e através da apologia do pensamento pré-socrático, Nietzsche tenta refutar o pensamento aristotélico da construção dramática, que havia sido o paradigma do pensamento ocidental sobre a prática teatral a partir do século XVII, acabando por propor uma série de reflexões radicais sobre aquele.

Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche vai entender a tragédia enquanto híbrido dos princípios apolíneos da razão e os instintos dionisíacos do excesso e do prazer sensorial, defendendo que a força do teatro grego está justamente nesse híbrido. Na integração dessa sensorialidade, Nietzsche não só reintegra o corpo enquanto componente fundamental do fazer teatral, como ataca a racionalidade enquanto pensamento cultural, afirmando que "aquilo que causou a morte da tragédia" foi "o

socratismo da moral, da dialética, da ponderação, da serenidade do homem" (2002, p. 20). Neste aglutinar de opostos, Nietzsche acaba por identificar como princípio organizador da tragédia não a sua estrutura textual da ação mas "o coro" (2002, p. 72).

O coro, na sua posição intermédia entre os protagonistas do drama e os espectadores, era um elemento da tragédia ática que ainda permanecia dos primórdios rituais do teatro grego, e cuja importância iria diminuindo progressivamente com a evolução da tragédia grega. Eurípides, por exemplo, enfatiza as falas dos protagonistas, em detrimento da participação do coro, abrindo caminho à sua extinção a partir do teatro romano, e estabelecendo uma mais clara divisão entre o espectador e o ator. Tal divisão era dúbia na tragédia helénica pois o coro funcionava enquanto personagem coletiva intermédia, entre a representação do coletivo que rodeava a ação dramática e uma figura híbrida, entre personagens e espectadores, que comentava e refletia sobre a ação cénica, e cuja própria presença transformava o drama e lhe conferia sentido através da sua "humanidade espectante" (2002, p. 72).

Esta posição do coro seria ainda um resquício da natureza ritualística e sagrada da tragédia grega, na medida em que a ação cénica acabava por ser também uma ação divina, cujo alcance só poderia ser claramente veiculada ao público através de intermediários – ao mesmo tempo humanos e testemunhas do ato divino, sendo esse testemunho a ligação e o sentido da própria tragédia. Esta ênfase acaba também por sublinhar – não a construção da peça, como interessava a Aristóteles –, mas a sua apresentação e as reações do público. Ou seja, Nietzsche antecipa a consciência da presença e efeito do público no próprio evento teatral, que se vai progressivamente autonomizando enquanto acontecimento único e irrepetível, ao invés do idealismo do evento repetível que era predominante para o iluminismo de Diderot. Ao valorizar o encontro com o espectador, Nietzsche está a sublinhar os elementos não sociais, não repetíveis, e desvalorizar a ideia de construção da peça, considerando que aquilo que é vital no drama é o território de inesperado que se abre em cada evento teatral entre público e atores, e não todo o processo de criação desse evento. Por outras palavras,

Nietzsche ainda valoriza a ação mimética, mas na sua prática cénica e coletiva, não na sua criação ou preparação.

Note-se, todavia, que, se aceita sem problemas a ideia de Nietzsche de que a razão socrática suplantou a tragédia clássica, Walter Benjamin já mostra bastantes reservas sobre a forma como este encara o coro, notando que

> é impossível ver no coro, com as suas intervenções ponderadas e comedidas, ao mesmo tempo o sujeito das visões – para não falar já de um coro que, ele mesmo manifestação de uma massa, se tornaria suporte de novas visões. Acima de tudo, os coros e o público não constituem uma unidade" (Benjamin, 2004, p. 105)

Esse papel de união e partilha não mediada entre público e espetáculo vai atribuí-lo ao teatro épico de Brecht (Benjamin, 1968, p. 154).

Todavia, insurgindo-se contra o iluminismo, Nietzsche também rejeita o seu essencialismo e o seu enfoque no conhecimento:

> Neste sentido, o homem dionisíaco é comparável a Hamlet: ambos penetraram com olhar profundo na essência das coisas; ambos viram, e estão desencantados da ação, porque não podem alterar em nada a essência eterna das coisas; parece-lhes ridícula ou vergonhosa a pretensão de endireitar o mundo. O conhecimento mata a ação, para agir é indispensável que sobre o mundo paire o véu da ilusão - eis o que Hamlet nos ensina. (…) Não é a reflexão o que nos impede de agir: é o verdadeiro conhecimento, a visão da verdade horrível, o que anula todos os impulsos, todos os motivos de agir, tanto em Hamlet como no homem dionisíaco. (…) Na consciência da verdade contemplada pela primeira vez, o homem não vê por toda a parte senão o aspecto horrível e absurdo da existência; compreende agora o que há de simbólico no destino de Ofélia… (Nietzsche, 2002, pp. 76-77)

Esta passagem evidencia várias ideias-chave que importa desenvolver. Ao falar do abismo do esquecimento entre o mundo dionisíaco e o mundo do quotidiano, Nietzsche confronta o mundo teatral, ficcional, da tragédia, cuja separação, ao ser transposta, tem efeitos no sujeito e na sua relação com o quotidiano. Para o filósofo alemão, o conhecimento da essência das coisas, da sua idealidade ficcionalizada, mais

do que promover o conhecimento e a ação, vai, pelo contrário anulá-los, pois gera a compreensão do absurdo da existência. E, para tal, Nietzshe vai buscar um exemplo teatral, o de *Hamlet*, em que o protagonista só consegue agir – matar Polónio – quando desconhece o verdadeiro sentido da sua ação, ou seja, quando está apenas a apunhalar um vulto atrás de uma cortina, como se só a ignorância – acidental ou deliberada – e a incerteza fossem os únicos motores possíveis da ação, que a única ação possível apenas seja possível sob algum grau de inconsciência. Em contraponto, deparamo-nos com Ofélia que se suicida ao reconhecer a verdade do seu relacionamento com Hamlet, assente na ambiguidade e na falta de esperança. Ou seja, a ação é motivada pela ignorância ou pelo desespero. E Nietzsche atribui à falta de sentido essencialista a base para a perda da capacidade de ação. Para o filósofo alemão, a única forma de contrariar essa perda de sentido é a ideia de desejo – o desejo irracional, sensorial, dionisíaco, que continua a ser uma força motriz que exerce a sua função à revelia de qualquer explicação ou justificação racional. Nesse desejo, nessa relação intuitiva e irracional com o mundo encontra-se a única forma válida de agir sobre o mundo. Ou seja, a única ação possível é a ação inconsciente, o único poder existente é o poder do desejo.

Nietzsche nega que seja o conhecimento a dar as ferramentas ao ser humano contemporâneo para agir, mas, pelo contrário, afirma que é o desconhecido que o impele, a vaga intuição do que procura, que o podem lançar no mundo. Todavia, Nietzsche não aprofunda o facto de que a ação inconsciente de Hamlet é criminosa, pois, tal como Édipo, aquele não dispunha de toda a informação. Mas Shakespeare escreve num tempo em que a verdade se estilhaçou e escapa, pelo que Hamlet não é um Édipo que tenta escapar ao destino, mas uma personagem moderna que já não sabe qual é o seu destino.

Aceitando os princípios do filósofo alemão, a tragédia, enquanto construção retórica, deixa de fazer sentido. Com efeito, o enfoque do dramaturgo já não está na expressividade de uma cadeia de ações lógicas e convincentes, mas em gerar sentimentos no público que o possam impelir à ação, que não esclareçam, mas

inquietem, que não sosseguem mas que suscitem incertezas e paixões. É por isso que, mais do que a omnisciência distante dos protagonistas da tragédia, Nietzsche lança as suas esperanças sobre a impotência comprometida do coro, que, tal como o público, nada pode fazer para alterar a ação cénica, mas cuja voz faz parte da própria tragédia, tal como o público é também parte do fenómeno teatral. Para o filósofo, a condição de coro é talvez a condição que ele identifica como sendo a que melhor representa tanto o papel do público como o papel do próprio homem do seu tempo, que assiste de forma engajada, mas não interveniente, aos acontecimentos do seu tempo e lugar.

Em suma, é um reconhecimento do ato teatral, enquanto rito transformador, mas também uma rejeição da racionalidade e construção desse evento. A ação contínua, mas é desprovida de deliberação, e a sua importância assenta na experiência sensorial e emotiva, não no efeito pedagógico ou retórico.

Nietzsche valoriza o próprio efeito simbólico da transformação teatral: "ver-se a si próprio, mas transformado, e actuar então como se vivesse realmente em outro corpo, com outro carácter. Este processo é o que se observa desde o começo da evolução do drama" (Nietzsche, 2002, p. 81). Tal posição implica que o conhecimento já não se encontra no processo de criação e organização dos materiais dramáticos, mas na própria perceção desse material, e que o efeito purificador de Aristóteles não assenta no espetáculo, mas na experiência de alteridade que proporciona, em que o espectador se torna espectador de si próprio, vendo-se da perspetiva do próprio espetáculo. Quer dizer que em palco não está um reflexo do espectador, nem estão exemplos de que o espectador possa deduzir ensinamentos para si, mas está o espectador que se observa a reagir à experiência que o espetáculo lhe proporciona. Tomando o episódio romano de Balbo que relatei antes, é como se Nietzsche defendesse a iniciativa de Balbo, que assim se coloca em palco, enquanto Balbo dramaturgo, observando-se a chorar enquanto Balbo espectador. Pois efetivamente a ação dramática desloca-se do palco para a plateia, ou para um lugar entre ambos:

> O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Debaixo deste encantamento, o sonhador dionisíaco vê-se transformado em

> sátiro, e na qualidade de sátiro por sua vez pode contemplar o deus; quer dizer, na sua metamorfose, vê, fora de si, uma nova visão, complemento apolíneo da sua nova condição. (…) Segundo estes conhecimentos, devemos ver na tragédia grega o coro dionisíaco, que incessantemente se renova ao contemplar um mundo de imagens apolíneas. (Nietzsche, 2002, p. 82)

É na experiência da alteridade, no processo de ficcionalização do eu através da arte dramática, através da emocionalmente intensa contemplação dionisíaca, que o espectador pode ser autenticamente transformado pela experiência teatral, pois a sua alteridade é o que lhe permite contemplar a essencialidade apolínea, ou seja a racionalidade. Nietzsche postula que a irracionalidade é o único lugar de onde é possível apreender a racionalidade. Não a irracionalidade enquanto estado definitivo, mas como experiência fora de si. Nesse aspeto, o teatro torna-se para Nietzsche o lugar do negativo, a posição espaciotemporal que legitima e permite o entendimento do real.

Como sublinha Benjamin (2004, p. 105), é duvidoso que o teatro representasse para os gregos o lado dionisíaco da experiência. Podemos depreendê-lo pelo próprio enquadramento social e cultural no qual a tragédia grega acontecia, pois esta iniciava-se muitas vezes com sacrifícios aos deuses e paradas onde tanto desfilavam os arcontes, enquanto poder político da cidade, como eram exibidos os tributos recolhidos das cidades submetidas, ou mesmo os novos efebos, os jovens a entrar na idade adulta, ou os órfãos dos hoplitas mortos em combate. Numa sociedade tão preocupada com a respeitabilidade social e a veneração aos deuses como era a ateniense, é difícil acreditar que o teatro fosse um evento de cariz subversivo.

Nietzsche sugere que são as singularidades, como o sublime, o acidental, o burlesco e o cómico, que triunfam "sobre o horrível" (Nietzsche, 2002, p. 77) e abrem o lugar para a participação do público – mesmo que apenas à participação emocional ou comunhão. Ou seja, a eficácia teatral não se dá pela racionalidade, ao contrário de Aristóteles e Diderot, mas pelo irracional, que no seu surgimento fulgurante abre as portas da tragédia ao público e permite a "compreensão imediata da forma; todas as

formas nos falam, nenhuma nos é indiferente, nenhuma nos é inútil" (Nietzsche, 2002, p. 40).

Do singular e inesperado, portanto. As formas partem da ação, tal como acontecia na *Poética* de Aristóteles, mas não de uma ação enquanto figura de retórica, uma ação infundida com um determinado grau de realidade, um acontecimento. Isto é, "para o verdadeiro poeta, a metáfora não é uma figura de retórica, mas uma nova imagem que substitui a primeira imagem e que paira realmente diante dos seus olhos, em vez de um conceito" (Nietzsche, 2002, p. 80). A proposta de Nietzsche para ultrapassar o conflito sobre a mimese entre Platão e Aristóteles, é defender uma mimese criadora, que gera uma nova ideia, uma nova realidade, que anula a anterior. Não é a criação artística enquanto imitação limitada à realidade, ou pensamento sobre a realidade para a transformar, é a criação artística enquanto transformação da própria realidade através do ato experiencial.

Nietzsche fundamentalmente rejeita os elementos racionais do teatro, como a construção dramática, a preparação cénica e mimética, e valoriza os elementos efémeros e experienciais dessa representatividade metafórica, enquanto componente viva do teatro. É o que observa em relação à personagem dramática, por exemplo, escrevendo que "o carácter não é para ele um composto de feições elementares, mas uma pessoa verdadeiramente viva" (Nietzsche, 2004, pp. 80-81) e considerando que o efeito emocional junto do público já não consiste apenas numa afetação intelectual do mesmo, mas de uma verdadeira experiência interior através de um processo imaginativo:

> Este processo de coro trágico é o fenómeno dramático primordial: ver-se a si próprio, mas transformado, e actuar então como se vivesse realmente em outro corpo, com outro carácter. Este processo é o que se observa desde o começo da evolução do drama. (Nietzsche, 2002, p. 81)

Ou seja, para Nietzsche, o poder do drama está na transformação emocional do espectador, na sua capacidade imaginativa de se colocar fora da racionalidade, a fim de

melhor contemplar e se deixar afetar por essa racionalidade. Indo mais longe do que Aristóteles, Nietzsche não reduz a experiência teatral a uma purificação emocional, mas um envolvimento emocional profundo que se traduz na verdade e no fundamento de todo o drama. Esse envolvimento não deriva da estrutura das ações mas da imersão dos sentidos e das emoções através da comunhão de espectadores e atores: e daí a ênfase que Nietzsche dá ao coro enquanto elemento central da tragédia grega, como representação do próprio público unido espacial e emocionalmente na experiência teatral.

> Chegamos agora a compreender que o palco e a acção, no fundo e em princípio, não eram concebidos senão como visões; que a única realidade é precisamente o coro, ele próprio produtor de visões, que exprime por meio de todo o simbolismo da dança, da música e da poesia. (Nietzsche, 2002, p. 83)

É com Nietzsche que nasce a ideia preponderante hoje, através da sua influência em Artaud ou Deleuze, por exemplo, de que o teatro contemporâneo é primeiro que tudo um evento ao vivo e partilhado, enquanto acontecimento comunal, cujo efeito passa acima de tudo pela copresença de corpos e de gestos que se influenciam mutuamente. Estamos, por isso, perante uma ação, mas que é uma ação que acontece no interstício da ação real, teatral, e da ação ficcional, dramática. É com efeito uma visão devedora, mas afastada da de Aristóteles, e muito afastada da de Diderot – o conhecimento teatral já não é racional e imutável, mas assenta na dinâmica indefinível da partilha entre seres diferentes, do questionar das posições fixas e predeterminadas.

A proposta de Nietzsche não surge do vácuo: constitui-se como reação antagónica à visão hegeliana da tragédia, assente na dialética solucionável de ideias, mas também como reconhecimento das novas condições técnicas do seu tempo. Na verdade, a partir de finais do século XIX, vamos assistir à disseminação de duas tecnologias que vão alterar a feição do teatro: a fotografia e a gravação sonora (Zorrilli, McConachie, Williams & Sorgenfrei, 2010, p. 302). Estas, ao constituírem-se como representações mecanizadas, isto é, fixações supostamente objetivas da realidade física,

a imagem e o som mecanizados vão colocar em causa as representações subjetivas da pintura, da escultura e até mesmo do teatro. Alexi Worth (2014) discute justamente esta questão tomando como exemplo um episódio da vida do pintor francês Eugène Delacroix e de uma discussão que este teve com alguns amigos, e que registou no seu diário, onde confrontava calótipos fotográficos de nus com desenhos de nus e a forma como o contraste entre ambos acabava por valorizar a força da espontaneidade do corpo fotografado em detrimento da composição pictórica da gravura. Ou seja, da superioridade emocional da espontaneidade do real em relação ao trabalho e composição artísticos.

Esta descoberta não só coloca em questão a ideia de representação teatral – que no seu método de preparação e ensaios dificilmente se equipara em espontaneidade a um acontecimento real – como também questiona a noção de composição dramatúrgica – que em vez de ser uma mais-valia torna-se um problema do teatro. A espontaneidade começa a alcandorar-se como valor maior, como manifestação mais intuitiva da verdade, e apenas passível de ser captada por máquinas fotográficas e, mais tarde, câmaras de filmar.

3.2 Kierkegaard e a ação repetida

O problema da espontaneidade já havia sido intuído previamente por Heinrich von Kleist (2009) no seu ensaio *Sobre o Teatro de Marionetas*, onde este reflete no impacto do olho do observador no comportamento espontâneo – que promove uma autoconsciência que gera deliberação. Nesses dois pólos – entre a espontaneidade e a representação – vai estabelecer-se o principal dilema teatral, e também artístico, do século XX, dando origem, por exemplo, à *performance art*, entre outras novas práticas artísticas, que buscam acima de tudo a espontaneidade enquanto principal evidência da verdade emocional.

O filósofo Soren Kierkegaard vai tentar resolver esse problema oferecendo como complemento à espontaneidade, e não como contraponto, visto que este consistiria na deliberação ou composição, a ideia de repetição.

Kierkegaard começa por concordar que

> para não receber uma impressão do seu eu real, o indivíduo críptico precisa de um contexto tão leve e passageiro como o são as formas, como o é o ruído espumoso das palavras que soam sem nexo. Um tal contexto é dado pelo palco(…) (Kierkegaard, 2009, p. 59)

Ou seja, é a própria alteridade conferida pelo palco que permite uma ancoragem do indivíduo na sua situação real. Mas à alteridade da unidade defendida por Nietzsche, Kierkegaard contrapõe a alteridade da multiplicidade:

> Não há decerto nenhum jovem com um pouco de imaginação que não se tenha sentido alguma vez captado pela magia do teatro e desejado ser arrebatado para dentro dessa realidade artificial de modo a poder, como um duplo, ver-se e ouvir-se a si próprio, fragmentar-se em todas as possíveis variações de si mesmo, e, contudo, de tal maneira que cada variação continua a ser ele mesmo. Naturalmente que este desejo se manifesta numa idade muito precoce. (…) Numa autocontemplação da fantasia, o indivíduo não é realmente uma figura, mas uma sombra, ou, mais rigorosamente, a figura real está invisivelmente presente e por isso não se contenta em projectar uma só sombra, antes o indivíduo tem uma multiplicidade de sombras que todas elas se parecem com ele e que em cada momento têm igual direito de ser ele mesmo. (Kierkegaard, 2009, p. 58)

Neste sentido, Kierkegaard propõe que a alteridade teatral é uma alteridade que nasce também da projeção individual para posições de alteridade que escapam ao domínio da realidade. E que essa alteridade acontece não pela comunhão presencial, mas através das formas. Kierkegaard nota que essas formas são quase sempre assentes numa noção de repetição, na existência de uma certa familiaridade. Quer isto dizer que mais do que a sustentação intelectual das formas retóricas, as formas teatrais derivam a sua força da sua familiaridade emocional, da sensação que trazem ao espectador de voltar a experimentar algo que é já conhecido, mesmo que a sua origem seja incerta, da

mesma forma que a alteridade trágica que Nietzsche defende só era possível numa comunidade de grande familiaridade, como era a ateniense, em que atores e espectadores se conheciam, e eram correntes os mitos que os tragediógrafos gregos retrabalhavam para as suas peças.

Kierkegaard vai mais longe, considerando que tal repetição não significa um esgotamento criativo, mas é antes de tudo criativa, pois confere uma clara noção de presencialidade ao evento, uma ancoragem num imaginário que reforça a perceção das suas diferenças ou semelhanças. Diz o autor:

> Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante. Deste modo a repetição, se é possível, faz o homem feliz, ao passo que a recordação o faz infeliz, isto designadamente sob condição de que ele a si mesmo conceda tempo para viver e não trate de encontrar logo no momento do seu nascimento um pretexto para se esgueirar outra vez da vida, por exemplo, ter-se esquecido de alguma coisa. (Kierkegaard, 2009, p. 32)

A repetição torna-se prospetiva pois cria uma perceção de tempo. Ao sobrepor dois tempos – o tempo do original e o tempo da repetição – cria a consciência das semelhanças, mas também das diferenças inevitáveis ao movimento temporal e sua influência na repetição. Tal é ilustrado no célebre conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, Autor do Quixote* (Borges, 2009), em que o protagonista escreve palavra por palavra o romance de Miguel de Cervantes, para concluir que o sentido do texto foi transformado pelo deslocamento temporal.

A repetição é um elemento crucial do teatro, na medida em que cada peça é construída com base em repetições ou ensaios, que moldam a apresentação diante do público através da repetição, e daquilo que cada repetição ou ensaio acrescenta ao espetáculo, num processo cumulativo e insistente, isto é, acumulando experiências e memórias nos atores, que desempenharão um papel crucial junto do que apresentam ao público, juntamente, é claro, com as especificidades da própria presença deste

público. Nesse âmbito, a repetição torna-se um elemento crucial da própria identidade e processo teatrais.

Kierkegaard, tal como Nietzsche, também nega a posição do espectador de teatro enquanto mero observador, visto que tal é uma posição de distanciamento emocional e simples racionalidade, que Kierkegaard compara à posição de um polícia (2009, p. 35) e que só a partilha emocional pode efetivamente ter um efeito nesse espectador de forma a causar a sensação de comunhão e transformação em si. O filósofo dinamarquês compara a posição do espectador a alguém que observa um crente a rezar ou que observa um pastor a dar um sermão excessivamente construído (2009, p. 35). A sua conclusão, confirmando a valorização crescente da espontaneidade, na era contemporânea, enquanto manifestação de sinceridade, é a de que o gesto do verdadeiro crente tem um muito maior poder emocional e transformador do que a construção intelectual de um pastor, por mais esplêndida que seja a sua retórica.

Esta desconfiança em relação à construção ou composição pode ser atribuída à relação do próprio espectador com o evento performativo. Perante a forma conhecida, e que ancora o espectador a uma repetição que ele próprio consegue entender e deduzir, essa relação com o conhecido e emotivo gera uma reflexão interior do espectador que o conduz à alteridade individual. Ao passo que na escuta do sermão construído, tal relação e reconhecimento não acontecem, pelo que o evento permanece fora do território emocional do espectador. Dito de outro modo, na imagem de Kierkegaard, a imagem do crente que reza suscita a repetição de uma memória própria de quem observa, estabelecendo uma lógica de repetição que expande o território emocional do espectador para integrar a experiência de quem reza na sua própria. Na escuta de um sermão, a construção retórica, só por si, não convoca a experiência do ouvinte, pelo que a experiência de repetição não acontece, e o discurso permanece exterior ao espectador.

Todavia, ao contrário de Nietzsche, que punha o foco na alteridade, Kierkegaard valoriza a representação justamente por esse lado de familiaridade que estabelece uma

relação emocional entre o observador e o observado. Para Kierkegaard, a repetição implica só por si um movimento temporal de relação que gera significado:

> A dialéctica da repetição não é fácil; porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o facto de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo. Quando os gregos diziam que todo o conhecer é recordar, diziam que toda a existência que existe existiu; quando se diz que a vida é uma repetição diz-se: a existência que existiu passa agora a existir. (Kierkegaard, 2009, pp. 50-51)

Ou seja, a repetição, ou representação, confere um sentido de existência àquilo que de outra forma não teria, na medida em que manifesta intenção e consciência. A pura apresentação não gera significado, pois pode ser puramente acidental e desprovida de intenção. O significado é fruto da repetição, da busca partilhada de um padrão representacional. E é nesse processo de repetição que a mimese teatral vai buscar a sua força emocional, comunicativa. Porque se distancia das ideias originais, como temia Platão, mas porque gera movimento temporal e novas perspetivas que unem diferentes tempos e tendem a ser criadoras. É esse o valor do ritual que Richard Schechner, como vimos antes, faz equivaler ao teatro.

3.3 Lukács e a essência do drama

Na repetição vai encontrar-se uma racionalidade que confere sentido e que traduz uma ideia de permanência, que só pode ser entendida como idealista ou mesmo religiosa. Vamos encontrar tal ideia da presença divina na repetição teatral em Georg Lukács, entre os seus primeiros escritos, quando este descreve o drama como sendo uma peça sobre o homem e o seu destino sob o olhar de Deus (Lukács, 1974, p. 152) e reconhece que o drama tende a fazer a realidade parecer mais "grosseira" do que realmente é, defendendo tal simplificação idealizada do real como sendo uma desambiguação do processo da vida (1974, p. 28) que será inatamente ambígua. Para ambos os autores a repetição simplifica os gestos vividos, tirando-lhes a sua ambiguidade e conferindo-lhes um significado que pode ser visto como "o absoluto na

vida" (Lukács, 1974, p. 28). Ou seja, Lukács sustenta o teatro como sendo sempre uma experiência religiosa de aproximação a um sentido absoluto, que possa unir os seres humanos de um ponto de vista estético. Com efeito, Lukács considera que a figura do divino é uma figura da desambiguação e da abstração, com o olhar de Deus a unir a parecença e a substância, a aparência e a ideia, o acontecimento e o destino (1974, p. 153), como se a representação teatral fosse um processo de Deus se conseguir revelar a si próprio (1974, p. 154); ou seja, implicitamente, o drama é uma ferramenta para o homem se pensar a si próprio na sua essência (1974, p.156), pois no drama todos os gestos e palavras apontam numa direção, num sentido.

Partindo de tal definição de tragédia, Lukács nega a possibilidade da tragédia hoje, em primeiro lugar pela ausência da divindade da plateia do humano, em que, pelo menos no mundo ocidental, o conceito de deus já não intervém no regulamento dos assuntos sociais, em segundo lugar pela importância do acidente como fator definidor da vida humana (1974, p. 156). O acidente entendido como a ocorrência inexplicável e definidora, que legitima o elemento trágico da vida sem necessidade de intervenção do sobrenatural.

Witmore (2001) situa o surgimento desta cultura assente na noção de acidente no Renascimento – justamente durante o ressurgimento da tragédia – pela confluência da prática teatral e do pensamento científico. Começando por Aristóteles, que relegava o acidente para um papel secundário na sua *Metafísica*, ainda que na sua *Poética* reconhecesse o seu poder de impressionar o público de teatro e criticasse Eurípides por abusar do acidente enquanto dispositivo dramático (Witmore, 2001, p. 2), Witmore estabelece pontos de contacto entre a prática criativa de Shakespeare, Lope de Vega e outros importantes dramaturgos dos século XVI e XVII com a ciência da mesma altura, que partiu dos acidentes, e do método científico como estudo dos acidentes, a fim de ultrapassar o conhecimento escolástico e o pensamento religioso da Providência divina (Witmore, 2001, p. 3). Ou seja, Witmore propõe que a ciência e o teatro renascentistas tinham em comum o facto de serem construções artificiais destinadas a gerar acidentes

que servissem de ponto de partida para um novo conhecimento em relação à natureza do mundo e do ser humano (2001, p. 3). No caso da ciência através das experiências empíricas, no caso do teatro através de sucessões de acontecimentos imprevistos e imprevisíveis, cuja apresentação gerava o espanto no espectador que incomodava Aristóteles. Talvez esta fosse outra razão por que neste período o teatro se tornou mal visto em termos religiosos, por levantar questões sobre o papel da providência divina nos acontecimentos. O mundo que o teatro renascentista retratava era não só um mundo em que a divindade tinha muito pouca intervenção, como parecia desprovido de qualquer providência que conferisse sentido à aleatoriedade. Mesmo que tal aleatoriedade também sugerisse uma ordem incompreensível, que só podia ser explicada pela padronização dos acidentes, e pelos mártires das tragédias de um mundo sem providência.

O fascínio pelo acidente enquanto revelador de uma verdade ambígua da vida tornou-se não só alicerce da *performance art*, como também base para algumas das propostas do século XX para o teatro. É o caso de Antonin Artaud e o teatro da crueldade, ou de Jean-Pierre Sarrazac, que fala da Dramaturgia do *fait divers* que tem "o mérito de estabelecer dia a dia um catálogo daquilo que Barthes chama 'o inexplicável contemporâneo'" (Sarrazac, 2011, p. 65) e "o *fait divers*, microepopeia dos anónimos, tem no teatro contemporâneo o lugar que o mito tinha na tragédia antiga" (2011, p. 67), chegando ao ponto de estabelecer um paralelismo entre o "*fait divers* de tipo judiciário" onde "o polícia representa a figura moderna do antigo decifrador de enigmas (Édipo)" (2011, p. 68), no que será uma piscadela de olho ao fascínio aristotélico pela racionalidade de *Édipo Rei*, de Sófocles, que já abordei. Ou seja, o *fait divers*, o incidente, passa a ser a revelação, o drama ou a tragédia, e o seu investigador revela-se pela sua investigação, no que é uma vestimenta contemporânea para uma construção racional e científica do drama nos dias de hoje. É nessa lógica que Benjamin (2007, p. 151) vai fazer equivaler a interrupção à citação científica, que ao quebrar uma ideia acaba também por a ancorar na realidade.

Esta interrupção, ou citação, coloca à prova o contexto, como se de uma experiência científica se tratasse. Deste modo, a arte torna-se um paraprocesso científico – tal como o teatro científico de Brecht – em que se tenta revelar a realidade em contraste com a ficção. Mas a interrupção é também uma chamada de atenção para a artificialidade, para o exterior do texto e da obra, de modo a torná-la relevante no mundo, tal como a ficção é um corte na realidade.

A Lukács só interessa o acidente enquanto revelação da essência. Este autor mostra-se cético em relação à possibilidade de o teatro poder ser algo mais do que representação da essência da experiência humana, e não retrato autêntico ou a própria experiência humana. Neste aspeto, está longe de Nietzsche e a sua crença na transformação do público através da experiência teatral. A "experiência vivida", afirma, está "latente em todos os acontecimentos da vida enquanto um abismo ameaçador, a porta para o julgamento final" (Lukács, 1974, p. 156) e só aí interessa a Lukács o acidente, enquanto tempo contínuo sem tempo, tal como o próprio drama. E talvez também por isso o acidente apenas lhe interesse enquanto catalisador da tragédia, representação do absurdo insustentável do mundo (1974, p. 158).

Contudo, o mesmo autor, mais tardiamente, num artigo intitulado, na sua versão inglesa, "The Sociology of Modern Drama", revela outras preocupações, mais assentes no drama do seu tempo, e sob uma matriz vincadamente marxista. Lukács (1965, p. 147) começa por afirmar que o drama contemporâneo é o drama da burguesia. Não apenas por ser a classe social que o encena e nele se revê, mas porque é o primeiro drama que nasce de uma luta de classes, em que uma classe codifica no drama os seus padrões de pensamento e emoção contra as outras classes sociais que combate. Ou seja, que o que importa neste drama não são as paixões individuais, mas as ideologias retratadas. É evidentemente uma posição influenciada pelo marxismo, mas que só se pode aceitar com muitas reservas. Não só porque já encontrávamos tensões sociais em muitas peças e géneros dramáticos históricos, como é o caso da farsa, que surge no final da Idade Média como sátira às classes burguesas, onde personagens de mercadores, cambistas,

judeus, juízes, advogados, estudantes e outros membros das classes citadinas em ascensão – e por isso a colocar em causa a ordem social medieval – são ridicularizadas nos seus hábitos ou pretensões. Ou, por exemplo, no teatro barroco e neoclássico português, onde surge com frequência a figura do "brasileiro" enriquecido a ser caricaturizada. Ou mesmo remontando à Antiguidade, em que a hostilidade de Aristófanes, em várias das suas comédias, contra Cleofonte, o líder da fação belicista, é uma hostilidade não só política mas também social, pois reflete a hostilidade aos estrangeiros que ascendiam socialmente em Atenas.

Não obstante, para Lukács, a luta de classes vai transformar a própria construção do drama, pois as personagens deixam de ser guiadas por um código de conduta comum, que passa antes a ser o foco do drama e do conflito, notando Lukács que Hamlet nunca duvida da necessidade de vingar o pai, mas que é a falha pessoal deste em concretizar tal ação que gera o seu conflito interior (1965, p. 148). Tal leva-o a concluir que o cerne do drama, o momento em que este se revela, é o momento em que as personagens examinam as suas ações, que esse é que é o tempo presente do drama (1965, p. 148). Ou seja, está a colocar o drama, já não no instante da ação, mas no discurso sobre a ação, que só se torna real a partir do momento em que é expressa verbalmente, e contextualizada na complexa rede social do drama. No entanto, nesse sentido, é duvidosa a afirmação de Lukács de que a luta de classes é o elemento definidor do drama contemporâneo, pois a rede social enquanto contraponto à ação individual das personagens é inerente a todo o drama pós-medieval, e muito do drama pré-medieval: desde as tragédias clássicas, com os seus dilemas político-religiosos, às comédias de costumes, de jovens enamorados contra os desejos dos pais, até à farsa cheia de peripécias subversivas.

A posição de Lukács desvaloriza a ação em si própria, mas valoriza a sua recapitulação enquanto produtora de sentido. A recapitulação demonstra intenção e consciência da ação – e não mero acaso – e valoriza, mais do que a ação exterior, a subjetividade dessa ação. Ou seja, Lukács está a confirmar a forma épica como única

forma aceitável, no teatro, de gerar sentido. Pois tudo o resto – diálogo e ação – existe no lugar ambíguo entre a intenção e a inconsciência. Esta posição, além de contrariar as suas ideias sobre a tragédia que mencionei antes, traduz também uma ideia de solidão do homem e vazio ético da vida, no qual a comunicação dos eventos é a única forma de lhes conferir a legitimidade que os próprios perderam. A ação em si torna-se suspeita a menos que seja justificava discursivamente. Ora, essa necessidade de justificação só pode ser entendida se toda a ação for vista com suspeita, pelo que a ação humana, longe de poder ser eticamente motivada, traduz de imediato uma visão negativa tanto do ser humano como do poder de ação do ser humano.

É também questionável a sua afirmação de que as personagens do drama contemporâneo sejam mais complexas do que as do teatro no passado (Lukács, 1965, p. 149). Não vou tentar refutar essa afirmação com casos concretos, que são numerosos e já foram amplamente explorados por inúmeras exégeses aos textos dramáticos clássicos, mas noto somente que esta afirmação deriva da crença de que as personagens do drama contemporâneo têm dilemas ético-filosóficos, ao contrário das personagens do passado. Ou seja, são personagens que suspeitam de si próprias, daquilo que as move, o que parece deduzir-se também do facto de que uma maior interioridade das personagens as torna automaticamente mais complexas, assentando no pressuposto de que as ações exteriores são inerentemente mais superficiais do que a sua meditação interior. Todavia, essas ações exteriores pressupõem um conjunto de resistências físicas e sociais e de consequências físicas, psicológicas e sociais, além de uma complexa teia de microações e micropoderes que tornam tais ações mais, e não menos, complexas do que a meditação interior, nomeadamente quando questionam as rotinas e práticas sociais, tal como acontece em grande parte das ações dramáticas. Por sua vez, a interioridade psicológica pode traduzir um leque complexo de memórias e aspirações, mas cuja impotência e inaplicabilidade as pode tornar estéreis ou circulares.

Reconheça-se, todavia, que Lukács parte do princípio de que a era moderna dissolveu de tal forma os conceitos que distinguem o ser humano do seu envolvimento

e reais capacidades (1965, p. 149) que a ação humana se tornou desprovida de sentido, na medida em que se torna dúbio até que medida o homem é realmente responsável pelas suas ações (1965, p. 149) ou se limita apenas a repetir ações socialmente previstas ou integradas em movimentos sociais mais latos. Será isso que o leva a pensar que a distinção do drama contemporâneo está na inação, tal como a encontramos em Samuel Beckett ou Tom Stoppard, pois reflete uma consciência mais precisa da real condição da humanidade. Ao passo que, como vimos, as eras clássicas, cristã e moderna, distinguiam o que era do domínio do humano e o que era do domínio do divino ou transcendente, e qual era o significado da ação humana nessa complexa matriz; a eliminação do transcendente, em vez de libertar a ação do homem, parece tê-lo reduzido à impotência, na medida em que a dimensão do transcendente se torna indefinida e insegura, a intenção torna-se incerta ou suspeita, e o controlo do homem sobre o seu próprio destino torna-se vaga e, muitas vezes, incompreensível, ao ponto de o ser humano não conhecer o seu próprio domínio sobre a ação e o significado *a posteriori* dessa mesma ação (Lukács, 1965, p. 151). Tal explica a necessidade que Nietzsche tem de deslocar a ação do palco para a comunhão entre espectadores e palco, visto que a ligação entre a ação cénica e a transcendência se perde, e a ação teatral tem de se tornar imanente, derivada dos elementos cénicos e presenciais.

Talvez isso torne então as personagens contemporâneas mais contemplativas, num esforço de compreensão do próprio pensamento, da própria ação, que só se torna real na sua meditação, e não no seu desempenho físico. Há, nesse aspeto, ainda resquícios da visão essencialista da fase inicial de Lukács sobre o drama, em que apenas a ação depurada, abstratizada pelas palavras, pode constituir o verdadeiro drama. Todavia, no Lukács tardio, essa abstração já não é inerente ao próprio drama, mas ao discurso épico subjetivo.

Isso leva Lukács a insistir na ideia de que o drama contemporâneo é o "drama do individualismo" (1965, p. 151) por contraponto ao "drama dos grandes indivíduos" (1965, p. 154), que seria o domínio do drama pré-contemporâneo. Pois, enquanto

naquele drama as personagens encarnavam a materialidade da ação determinada por um código de conduta comum, as personagens contemporâneas procuram esse código de conduta dentro de si próprias, e nessa busca acabam por quebrar laços com os outros seres humanos (1965, p. 155). Tal leva, diz Lukács, a que o drama contemporâneo seja eminentemente racional, ao passo que o drama anterior era assente numa "sensibilidade universal" traduzindo um modo de expressão "ingénuo e místico", logo mais "emotivo" (1965, p. 156). Este isolamento racional faz com que a forma de expressão ideal seja o fragmento (1965, p. 163) e a narrativa, e não o drama, pois os primeiros exprimem de forma mais completa um mundo filtrado por um eu, ao contrário do drama, que traduz a luta pela harmonização de contrários.

É nesse sentido que Lukács rejeita a possibilidade do monólogo, que define como a compressão de uma situação ou um comentário sobre um acontecimento (1965, p. 163), ao passo que a personagem contemporânea é incapaz de exprimir os seus sentimentos mais profundos, sendo apenas capaz de os apresentar de forma indireta e alusiva. Por isso, a dimensão pessoal da tragédia desaparece, sendo substituída pela banalidade (Lukács, 1965, p. 165), ou o anonimato, segundo Sarrazac (2011, pp. 77-89), pois nada pode "ficar a não ser o conteúdo trágico despido" (Lukács, 1965, p. 165). Ou seja, a própria dimensão trágica da existência individualizada e do conflito interior inexprimível.

Sendo a tragédia profundamente individual, torna-se também incompartilhável com os outros seres humanos, e por isso inerentemente subjetiva e indefinível. Nesse caso, a tragédia é mais uma perspetiva do que uma forma, o que leva Lukács a observar que não só a ação se torna supérflua (1965, p. 165), pois já não exprime o conflito interior, como se torna desnecessária para transmitir a emoção trágica. Por tudo isto, para Lukács o drama contemporâneo consiste numa correlação e confronto de sistemas éticos (1965, p. 169) vistos através de uma estrutura dramática declinada numa dimensão interior, sistematicamente expressa por um discurso épico, que se torna a dimensão teatral que dá sentido e valor ao próprio drama.

Esta visão não é proposta de forma positiva por Lukács. Na verdade, a sua visão é muito crítica, levando-o a dizer que "a união da ética e estética dentro da experiência trágica" (1965, p. 170) se constitui como um problema. Esta insatisfação de Lukács pode corresponder ao seu descontentamento por o drama contemporâneo já não exprimir um código de conduta geral ou não traduzir de forma mais explícita as lutas de classes que o sociólogo húngaro coloca no centro da questão contemporânea. Há também limitações na sua perspetiva do monólogo, cujo uso em vários autores dramáticos contemporâneos, como Jean-Luc Lagarce, Samuel Beckett, entre outros, revelam uma maior flexibilidade e utilidade para a dramaturgia do que aquele que Lukács lhe atribui.

Entre ambas as posições de Lukács sobre o drama, vamos encontrar uma posição comum que é a defesa da existência de um código moral exterior enquanto elemento fundador do drama, e a necessidade da depuração deste à sua essência: quer através do artificialismo dos gestos, quer pela sua declinação num discurso épico. E a ausência desses códigos, sugere Lukács, conduz ao solipsismo, que se traduz num sofrimento individual estéril.

Algumas das suas ideias tiveram concretização prática e até aprofundamento teórico, não só junto de autores dramáticos como de investigadores de estudos de teatro. Em Tchekhov, por exemplo, vamos encontrar a incomunicabilidade e a dimensão trágica individual, onde as personagens parecem exprimir-se por monólogos, mesmo quando aparentemente dialogam. Em Beckett deparamo-nos com a inutilidade da ação. Em Brecht vamos encontrar a epicidade como melhor veículo para traduzir uma dimensão individual, com o diálogo dramático a ser frequentemente encarado como uma forma ingénua de representação teatral da existência.

3.4 Szondi e o fim do drama absoluto

Do ponto de vista teórico, as ideias de Lukács tiveram grande influência na obra de Peter Szondi, que tentou demonstrar a falência do drama no século XX justamente a partir das ideias de Lukács, Adorno e outros.

Szondi considera que o:

> drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe com outros. (...) Tudo o que estava além ou aquém desse ato devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito. E, sobretudo, o sem expressão, o mundo das coisas que não chegavam a entrar no referencial do entre homens. (2001, p. 24)

Szondi vai, portanto, mais longe do que Lukács, sustentando a sua posição na crítica a três elementos: os modos de expressão do drama, o tempo do drama e as personagens do drama.

No caso dos modos de expressão do drama, Szondi defende que o Renascimento marca o corte definitivo com o drama medieval e com a Antiguidade Clássica, na forma de um drama que existe apenas na interrelação entre personagens humanas, que se concretiza na forma do diálogo. Embora ambos os elementos sejam fundamentais para o drama renascentista, que vai recuperar as ideias Aristotélicas, não o é exclusivamente. Na verdade, Szondi não chega a dar uma explicação cabal ou social para este novo paradigma que identifica, e dramaturgos, como Shakespeare, Vicente, e outros, produziram obras que traduzem claramente influências do drama medieval, embora já reflitam a nova mentalidade renascentista, e continuem a usar o sobrenatural, o divino e o monólogo enquanto ferramentas dramáticas. Pelo que apesar das *nuances*, é muito difícil aceitar a afirmação de que:

> Era o diálogo, no entanto, o meio que dava expressão linguística a esse mundo inter-humano. Depois de eliminados prólogo, coro e epílogo, ele se tornou no Renascimento, talvez pela primeira vez na história do teatro, o único componente do tecido dramático (ao lado do monólogo, que permaneceu episódico, e, portanto, não constitutivo dessa forma). (Szondi, 2001, p. 24)

Há, na verdade, na teoria de Szondi uma dependência quase absoluta da identificação do drama enquanto troca verbal absoluta (2001, p. 25) entre personagens. Com este a afirmar que o drama clássico é uma

> tentativa de reduzir toda a realidade às relações inter-humanas. Tudo que se mantém além dessa esfera do "entre" permanece alheio ao drama. O "medium" linguístico desse mundo inter-humano é o diálogo. Este tornou-se, na Renascença, após a eliminação do prólogo, coro e epílogo, o único sustentáculo do tecido dramático (o monólogo, apenas episódico, não constitui a forma dramática). Nisso, o drama clássico se distingue da tragédia grega e dos mistérios medievais, do teatro barroco e das peças históricas de Shakespeare. (2001, p. 25)

Todavia, o coro já havia sido eliminado no teatro romano, substituído por figuras-tipo, enquanto personagens amplas que estabelecem um vínculo social com o público, estratégia que teve continuação no teatro medieval e isabelino. A afirmação de que o monólogo não é uma forma dramática é apenas uma estratégia de legitimação da posição de Szondi, visto que o monólogo sempre constou do teatro de todas as épocas, desde Ésquilo a Shakespeare, sem qualquer tipo de objeção.

Ou seja, se é pacífico que o diálogo foi ganhando preponderância no drama a partir da eliminação do coro, não foi de todo o único modo de expressão do teatro renascentista. Afinal, o diálogo era também primordial no teatro medieval, enquanto suporte do confronto entre valores e princípios éticos, na comédia romana enquanto veículo do humor e das trocas ambíguas entre personagens e foi ganhando cada vez mais peso na produção teatral de Eurípides, que investiu no diálogo enquanto forma de subverter as contradições dos valores atenienses.

Aliás, o diálogo sempre se revelou uma das ferramentas do drama mais propensa à exposição e desenvolvimento de conflitos entre ideias, visões e personagens. Nesse aspeto, na sua flexibilidade dentro de um conjunto limitado de regras, sempre se revelou próximo da vertente lúdica e competitiva que os gregos já reconheciam no teatro. É certo, todavia, que o monólogo, no seu cariz expositivo e ritualista, sempre se

mostrou mais próximo do sermão, do ritual, da expressão de uma transcendência que não tolera a competição.

Neste enquadramento, defendo que ambas as tipologias textuais sempre coexistiram, mas o seu peso variou ao longo dos tempos, consoante o contexto sociocultural do drama. Mas dificilmente se encontra um período histórico em que uma delas tenha sido absolutamente predominante, como defende Szondi.

Szondi sugere que alguns autores do século XX tentaram salvaguardar a forma dramática dialógica depois do fim do drama absoluto, nomeadamente através de dois dispositivos cénicos particulares. Um deles é a conversa aparentemente inconsequente (2001, p. 88), que pretende revelar o lado inconsciente das personagens. Desta é exemplo parte da dramaturgia anglo-saxónica, como as peças de Harold Pinter e Simon Stephens, e cuja eficácia deriva do facto de o público estar consciente de que é um diálogo naturalista escrito. Ou seja, que vive do artificialismo da sua aparente espontaneidade escrita pelo autor. O segundo é o dispositivo do *huis clos*, com personagens que, por algum motivo, são obrigadas a conviver num mesmo espaço confinado, que as obriga a estabelecer diálogos – diálogos plenos de conflitos e desentendidos, e penosos para os seus interlocutores, pois estão impossibilitados do monólogo e da solidão que desejam, o que traduz uma perspetiva assaz diferente do prazer da conversação que a cultura europeia pós-renascentista saudava. Do segundo dispositivo é exemplo a dramaturgia de cariz existencialista, como a obra teatral de Jean-Paul Sartre, e constituem-se como dramas em que as personagens não agem, mas reagem à situação insuportável em que se encontram.

Szondi discute ainda os "apartes" (2001, p. 133): monólogos das personagens direcionados para o público e que interrompem a ação dramática para expor um ponto do enredo ou revelar uma pista sobre a interioridade de uma personagem. Szondi considera-os (2001, p. 135) como uma quebra do diálogo com outra personagem – embora também pudesse ser entendido como o estabelecimento de um diálogo com o próprio público e, nesse aspeto, uma quebra da quarta parede, que funciona como uma

abertura do ritual para um tipo de comunicação aparentemente espontânea, que faz a ligação entre o mundo ritualístico do drama e o mundo do espectador; ou seja, é o equivalente discursivo da personagem-tipo – e de quebra também do tempo presente contínuo do drama, embora também possa ser entendido como o estabelecimento de uma ponte discursiva entre diferentes dimensões temporais do mesmo drama.

Os apartes foram constantes ao longo da história do drama e Szondi tenta justificar que a sua existência, e a interrupção na ação que constituem, é na verdade uma confirmação da natureza absoluta do drama, quando, pelo contrário, revelam que esse drama absoluto nunca existiu. Szondi justifica esta excecionalidade do aparte como sendo uma interrupção temporal – o momento do drama em que o desenrolar do tempo presente alternativo é momentaneamente interrompido. Mas tal pressupõe que:

> sendo o drama sempre primário, seu tempo também é sempre o presente. O que não se traduz em absoluto numa situação estática, mas apenas no modo particular do decurso temporal dramático: o presente passa e se torna passado, mas enquanto passado não se faz mais presente em cena. Ele passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. Sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser prenhe de futuro. Isso se torna possível graças à sua estrutura dialética, fundada, por sua vez, na relação inter-humana. (Szondi, 2001, p. 27)

Todavia, a esmagadora maioria do drama reconhece a existência de um passado diegético, anterior ao início da ação dramática, como já Aristóteles reconhecia, e que muitas vezes era expresso pelos Mensageiros, na tragédia clássica, ou pelos Embaixadores, no teatro medieval. Mesmo que o drama seja uma sucessão de presentes, ocasionalmente quebrado por saltos temporais, estes não anulam, mas dialogam com o passado e com o futuro. Isto é, o passado não é anulado no drama, ao contrário do que Szondi defende, mas é quase sempre motor deste, até porque o drama, enquanto mimese, traduz-se numa ação passada, e a sua natureza social e performativa,

em que estamos perante um ato que tem de comunicar com um público, implica que esse ato seja minimamente familiar, ou seja, uma repetição de um ato passado: seja este mítico, como na tragédia grega, histórico, como nos dramas históricos, real, como no drama da atualidade ou no teatro documental, ou intertextual, como acontece nas reescritas, citações e reencenações de outros dramas anteriores.

Szondi procura contrapor à sua sucessão de presentes a fusão de tempo que identifica nos principais autores dramáticos do século XX:

> É responsável pela crise em que se vê o drama em fins do século XIX enquanto forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3), a transformação temática que substitui essa tríade conceitual por seus conceitos opostos correspondentes. Em Ibsen, o passado reina em lugar do presente. O que se tematiza não é um acontecimento passado, mas o passado ele mesmo, como passado rememorado que continua a agir internamente. (...) A vida ativa no presente cede nos dramas de Tchekhov à vida sonhadora na lembrança e na utopia. O acontecimento se torna acidental e o diálogo, a forma de interlocução humana no drama, vira abrigo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o âmbito das relações humanas é ou suprimido ou passa a ser visto através da lente subetiva de um Eu central. Essa interiorização faz com que o tempo "real" do presente perca sua supremacia: passado e presente confluem um no outro, o presente que se exterioriza evocando o passado rememorado. (...) O *drame statique* de Maeterlinck dispensa a ação. (…) O presente do drama é absoluto porque não possui nenhum contexto temporal: o drama não conhece o conceito de tempo […]; a unidade de tempo significa o ser suspenso por sobre o curso temporal. O âmbito inter-humano é no drama absoluto porque não se encontra equiparado nem à interioridade dos homens nem ao que lhes é externo. Limitando-se no Renascimento ao diálogo, o drama escolhe a esfera do "entre" como seu espaço exclusivo. E o acontecimento é no drama absoluto, porque se vê destacado tanto da condicionalidade anímica interna quanto da externa própria à objetividade, fundando a dinâmica da obra em sua supremacia. (2001, pp. 78-79)

Szondi insiste na ideia do presente enquanto tempo absoluto do drama da ação exterior. Esta ideia faz corresponder drama com apresentação de eventos. A

apresentação nega a existência de planos simultâneos ao presente. Isto é, em teatro deixa de haver vários presentes simultâneos, e passa a haver apenas um único presente, que reconhece a presença do público. O teatro deixa de ser simulação, e passa a ser comunicação. Ora, o drama é acima de tudo representação, repetição de eventos passados. Logo, a sua lógica é de um cruzamento de tempos – presente e passado – tal como é de um cruzamento de destinatários, entre as personagens que falam entre si e falam com o público. Na verdade, apesar de todos os esforços de Szondi para isolar o drama absoluto num confinamento dialógico presente, este continua a ser um espetáculo que é apresentado diante de um público, e é essa a dimensão que falta na análise de Szondi, que se parece restringir ao drama escrito, sem atender ao facto de que o drama é criado como obra comunicativa a decorrer em tempo real diante de um público.

É aceitável que, a partir de finais do século XIX, os tempos que divergem do presente, seja o passado, um futuro esperado, ou um presente alternativo ao que vemos em cena, se tenham tornado preponderantes na obra de vários dramaturgos, como Szondi aponta. Todavia, as personagens ainda agem segundo esse tempo alternativo, seja narrando-o, estabelecendo relações com base nele, tomando decisões com base nele e sentindo os seus efeitos no presente do drama. O facto de ser um tempo que não existe, mais narrado do que representado, torna o drama preponderantemente subjetivo. Todavia, isso, mais do que uma mudança dos modos temporais do drama, reflete uma transformação nas personagens, que se tornam incapazes de se desligar desse tempo que não existe, e as suas ações tornam-se impotentes para o mudar. Dito de outro modo, o inexistente torna-se de tal forma preponderante que afeta o existente cénico. Sugiro que tal se deve a um aprofundamento do acidental na vida das personagens, como ficou dito no capítulo anterior, mas também o esvaziamento de um transcendente coletivo, que força as personagens a encontrarem o seu transcendente individual num tempo que não o presente. Ou seja, a perda de referentes de ação força

as personagens a explorarem diferentes tempos do passado ou do futuro, em busca de causas ou motivações para a ação, e isso torna-se o centro do drama.

Isto tem como consequência que o drama, no século XX, independentemente de outros méritos na análise de Szondi, passe a ser não a aplicação prática por via de acontecimentos presentes de um código ético anterior, mas a tentativa de dedução de um código ético para o presente a partir de acontecimentos anteriores. Quer isto dizer que a falta de uma causa clara, deliberada no passado ou no futuro, e o acumular de acidentes, elimina a racionalidade e bloqueia a ação no presente.

Esta questão da causalidade, da origem da ação, torna-se fulcral, e justifica que o drama vá buscar elementos à narrativa enquanto forma de exploração de um passado que é meramente recordação, e não presentificado:

> O primeiro grande documento desse interesse pelo tempo não é, porém, uma obra dramática, mas um romance de aprendizagem tardio, *A educação sentimental*, de Flaubert, e ele chega ao ápice na obra de vida inteira do único discípulo de Flaubert, *Em busca do tempo perdido* de Proust. Pode-se indicar como um dos mais importantes temas desse romance a dialética trágica experimentada por Proust entre o bonheur como desejo realizado e o tempo enquanto potência que tudo modifica. Proust foi dolorosamente tocado pela descoberta de que a realização de qualquer desejo chega no fundo tarde demais: enquanto o homem a ela aspira como a uma meta, o tempo o modifica, e a realização não mais encontra nele o desejo, mas cai sempre no vazio. Por isso, segundo Proust, só o não previsto, aquilo que nunca foi objeto de desejo, pode verdadeiramente trazer felicidade. (Szondi, 2001, pp. 142-143)

É importante salientar que o teatro enquanto ritual estava intimamente associado a celebrações (Szondi, 2001, p. 146) – tanto os festivais a Dionísio da Grécia antiga como a Páscoa e o Natal da Idade Média. A celebração é inerente a um período de corte temporal. De uma repetição que de alguma forma recupera um tempo passado para o presente, justamente através da repetição. Desse modo, o teatro era a concretização do recuperar desse tempo, de uma reatualização do passado no presente, através de um processo de repetição. Essa associação começou a esboroar-se a partir

do Renascimento, com o teatro comercial e de entretenimento, de que são exemplo as companhias profissionais da Commedia dell Arte, de Shakespeare, de Lope de Vega, entre outros. É justamente a partir desta época que se começa a registar uma mudança de conteúdos do teatro, que passam a abordar mais situações do quotidiano, e episódios históricos, e não apenas representações e reatualizações de episódios míticos.

Szondi corretamente nota que a prosa contemporânea, descendente do rimance medieval, e do romance histórico e narrativo, assenta fundamentalmente na exploração da memória, em estabelecer o passado enquanto lugar da ficção e enquanto relato e não representação. Ao passo que até ao século XVIII o veículo privilegiado de recuperação do passado era o drama, enquanto forma ritual de presentificação desse passado, a partir do século XIX, com a alfabetização e a massificação da imprensa, o passado passa a ser fundamentalmente apresentado através do relato escrito, que se autonomiza e prestigia enquanto exploração desse mundo, ao mesmo tempo que gera a perceção de que esse passado já não existe no presente. Tal era também fruto da ideologia romântica, de corte com o passado e originalidade individual, em detrimento dos exemplos do passado, e do estabelecimento da utopia futura como propósito político.

Boris Groys (2008, pp. 24-30) sugere que a ideia da necessidade do novo emerge com o surgimento dos museus, que assumem o papel de preservar e presentificar o passado, dispensando assim as artes representacionais de terem de o fazer. Não sendo possível usar o passado, que tomou a forma de património, e havendo a busca do novo, e na assumida inacessibilidade do passado, e pela camada reflexiva que vem associada à rememoração do passado e relação com o património, vai-se valorizar o fracasso enquanto única fonte de experiência e aprendizagem, e o espontâneo como única fonte de verdadeiras emoções. Ou seja, na contingência de reconhecer como o decorrer do tempo é incontrolável, e que os planos e objetivos se transformam pela subjetivação, o modernismo vai valorizar cada vez mais o não intencional, o não propositado, o acidental enquanto revelação da natureza intrínseca humana. Esta valorização surge em

paralelo com o surgimento da psicanálise de Freud e o interesse pela ideia do inconsciente, e das correntes artísticas que se alicerçam no inconsciente enquanto gerador de estética, nomeadamente o surrealismo de André Breton.

Na sua análise, Szondi observa que a ação representativa não pode ser dramática (2001, p. 67), ou seja, que quando o drama tenta representar algo que reenvia para a vida real, não pode ter a mesma imersão do universo absoluto trágico que é suposto ter aquilo que designa por drama absoluto e fechado. Esta posição surge como uma crítica ao teatro enquanto mimese social, onde encontramos personagens-tipo que representem conjuntos de pessoas, uma inovação teatral que aparece com o teatro romano. Szondi sugere que este dispositivo quebra a imersão do drama, a menos que o mesmo se encerre em si próprio numa deixis autónoma. A justificação será que a representação social trabalha com generalidades e não atinge o grau de especificidade que é necessária à imersão ficcional. É por essa generalidade que o drama social naturalista tem de recorrer ao *fait-divers* (2001, p. 87), enquanto acidente revelador do tecido social, de cujo exemplo paradigmático é o *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, de Brecht, e os seus numerosos émulos.

Szondi está, em suma, a mostrar o seu ceticismo em relação à eficácia de uma ferramenta mimética que se desenvolveu no teatro romano, atingiu o seu auge no teatro medieval, e nunca deixou realmente de existir em palco. Tomando a proposta de Luiz Costa Lima de que "para a mimesis atualizar-se é necessário o concurso de dois motivantes: um suporte intelectual e uma realidade que possa ser pensada por aquela" (2003, p. 40), o que Szondi parece defender é que a generalização, enquanto forma de pensamento da realidade, não é válida em termos miméticos. Tomando a defesa do *fait-divers*, creio que se pode afirmar que Szondi está a manifestar desconfiança em relação ao efeito do suporte intelectual na mimese, defendendo a utopia da representação direta, não intelectualizada da realidade. E a forma, aparentemente, mais credível, de o fazer, é através do acidente, do acaso, que exprime uma perceção de realidade não racionalizada.

3.5 Benjamin e o silêncio do drama

A posição de Szondi reflete muita da suspeita que a modernidade lançou sobre a construção da mimese, suspeita alimentada pelo surgimento das máquinas de mimese mecanizada, como referi antes, mas houve outros autores que defenderam a validade da construção enquanto elemento essencial da mimese. É o caso de Walter Benjamin, que valoriza a construção da mimese, afirmando que

> aquele momento de representação é por excelência o refúgio da beleza. O belo permanece na esfera da aparência, palpável, enquanto se reconhecer abertamente como tal. Manifestando-se como aparência, e seduzindo enquanto não quiser ser mais do que isso mesmo, atrai a perseguição do entendimento e torna reconhecível a sua inocência apenas no momento em que se refugia no altar da verdade. (Benjamin, 2004, p. 17)

Tal reconhecimento só é possível através da representação organizada, tal como já afirmara Kierkegaard anteriormente: "as ideias não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisais no conceito. E fazem-no sob a forma da configuração desses elementos" (Benjamin, 2004, p. 20). Estamos perante um retomar do princípio aristotélico de que a construção reflete ideias, e estas são a verdade. É o conceito idealista a que se opõe o empirismo teatral de Szondi.

Para a apresentação de ideias, Benjamin reconhece duas formas fundamentais, que são as do luto, que faço equivaler ao rito, e do jogo (2004, pp. 76-77), afirmando que estas duas dimensões se equilibram entre si nas diferentes práticas teatrais. O luto, ou rito, é uma forma de perpetuação do passado no presente, assente na ideia de repetição e conservação da memória. É o assumir concreto da existência de um tempo passado que continua a afetar o presente. Pelo contrário, o jogo é uma prática centrada nos objetivos, em que se age no presente, não para recordar algo, mas para gerar um determinado resultado futuro. Luto e jogo podem ser alvo de interrupções visto constituírem-se como deslocações temporais de sentidos opostos. Essas interrupções

são evidência das suas especificidades, mas são também disrupções na sua temporalidade, quebrando o movimento para ancorar os gestos no tempo presente e desligado quer do retrocesso quer do objetivo. É o *fait-divers* que Szondi valoriza, justamente por refletir um presente sem tempo, despojado do peso do passado ou do futuro.

Benjamin nota que o predomínio da componente lúdica se traduz muitas vezes numa ideia de teatralidade do próprio teatro (2004, p. 77). Ou seja, o jogo não é o jogo, mas o jogo em que o objetivo é interromper o jogo, como um *streaker* tem como objetivo interromper uma partida de futebol, sem que o seu gesto não deixe de ser também um jogo, tal como a interrupção deliberada do drama não deixa de ser drama.

Se o drama é composto pelo conglomerado dos tempos passado e futuro, qual é o seu tempo decisivo? Sugiro que a confluência de ambos os tempos se encontra num único gesto: a presença silenciosa. Repare-se que o diálogo, ao contrário do que afirma Szondi, não é exclusivo do drama – é possível encontrá-lo também no cinema ou na prosa – até mesmo na lírica. Pressupondo que todo o gesto comunicativo busca um interlocutor, o diálogo, seja ou não assumido, é o alicerce de toda a arte mimética. O que é exclusivo do drama é o silêncio: o drama é a única forma literária que prevê o silêncio em palco.

Encontramos o uso dramático do silêncio desde os primórdios. Com Ésquilo, por exemplo, que justamente é acusado em *As Rãs* (Aristófanes, 2008, p. 93) de colocar personagens silenciosas em palco para gerar expetativa junto do público. Sabendo que grande parte da literatura grega era de comunicação oral – desde as epopeias às obras de história de Heródoto – o uso do silêncio era o que distinguia o drama das outras formas literárias. Aliás, Arnaud Rykner sugere que em muitos aspetos o diálogo pode ser um limite da ação (Rykner, 2004, p. 343) e será sempre certamente uma dilação dessa ação, pois prolonga a negociação do conflito. E esse silêncio – que decorre em tempo presente, mas inevitavelmente remete para outros tempos (os tempos individuais da personagem) – é o que une os vários tempos do espetáculo e estabelece a ponte entre

o ritual do luto e o tempo do jogo. Pois o silêncio previne a palavra, mas não previne necessariamente a ação física ou interior. E acaba por revelar a própria personagem. E essa personagem é a personagem trágica. Como observa Benjamin:

> Entre estas, a acção trágica consuma-se na concorrência muda do ágon. (…) "O herói trágico tem apenas uma linguagem que plenamente lhe corresponde: precisamente a do silêncio. Assim é desde o início. Por isso o trágico escolheu a forma artística do drama, para poder representar o silêncio… Ao ficar em silêncio, o herói quebra as pontes que o ligam ao deus e ao mundo, ergue-se e sai do domínio da personalidade que se define e se individualiza no discurso intersubjectivo, para entrar na gélida solidão do Si-Mesmo. Este nada conhece fora de si, é a pura solidão." (…) O silêncio trágico, significativamente ilustrado nestas palavras, não pode, porém, ser pensado apenas nesta dependência de uma obstinação. Esta vai-se formando antes na experiência do silêncio, do mesmo modo que este último se reforça nela. A substância da acção heróica pertence, tal como a língua, à [p. 110] comunidade. Uma vez renegada pela comunidade, ela permanece muda no herói. E este tem de circunscrever toda a sua acção e todo o seu saber, quanto maior for o seu peso e o seu alcance, tanto mais violentamente adentro dos limites do si-mesmo físico. (…) Lukács tem em vista esta mesma problemática quando nota, ao referir-se à decisão trágica: "A essência destes grandes momentos da vida é a pura vivência da essência do si-mesmo". Há também uma passagem em Nietzsche que mostra claramente que não lhe escapou esta questão do silêncio trágico (…) a oposição que traça entre imagem e discurso toca exactamente neste ponto: "Os heróis [trágicos] falam, de certo modo, mais superficialmente do que agem (…) Quanto mais a palavra trágica ficar atrás da situação (…) mais o herói escapa às antigas normas; quando estas por fim o alcançam, ele só tem para lhes oferecer a sombra muda do seu ser (…) O silêncio trágico, mais ainda que o pathos trágico, tornou-se o lugar de uma experiência do sublime na expressão linguística. (Benjamin, 2004, pp. 109-110)

Nesta passagem o silêncio torna-se a manifestação da própria intimidade da personagem, desprovida de palavra, desprovida de ação, apenas em si mesma. De algum modo, expressa na sua interioridade mais profunda do que na sua expressão

linguística, que não deixa de ser uma expressão social e, por isso, dirigida a alguém. De facto, quando Szondi tentava mostrar a natureza deslocada dos apartes, parecia esquecer que os apartes são também comunicação, e por isso nada quebram no todo comunicativo da peça de teatro. Já o silêncio estabelece uma interrupção que é ela própria definidora da natureza teatral, enquanto copresença espacial e temporal, com Rykner (2004, p. 205) a sugerir a distinção entre pausa, como silêncio marcado pelo corte e a clausura, e o tempo como silêncio marcado pela continuidade.

Se Benjamin defende a importância da construção intelectual para a mimese, vai questionar a sua universalização:

> Têm as acções e os comportamentos, tal como uma obra de arte os apresenta, um significado moral enquanto reproduções da realidade? E ainda: poderá o conteúdo de uma obra ser adequadamente apreendido por meio de noções de ordem moral? (…) A arte não pode, de facto, permitir de forma alguma que alguém a promova, nas suas obras, a tribunal da consciência, dando mais atenção ao assunto representado do que à representação. O conteúdo de verdade dessa totalidade, que não se encontra nunca na doutrina abstracta, e muito menos na moral, mas apenas no desdobramento crítico e comentado da própria obra, só de uma forma altamente mediatizada pode incluir prescrições de ordem moral. (Benjamin, 2004, pp. 105-107)

Benjamin defende que a construção da mimese confere sentido, mas é autónoma, não representando a realidade, nem podendo ser particularizada para a realidade, cujo sentido não pode ser fonte ética. Para Benjamin, tal fonte só se pode encontrar no comentário à obra e não na própria obra. Se, por um lado, tal liberta a obra e o artista de responsabilidade ética, permitindo à arte ser um campo de experiências sociais e individuais, por outro retoma o corte platónico entre as ideias e a sua representação, desta vez alcandorando as representações ao reino das ideias e tornando o comentário ou crítica das representações na sua atualização representacional, menorizando assim o discurso dramático enquanto fundador de ética.

Raymond Williams vai discordar dessa posição, afirmando que

> as ações teatrais expressam e testam, ao mesmo tempo, muitas versões possíveis da realidade; no fim, contestar a atitude de um personagem dizendo que ele "não deveria ter-se comportado daquela forma" torna-se uma reação muito mais séria diante de uma peça - já que a relação entre a ação e a realidade está, então, sendo levada em conta - do que desviar de tais questões, remetendo-se a uma noção qualquer de adequação estética, em que, ao descartar tal questão, também se descartariam os principais interesses dramáticos de toda a tradição europeia. (Williams, 2010, p. 222)

Williams considera que a atitude individual, não mediada, do espectador em relação ao drama é só por si uma consciencialização ética, no que se constitui como posição rigorosamente oposta à de Benjamin. Entre ambos os pensadores, podemos deduzir a postulação do drama enquanto objeto que levanta questões éticas sobre a realidade. Mas enquanto Benjamin reivindica para um pensamento estruturado, ensaístico ou filosófico, a capacidade de deduzir as questões e soluções éticas de um determinado drama, Williams confere ao espectador do drama essa capacidade, tornando-a, aliás, central à própria relação, confirmando a minha afirmação anterior de que a relação do espectador com o drama surge da consciência da sua natureza mimética e não real. Ambos parecem divergir das ideias de representação de Stuart Hall (1997), mas creio que essa diferença se deva acima de tudo ao facto de se tratar de objetos diferentes: o sistema de representação de Stuart Hall dedica-se às imagens e símbolos na sua relação com a identidade cultural, e o drama, estudado por Benjamin e Williams, dedica-se aos símbolos e identidades nas suas dimensões dinâmicas de potência e ação. Ao tratar os elementos dramáticos como seres dotados de relações de poder, deliberação e capacidade de atuar, estes deixam de valer apenas pela sua dimensão simbólica, mas acima de tudo pela sua relação com as suas decisões e atos. Ora, como veremos no capítulo seguinte, as decisões e atos têm uma relação inextrincável com o discurso, pelo que a questão da mimese dramática não se limita apenas àquilo que representa, mas ao discurso que se emite sobre ela, que passa a ser o espaço da sua legitimação. Encontramos essa questão bem vincada nos discursos

críticos e legitimadores sobre o drama que encontramos na imprensa, na academia, nas redes sociais, nas folhas de sala, etc. E este discurso, com frequência, torna-se ele próprio a representação do drama original, e a forma como este é interpretado durante um determinado período ou para uma determinada cultura[4].

Esta relação entre drama e discurso sobre o drama, creio, é algo que tem sido particularmente ignorado, em favor do estudo da construção do drama, mas terá sido fundamental para conduzir a evolução do drama no Ocidente e a sua relação com a cultura.

Benjamin levanta outra questão, largamente ignorada por Szondi, mas que ganhou preponderância no drama contemporâneo: o espaço.

O pensador alemão identifica claramente o espaço como uma singularidade do drama contemporâneo em contraponto ao drama anterior, afirmando:

> Em contraste com um desenvolvimento temporal e descontínuo próprio da tragédia, o drama trágico desenrola-se no contínuo do espaço - podíamos, por isso, chamar-lhe coreográfico. O organizador do seu enredo, o antecessor do coreógrafo, foi o intriguista, um terceiro tipo, ao lado do déspota e do mártir. (Benjamin, 2004, p. 93)

O que Benjamin diz é que num tempo sem tempo, as ações continuam a acontecer, mas o drama contemporâneo evita tanto quanto possível reconhecer esse tempo teleológico que conduz para a morte, ora considerando a morte já no presente, como Maeterlinck, ora sabotando toda a ideia de mudança no tempo, que acontece antes no espaço, como é o caso das peças-paisagem, de Gertrude Stein.

É contra essa evolução no tempo que se assiste à ascensão da dança – do "bailado" diz Benjamin, pensando em formas mais arcaicas, próximas do barroco – como forma dramática desprovida da linearidade temporal do texto, mas mantendo a tridimensionalidade espacial do movimento. Sem tempo não existe drama, não existe transformação das relações de poder, não existe deliberação, atos ou consequências. A

[4] Um dos casos mais reveladores do discurso enquanto representação cultural do drama é aquele que é narrado pela antropóloga cultural Laura Bohannan (1966), de relatar o enredo dramático de Hamlet à tribo Tiv, da Nigéria, e a interpretação discursiva e ética que a mesma tribo faz desse drama à luz da sua cultura.

ação torna-se mero gesto e movimento, que pode afetar emocionalmente o espectador, pela familiaridade, pela mimese, mas não levanta questões éticas através do drama.

A dança parte de uma "reelaboração tendenciosa da tradição" (2004, p. 107), insistindo Benjamin que a trágédia – e o drama em geral, deduz-se – não pode ser original (2004, p. 108), mas passa sempre pela reformulação de um determinado património mítico ou cultural comum, dependendo a sua construção de fazer adaptar o material a uma determinada forma e um determinado pensamento, pois, como vimos antes, o pensamento está na construção e não no conteúdo em si, a mimese presencial implica uma familiaridade que possibilite a abordagem do público.

A forma dramatúrgica torna-se assim o pensamento criador sobre o património mítico ou cultural comum e acaba por estabelecer uma evolução dramática clara, em que se parte do que é familiar – comunitário – para, através da ação dramática, chegar a um lugar desconhecido e inquietante para o público. Ou seja, o drama funciona de forma oposta à *performance*, na qual se parte da forma inquietante, que se vai tornando progressivamente familiar pelo hábito e pela repetição, podendo assim gerar discurso. Enquanto o drama parte do familiar e, através de determinadas dinâmicas, de tempo, potencialidade e ação, estabelece um ponto de chegada de estranheza, capaz de gerar novos discursos.

A complexa relação entre drama, discurso e pensamento é exemplificada por Benjamin através da paródia, em que "a paródia de uma forma é o sinal do seu fim" (2004, p. 115), pois os assuntos em si nunca são paródicos, mas o tipo de intelectualização e familiaridade a que estão sujeitos pode sê-lo. E Benjamin dá como exemplo o próprio Platão, que queima a sua tetralogia dramática, e rejeita a tragédia, pois, através dos diálogos socráticos, e da ideia de um herói da razão, estabeleceu uma forma dramática que ultrapassava o silêncio apórico da tragédia (Benjamin, 2004, p. 115). E, como já tínhamos visto antes, ao rejeitar as formas da tragédia e da comédia, Platão procurava uma forma total do drama, que anulasse a necessidade de mediação intelectual.

Raymond Williams concorda com a necessidade de a forma dramática inicial ser imediatamente reconhecível, afirmando que:

> o modo como as pessoas aprenderam a ver e a reagir é o que cria a condição essencial para o teatro. Partimos muitas vezes do princípio de que qualquer público compreenderá a natureza bastante convencionada em qualquer encenação: a ação habita a sua própria dimensão e é, nesse sentido, diferente de outros tipos possíveis de ação. (Williams, 2010, p. 221)

Mesmo que essa estrutura seja familiar, ou que seja a recuperação de uma estrutura anterior, a sua nova apresentação, e a forma como se combina com o conteúdo apresentado podem gerar a novidade ou o interesse junto do público, visto que o acolhimento desta irá ser sempre variável, como nota Williams (2010, p. 223): "um uso aparente de um método dramático mais antigo é sempre uma mudança substancial do mesmo, em um novo contexto (...) ele começa a funcionar em uma nova estrutura de sentimento, e a ter efeitos e implicações bem diferentes".

3.6 Williams e o drama em sociedade

Raymond Williams (2002, p. 74) aponta que o conceito de tragédia e acidente só se tornou possível a partir do momento em que passou a existir uma conceção de lei ou ordem que permitia distinguir o acidental do significativo. Num mundo sem ordem, todos os acidentes se tornam portentosos, e toda a interrupção se torna reveladora da profundidade da experiência humana. Por isso a interrupção ganha contornos de verdade numa sociedade que valoriza a espontaneidade e o instante enquanto portadores de sentido da existência, e que desconfia de todo o plano ou sentido construído que transportem o significado da vida humana para lá do limiar da morte. Pois, se "no seu curso real, a ação trágica frequentemente interrompe a usual associação entre valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido..." (Williams, 2002, p. 95), na contemporaneidade esse papel passa a ser desempenhado pelo acidente, enquanto elemento revelador de uma verdade que escapa à razão.

É evidente que esta afirmação levanta a questão de como distinguir o acidente da ação trágica. A justificação que encontro é na crença de uma transcendência que justifica a ação trágica, e cuja ausência é declinada na ideia de acidente.

Em termos do drama, tal distinção dependia do conceito de personagem, que, como já vimos, foi muito flutuante ao longo da história, entre a alegoria medieval e o naturalismo oitocentista. Williams observa que

> a extensão [da tragédia] do príncipe ao cidadão tornou-se na prática uma extensão a todos os seres humanos. No entanto, a natureza dessa ampliação determinou em larga escala o seu conteúdo até que se atingiu o ponto em que a experiência trágica foi teoricamente concedida a todos os homens, mas a sua natureza foi drasticamente limitada. (2002, p. 74).

Ou seja, a partir do momento em que a ação trágica foi desligada da função do poder e extensível a todo o ser humano, a própria ação trágica – enquanto ação que revela o fosso entre o indivíduo e a sociedade que o rodeia – se tornou acidente, quando não manifestada no corpo e na vida de indivíduos de poder, mas foi extendida a todo o ser humano, esvaziando-a assim do seu carácter de exceção ou deliberação divina. Como afirma Williams:

> Houve então tanto um ganho quanto uma perda: o sofrimento de um homem sem posição podia ser considerado de maneira mais séria e direta, mas, do mesmo modo, na ênfase que recaia sobre o destino de um indivíduo, o carácter geral e público da tragédia se perdia. (2002, pp. 74-75).

A massificação da ação trágica correspondeu à sua banalização. E a banalização do extraordinário só poderia corresponder a um mundo absurdo, sem sentido. Por isso:

> todo o sentido de "acidente" modificou-se. Destino ou Providência antes estavam além do entendimento humano, de modo que aquilo que o homem via como acidente era de fato desígnio, ou um tipo de evento especialmente limitado fora desse desígnio. O desígnio de qualquer modo estava incorporado em instituições (...) Mas quando há a ideia de um desígnio, sem instituições específicas ao mesmo tempo metafísicas e sociais, a alienação é tal que se enfatiza e amplia

> a categoria de acidente até que essa venha a incluir quase todo o sofrimento real, especialmente o que é efeito da ordem social não-metafísica existente. Dois aspectos resultam então desse movimento: ou temos a generalização disso como um destino cego - o acidente rouba o lugar do desígnio enquanto plano universal e torna-se objetivo mais do que subjetivo; ou temos o recuo do sofrimento significativo e, por conseguinte, da tragédia (...) e a tragédia contemporânea é vista então como inviável porque tais sentidos não mais existem no presente. (Williams, 2002, p. 76)

Por trás da importância do acidental vamos, por isso, encontrar uma ação trágica esvaziada das suas caraterísticas de poder e instituição. E, nesse vazio, esse acidente ganha a dimensão do real. O acidente, numa sociedade desprovida de metanarrativas, torna-se a única realidade fiável, pois a única que escapa a algum tipo de deliberação ou intenção. É também aquilo que se torna comum entre indivíduos e, desse modo, torna-se cultural. Deste modo, vamos encontrar no drama contemporâneo o paradoxo da existência do anonimato, sugerido por Sarrazac, com o acidental. Aquilo que deveria ser específico a uma existência individual torna-se generalizado. O indivíduo, que é definido pelo seu sofrimento e pelo seu desejo, revela-se acima de tudo pelo acidente, que demonstra os alicerces de ambos. É essa ancoragem no acidental individual que gera a crise do texto dramático contemporâneo. Pois se, por um lado:

> as nossas interpretações mais comuns da vida conferem o mais alto valor e importância ao indivíduo e ao seu desenvolvimento, e no entanto é, na verdade, inevitável que o indivíduo morra. (...) Mas generalizar essa contradição específica como um fato absoluto da existência humana significa imobilizar e, por fim, suprimir a relação e a tensão, de tal forma que a tragédia se torna não uma ação, mas um impasse. (Williams, 2002, p. 83)

Quando a dramaturgia não assenta no mito, nem no transcendente, nem no social, mas apenas no individual, na vida humana, que está derrotada à partida, pois o ser humano naturalmente morre, e não existem instituições que, do ponto de vista dramatúrgico, possam constituir-se como alternativas a esse ideal, a ação trágica

esvazia-se de todo o potencial de mudança e representa apenas paradoxo e aporia, pelo que o drama, enquanto ação, torna-se impossível, e é substituído pelo relato épico ou pela expressão lírica, pervasivos no drama mais contemporâneo, por serem mais propensos a exprimirem o acidente, o desejo e o sofrimento.

Williams nota ainda que o desejo é marcado pela extrema individualidade. O desejo é sempre individual e nunca social, pois o desejo só existe na sua natureza específica, e na sua generalização social é sempre desilusão, pois nunca corresponde exatamente ao desejo individual. É o exemplo de um indivíduo que deseja viajar, mas que, viajando em pacotes turísticos ou para destinos turísticos onde se encontra com outros viajantes, não se depara com qualquer conflito ou obstáculo ao seu desejo, mas perde a individualidade deste. A massificação do desejo é automaticamente imitação e integração na sociedade, e "a sociedade é identificada como convenção, e a convenção, como inimiga do desejo" (Williams, 2002, p. 128). Por isso

> esse é o coração da tragédia liberal, porque passamos da posição heroica do libertador individual, do eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra o eu. A culpa (...) torna-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal. A realidade interna, por fim, vem a ser a única realidade geral. O liberalismo, na sua fase heroica, inicia aquela que seria o seu colapso no século XX: o mundo isolado, culpado e encerrado em si mesmo; o tempo do homem como vítima de si mesmo. (Williams, 2002, p. 136)

A impotência da personagem em estabelecer o seu desejo contra a sociedade, que se opõe a esse desejo ou, pior ainda, o banaliza, vai despertar o rancor da personagem contra si própria: é toda a dramaturgia de Ibsen e Tchekhov. Nessa frustração do desejo,

> o eu então faz a sua descoberta mais terrível: não apenas há um mundo fora dele, resistindo a ele, mas há, também, outros eus, capazes de sofrimento e desejo similares. É possível então redefinir a realização do eu: um distanciar-se do mundo e dos outros; a solidão da alta montanha. (...) O conflito, então, é na verdade interno: um desejo de relacionamento, quando tudo o que se conhece por

> relacionamento tem um caráter restritivo; o desejo reduzido a uma imagem na mente, até que fique claro que a busca por calor e luz terminou em frio e escuridão. Todo o movimento que se estenda na direção de um relacionamento termina em culpa. (Williams, 2002, pp. 136-137)

Isso explica que "a tragédia do naturalismo é a tragédia do sofrimento passivo, e o sofrimento é passivo porque o homem pode apenas suportar mas nunca verdadeiramente modificar o seu mundo" (Williams, 2002, p. 97).

Em contraposição à intimidade do desejo, o sofrimento

> passa a ser visto como uma experiência coletiva - como a experiência de todos. Desse modo, o primeiro passo para um espírito esmagado pelo estranhamento das coisas é reconhecer que essa sensação de estranhamento é compartilhada por todos os homens e que a raça humana inteira padece da divisão entre si mesma e o resto do mundo. (Williams, 2002, p. 236)

Neste paradoxo entre o desejo individual que ou é impartilhável ou se torna coletivo e o sofrimento coletivo que se torna inconsequente, vamos encontrar o alicerce de parte substancial do drama contemporâneo e o fundamento das ideias de Sarrazac.

Ao apresentar o desejo como individual e o sofrimento como coletivo, creio que Williams está também a falar dos conceitos de poder e de ação. O desejo enquanto intenção que pode ser capacitada ou não, que é banalizada pela massificação ou bloqueada pela individualidade, e o sofrimento enquanto ação indizível, que só encontrando expressão pode ter um efeito na realidade.

Entre o acidente massificado e o desejo banalizado ou inexprimível, o drama contemporâneo, principalmente na sua criação escrita, vai debater-se com uma série de questões que a dramaturgia do início do século XXI vai tentar resolver.

Estas questões foram em larga medida mapeadas por Jean-Pierre Sarrazac e Hans-Thies Lehmann, segundo perspetivas diferentes, pode-se dizer antagónicas, refletindo a diversidade dramática do momento. As teorias de ambos tornaram-se preponderantes para entender ou mesmo construir formas dramáticas na

contemporaneidade, pelo que considero importante refletir um pouco sobre elas dentro das perspetivas que tenho estado a abordar.

3.7 Sarrazac e o drama em texto

A preocupação fundamental de Sarrazac foi a deslocação do "centro de gravidade" da "composição do texto" para a sua representação (2011, p. 19). Isto é, Sarrazac identificou como problema do teatro contemporâneo o facto de este depender cada vez mais da sua prática cénica e não da sua criação escrita, no que diverge fundamentalmente de Lehmann. Para resolver esta questão, e para tentar resolver os problemas que Szondi levantou em relação ao texto dramático clássico, Sarrazac (2011, p. 22), vai distinguir entre o drama clássico, a que chama "drama-na-vida", e descreve como sendo progressivo, ou seja dominado pelos avanços temporais, orgânico, o que quer dizer assente na construção do enredo, e limitado a uma "jornada fatal" (dominado pela unidade de tempo), e um drama de características épicas, a que chama "drama-da-vida", que assenta numa recapitulação de um tempo passado, com um discurso montado de forma subjetiva, e tentando dar conta de um tempo de vida completo. Nesta distinção, Sarrazac procura fazer uma integração dos princípios identificados por Szondi, já não como uma crise do drama, como defendia este, mas como uma nova vertente do drama, segundo Sarrazac. O objetivo deste autor é claramente o de legitimar o texto ainda enquanto produtor de sentido da peça.

Sarrazac afirma que

> em vez de crise - uma crise só pode ser breve e só pode desaguar numa resolução, sendo a morte do drama efectivamente uma delas - eu preferia falar de mutação, melhor, de mutação lenta, e duma mudança de paradigma do drama (...) tais como a fragmentação, direi mesmo, a hiperfragmentação da fábula, a desconstrução do diálogo e da personagem, continuam a funcionar hoje em dramaturgos como Kane, Fosse e Koltès. (2011, p. 39)

A perspetiva de Sarrazac insiste no drama enquanto construção primeiro de tudo literária e discursiva, que "remete para um acontecimento específico, primordial, o

encontro catastrófico com o outro – ainda que seja o outro em si mesmo" (2011, p. 45). Estamos perante uma perspetiva aristotélica que procura integrar os dados sobre a consciência humana tal como passaram a ser vistos após o desenvolvimento da psicanálise. Nesta posição, Sarrazac procura preservar as noções aristotélicas de reconhecimento, tensão, sofrimento. Mas a sua ideia de encontro, dentro de um contexto retrospetivo, torna-se um encontro contínuo do eu com a sociedade, do eu com a imagem do próprio eu que se procura integrar na sociedade, tal como nota Williams, ao falar do sofrimento da individualidade instransponível do desejo. Quero dizer que a proposta de Sarrazac trata da legitimação da literatura dramática enquanto discurso que dá conta do desejo e sofrimento das personagens, e não apenas que mostra esse desejo e sofrimento em performatividade cénica.

Para encarnar este discurso retrospetivo, Sarrazac sugere a possibilidade de um sujeito rapsódico, que pode "cruzar a arte (dramática) do actor e a arte (épica) do rapsodo" (2011, p. 52) como forma, também, de combater um problema, antes identificado por Bakhtine, do apagamento do autor atrás das personagens, no drama, mas "que, escondido por detrás de cada uma delas, as manipula como bonecas a que daria a sua própria voz, a sua própria linguagem e o seu próprio discurso" (Sarrazac, 2011, p. 51).

Nesta crítica à personagem dramática está subjacente a ideia de crise do drama, que Sarrazac vai buscar a Abirached e que se trata fundamentalmente de uma crise da coerência psicológica e emocional da personagem naturalista (Sarrazac, 2011, p. 77), que se estabelece como sendo um problema imanente à crise da ação.

O problema da personagem teria sido desde logo intuído pelo discípulo de Nietzsche, Strindberg, que escreveu:

> A tal ponto a maneira de pensar e de agir dos homens é incoerente quando se segue de perto a sua agitação interior. Ao anotar dia após dias as ideias que eles concebem, as opiniões que emitem, ou as suas veleidades de acção, descobre-se uma verdadeira caldeirada que não merece o nome de carácter. Tudo se apresenta como uma improvisação sem nexo e o homem, sempre em contradição consigo

> próprio, surge como o maior mentiroso do mundo. (Sarrazac, 2011, p. 78)

Esta questão, como afirmei antes, não é algo intemporal, não sendo, por exemplo, aplicável a personagens do drama do passado, como Antígona, Clitemnestra, Macbeth, e outros, mas foi-se estabelecendo como problema com o gradual naturalismo das personagens, e a perceção de que a sua realidade não é puramente discursiva, nem puramente imanente ou transcendente. O próprio Sarrazac o reconhece, notando que

> em Aristóteles (...) o carácter, no sentido duma singularização moral e psicológica da personagem, é apresentado como facultativo. (...) porque a personagem é concebida por Aristóteles estritamente como "personagem que age". (...) No caso (...) do teatro de Strindberg e Pirandello (...) a ablação do carácter remete para uma fragmentação, ou mesmo para uma dissolução da fábula. (Sarrazac, 2011, p. 79)

Sarrazac vai propor, assim, a resolução destes problemas por via textual, defendendo um modelo dramático assente na retrospeção – numa personagem que rememora a sua vida passada –, procurando assim expor e dar um sentido tanto às próprias ações como ao incontrolável da sua vida, de modo a encontrar-lhe um sentido e uma identidade.

Sarrazac propõe também os modelos discursivos do fragmento e do ensaio enquanto modelos dramáticos viáveis, que substituam a necessidade do conflito ou a existência da fábula. O fragmento enquanto instantâneo preciso e descomprometido com a verosimilhança de um momento da vida – uma vez que a vida é percecionada pelos sujeitos enquanto séries de instantes e não enquanto contínuo narrativo. No entanto, o fragmento elimina também o tempo do drama, anulando a perceção das causas e consequências das ações e as transformações das relações de poder, equivalendo-se à dança enquanto drama no espaço, sem tempo.

A forma ensaística, segundo Sarrazac (2011, p. 80), é concretizada através de uma personagem vaga, anónima, como o *everyman* medieval, ou um narrador impessoal:

> Todas as pessoas do mundo, um qualquer, cada um (...) é precisamente essa figura, menos abstracta que impessoal, que o autor dramático moderno e contemporâneo pretende desenhar. No tempo do muthos aristotélico, a personagem era o herói activo, "agente", duma grande reviravolta da sorte, dum drama na sua própria vida. Na época da fragmentação, da dissolução da fábula, não é mais que o espectador passivo e impessoal do drama da vida... (Sarrazac, 2011, p. 87)

Esta personagem passiva e impessoal torna-se subjacente à personagem retrospetiva, mas desta vez estabelecendo-se como uma tentativa de instituição de vida – uma instituição efémera, porque mortal, e limitada, porque individual, que procura estabelecer uma ordem para a existência, ordem essa a que o anonimato confere universalidade, mas cuja mortalidade confere transitoriedade. Através desta personagem, Sarrazac procura reduzir a ação a discurso, e colocar em palco o próprio espectador, como Nietzsche defendia, usando da subtileza de ocupar o palco com um espectador a tentar fazer sentido do drama através de meios racionais e discursivos.

No entanto, permanece o problema da morte, que o drama de vida não consegue resolver, a falta de instituições que sobrevivam à morte e deem sentido ao drama, e o problema do desejo, que Sarrazac descarta em prol do sofrimento, por este ser mais universal.

3.8 Lehmann e o drama em cena

Sarrazac não escamoteia que há uma parte significativa do drama contemporâneo que já não parte do texto, lembrando a obra de Hans-Thies Lehmann e o chamado “teatro pós-dramático” por

> nos recordarem o desemparelhamento do teatro e do drama. O drama - entenda-se a forma dramática - já não está necessariamente na base do teatro; existe todo um teatro que não consiste já na encenação

> dum drama previamente escrito, um teatro que por vezes vira costas ao drama. (...) entramos na era da "representação emancipada" (Sarrazac, 2011, p. 33)

Esta mudança estaria já antecipada nos escritos de Nietzsche, como vimos antes, com a sua insistência na partilha com os espectadores e nos elementos sensoriais do espetáculo. Aquilo a que Lehmann chama "pós-dramático", todavia, afigura-se mais como "pós-mimético", visto que questiona primeiro de tudo as possibilidades da representação em palco, do que necessariamente a estrutura dramática que começou a ser questionada muito antes da década de 90.

A tese de Lehmann assenta no pressuposto de que a forma dramática já não corresponde à experiência de vida contemporânea, na medida em que as relações humanas deixaram de acontecer no espaço interpessoais, e passaram a ser feitas em espaços entre blocos de poder. Afirma o autor que:

> o político, cuja categoria principal foi definida por Carl Schmitt como a diferenciação entre amigo e inimigo, guarda, na forma de direito que se tornou estável, um caráter agonal, que vai certamente se tornar cada vez mais invisível, disforme e inatingível. (...) Em uma palavra: elas não têm forma, nem som ou rosto; são mais estruturas do que pessoas, estão mais para relações de poder do que identidade. Elas não oferecem conteúdo para uma representação que seja política, não oferecem forma. (2002, p. 9)

Lehmann afirma que quando o poder e a ordem social deixaram de ter forma, perdendo o seu espaço interpessoal, a forma dramática deixa de corresponder ao retrato social possível. Ou seja, que é a perda da referência da origem do poder que faz com que a forma dramática perca o seu sentido, pelo que se pode deduzir que é a perda da origem da intenção que desencadeia a ação que faz com que a forma dramática se torne difusa, pois já não é possível destriçar claramente o que é ação política do que é um mero acidente ou acontecimento.

Lehmann (2002, p. 10) vai mais longe do que Williams e encara o evento teatral como uma interrupção, só por si, da regra da realidade, e de todo o procedimento ético

normal. Ora, este encarar do evento teatral como interrupção do quadro político vigente promove a sua irrepetibilidade, e o pensamento de que, longe de ser uma repetição, uma representação teatral é na verdade um acontecimento único, próximo da arte da *performance*, e integrado na realidade, visto que, como foi discutido antes, a interrupção do real não deixa de ser também realidade.

Um evento irrepetível torna-se, potencialmente, um acidente, algo que talvez não seja intencional, que não se pode tornar familiar, que não pode gerar pensamento ou mesmo ética. Desse modo, o teatro perde as suas características de jogo ou ritual, e torna-se um evento político, do qual o espectador é corresponsável, e cujo impacto na vida social deve ser da ordem da realidade e não da ordem da ficção. Ou seja, Lehmann procura que o espetáculo teatral não seja apenas a imitação de um acontecimento, mas um autêntico evento real, propondo que:

> arte e teatro articulam uma interrupção e um limite do que é político, sem extingui-lo em qualquer determinada negação. Esta tese poderia ser esclarecida da seguinte maneira: é a possibilidade de levar o teatro a um suspense inquietante, aquelas certezas que sustentam a ordem de uma pólis, sem por isso negá-las no sentido de uma contratese, confirmando, assim, indiretamente seu "tipo de pensar" também de negação. O teatro não derruba ou sustenta a ordem; ele a deixa aparecer "turva" e escassa - mesmo onde nenhuma outra melhor se oponha, apareça, seja fantasiada... (2002, p. 28)

Obviamente essa noção de evento não assenta no texto, mas na própria *performance*, o que leva Lehman a concluir que:

> mais do que o texto, é a *performance* que se torna modelo no decorrer de uma desliterarização radical das artes. (…) A estruturação conceitual é vencida a favor da aproximação e vínculo a um imediatismo da atenção e da escuta em uma situação pré-estruturada, mas aberta diante de acasos. (2002, p. 70)

O imediatismo e o acaso valorizam o tempo interrompido em detrimento do tempo duracional, pois o tempo da obra passa a ser o tempo da experiência, o tempo

do sobressalto, e não o tempo do desenvolvimento conceptual e o tempo da apropriação por parte do público. Como afirma Lehmann:

> Uma estética da experiência momentânea abjura o ideal da duração, que a *apparition* (aparição) de Adorno descreve melhor como um relampejar de fogos-de-artifício do que como obra de arte. (2002, p. 71)

Obviamente, escapando à remissão ritual para o passado, ou à orientação lúdica para o futuro, o evento irrepetível performativo que Lehmann propõe constitui-se como um acontecimento efémero, aparentemente despojado de intenção ou consequência, que supostamente confere ao público a liberdade da experiência e da interpretação discursiva.

É uma proposta radicalmente oposta à ideia de Sarrazac do discurso dramático sobre a ação, apostando antes na ação sem drama – isto é, a ação sem eixos de interpretação, como a intenção ou as consequências, que se constitui como puro desejo, sem tempo e sem sofrimento. O próprio Lehmann reconhece o problema: "não apenas moral, de que o acontecimento descontínuo que tende ao esquecimento, saia totalmente da dialética da memória (ou da memória da dialética)" (Lehmann, 2002, p. 71).

Isolando o acontecimento do contexto dramático, passando esse papel necessariamente a ser assumido pelo quadro-contexto real, Lehmann atribui uma função ao teatro que já não é de representação ou reflexo do político, mas de suspensão/revelação do político. Ou seja, de uma condensação de um momento político que continue a vida da pólis e, ao mesmo tempo, a interrompa. Isto passa pelo lado da cumplicidade e participação do próprio público no seu próprio confronto. Estamos perante a tentativa da concretização do ideal nietzchiano para a tragédia, em que a alteridade se torna o centro do pensamento. Ou, nas palavras de Lehmann:

> teatro permite ao mesmo tempo "disputar" tabu, medo de pudor e quebra de tabu, assim "driblar" o proibido - pedra de toque de uma cultura do afetivo, de encontro à qual ameaça ir a racionalidade esclarecida com perdas (...) Em sua transgressão dos limites do pudor

> e do tabu, o significado do teatro talvez consiste em uma cultura de abrangente racionalização (2002, p. 42).

Lehmann situa o seu modelo no paradigma da teoria da arte, em que "o paradigma do belo perdeu na teoria da arte a sua validade, a reflexão estética se desviou cada vez mais da obra" (2002, p. 67) em que a imagem é o "fenômeno que exclui todos os auxílios de orientação formais e que desconcerta" (2002, p. 68), procurando uma "'desconceitualização do mundo' e, por meio de uma desorientação dominadora, abandona a área do 'representável' de modo que o observador vivencie uma 'exaltação'" (2002, p. 68).

No entanto, a posição teórica de Lehmann sofre de um problema estrutural. O teatro não é uma obra de arte visual. O seu princípio não é apenas mimético, mas é também dramático, em que se presencia uma ação a acontecer num âmbito temporal, em que essa ação está prevista, visto que o público se sabe público de teatro, e é repetida, pois a norma do teatro é a sua repetição – seja durante os ensaios, seja durante as apresentações. A partir do momento em que o público se torna conhecedor da natureza teatral do evento – seja pela divulgação, compra de bilhetes, acesso a determinado espaço – a sua leitura do evento não é apenas em relação ao quadro-contexto real, mesmo que também o seja de modo inevitável, mas é também em relação a eventos semelhantes, de idêntico cariz ficcional.

A única forma de escapar a este reconhecimento por familiariedade, que derrota a utopia da interrupção de Lehmann, é a reinvenção radical do evento a cada apresentação. Mas tal solução, além de implicar a capacidade humana para gerar uma sucessão infindável de acidentes originais, algo de que, à luz de Gabriel Tarde, é de causar algum ceticismo, torna cada evento inapreensível fora de um discurso que contextualize e dê sentido a tal ação. O poder de emitir esse discurso, que Sarrazac atribuía ao criador do texto dramático, é subtraído por Lehmann ao criador teatral, acabando por passar para as mãos do discurso crítico, do discurso académico ou do discurso dramatúrgico. E assim o evento teatral se constitui como um acidente

destinado a suscitar discurso crítico ou legitimador, tornando-se desse modo o drama dependente, tal como em Sarrazac, da forma ensaística como única forma ainda possível, nos dias de hoje, de dar conta do mundo.

Um exemplo do predomínio do ensaio sobre este tipo de evento performativo é "acontecimento sem título", de 1952, organizado por John Cage, que Erika Fichte-Lichte descreve (1998, pp. 150-151) como tentando dissolver o artefacto teatral, fundindo diversas ações em simultâneo no mesmo espaço, de uma forma que evitasse ao máximo a orientação prévia dos espectadores. No entanto, o impacto desta *performance* não se deve ao ato em si, mas ao discurso que Fichte-Lichte produz sobre essa *performance*, que só existe na forma como ela a descreve, impondo-lhe assim uma interpretação que o evento performativo em si prescindiu de ter, cedendo esse potencial cultural para um discurso posterior.

Lehmann (2002, p. 390) sugere, como forma de não permitir que o evento performativo deslize totalmente para a área do acidente inconsequente, a ideia de "pré-imitação", enquanto referência mimética não sistematizada ao real, como forma de mimese do real que não implique drama, texto ou sentido, de forma a antecipar potencialidades do real. Ou seja, como referi antes, é o teatro que tenta desfazer-se do texto e do drama para se constituir como puro desejo de real. Mas esse desejo só se pode tornar real – ação, drama, possibilidade – através da exploração do sofrimento que lhe corresponde, das suas consequências, e das suas causas, pelo que a proposta de Lehmann, apesar do seu grande sucesso e visibilidade junto dos criadores e investigadores teatrais, só pode ser vista como um reforço da preponderência do ensaio e do pensamento crítico sobre a criação teatral, ou como a defesa de uma efemeridade e invisibilidade social dessa mesma criação.

3.9 Em síntese

O drama na era contemporânea tem lidado com uma série de dilemas e dificuldades, cuja matriz é, acima de tudo, teórica. A partir de Nietzsche, começou a

questionar-se o papel do teatro perante a sociedade. Com a falência da religião no seio desta, começou a levantar-se a questão do que representava exatamente o drama, de qual era concretamente a complexa relação entre o que era representado e a representação, de como se estabeleciam pontes entre o texto escrito e o espetáculo real, de qual a real função e efeito do drama junto do público, de qual seria o papel político do drama, de se este seria viável ou consequente ou não e de quais os elementos que são fundamentais para a existência do fenómeno teatral nos dias de hoje.

Tais controvérsias geraram não só o questionamento da matriz aristotélica do teatro, enquanto representação dialógica de uma ideia, e o início da exploração de outras possibilidades, relacionadas com a ideia de presença, de repetição, de acidente, de efeito emocional, da exploração do movimento e do espaço, da inquietação com o próprio conceito de personagem e de ação dramática em cena.

Neste capítulo discuti as ideias de vários teóricos sobre as possibilidades do drama contemporâneo, e as numerosas questões que se levantam, de forma a salientar a centralidade do problema do drama e da ação neste teatro contemporâneo. Nos capítulos seguintes irei focar-me no poder e ação enquanto categorias do drama e a sua aplicabilidade.

Quarto Ato

O poder e a ação entram em cena

Neste capítulo irei abordar a questão da ação e do poder – na evidente afinidade que este tem com a ação –, tentando relacionar ambos com elementos e práticas do drama. A noção do poder e da ação está no centro das preocupações contemporâneas, nomeadamente pela perceção de como ambos os conceitos têm sofrido transformações e questionamenos profundos. Moisés de Lemos Martins, por exemplo, nota que:

> Ulrich compreendeu que a época em que vive, apesar de possuir um saber imenso, inigualável em nenhuma outra época, "parece incapaz de interferir no curso da história" (…). E para Ulrich, a razão está apenas no facto de apenas uma ínfima parte da realidade ser produzida, hoje, pelo homem (…). Naquilo a que Michel Maffesoli (1998: 129) chama "afrontamento do destino", o que está em jogo "é

> de facto uma sequência de situações e de acontecimentos que têm uma lógica própria de encadeamentos (…) que se desenrolam de uma maneira quase autónoma sem que seja possível intervir". Os homens já não são criativos, não são mais uma unidade e as suas experiências de vida obedecem a um esquematismo herdado. (Martins, 2012, p. 121)

Martins reflete uma posição, frequentemente repetida no drama contemporâneo, da incapacidade do ser humano para agir apesar de todo o acumular de conhecimento. Uma ideia que remete já para Nietzsche e a sua crença de que a racionalidade não era justificação suficiente para a ação, isto é, que o conhecimento não era, de todo, poder.

Vai também ao encontro de Erving Goffman, que nota que o conceito de ação se tornou mais importante na altura em que a capacidade das sociedades se tornou menor (Goffman, 1967, p. 193). Ou seja, Goffman reconhece a importância da ação enquanto atividade arriscada dentro da sociedade contemporânea, mas também considera que tal ação se esvaziou de qualquer natureza séria ou da capacidade de gerar impacto ou de qualquer tipo de ideia de compromisso que garantisse o seu lugar na sociedade. Isto é, trata-se de uma sociedade onde a ação se tornou sem sentido ou ficcional, sem verdadeiro risco.

O poder, quase sempre identificado com o poder político, é acima de tudo uma posição capacitiva de ação. Alguém com poder tem a capacidade para influir numa determinada situação, acontecimento ou ação. Será portanto, como veremos adiante, um relacionamento de forças. Dentro desse relacionamento, todos os indivíduos exercem o poder ou aceitam submeter-se a ele. Tal não diz necessariamente respeito à luta por recursos, à capacidade de tomar decisões ou de defender os próprios interesses. Pode ter apenas a ver com a capacidade de um ser poder ampliar ou restringir a própria liberdade ou a liberdade dos outros através da capacidade de regulamentar, interpretar ou orientar essa liberdade.

Este poder estruturador, como nota Bourdieu (1991, p. 166) deve-se ao facto de

o próprio poder ser estruturado, de ter uma determinada forma que tende para a replicação e para a criação da norma, como sublinha Stirn (1978, p. 52), estabelecendo assim uma ordem de conhecimento que permite a integração social.

A íntima relação entre poder e ação foi bastante explorada por Hannah Arendt, que definiu a ação enquanto gesto individual, enquadrado pelo discurso, que revela a personagem individual na sua diferença ou semelhança em relação à sua sociedade (Arendt, 2001, pp. 224-229). Esta ação, tal como o discurso, são enquadrados pelas ações e discursos de outros (2001, pp. 238), mantendo um contacto e choque constantes.

De forma mais relevante, Arendt nota que:

> o grego e o latim, ao contrário das línguas modernas, possuem duas palavras totalmente diferentes, mas correlatas, para designar o verbo "agir". Aos dois verbos gregos archein ("começar", "ser o primeiro" ,e finalmente, "governar") e prattein ("atravessar", "realizar" e acabar") correspondem a dois verbos latinos agere ("pôr em movimento", "guiar") e gerere (cujo significado original é "conduzir"). É como se toda acção estivesse dividida em duas partes: o começo, feito por uma só pessoa, e a realização, à qual muitos aderem para "conduzir", "acabar", levar a cabo o empreendimento. (2001, p. 238)

Nesta distinção entre o início da ação e a sua concretização coloco também a distinção entre o poder e a ação propriamente dita, dentro da ideia expressa anteriormente, de que o poder é primeiro que tudo uma capacidade de ação.

Arendt analisa a forma como esta dualidade da ação foi sublinhada por Platão, para quem "as acções dos homens parecem-lhe movimentos de títeres accionados por mão invisível oculta nos bastidores, de modo que o homem se assemelha a um joguete de um deus" (Arendt, 2001, p. 234), propondo assim a cisão do conceito de ação entre a decisão, de cariz divino ou transcendental, e a sua concretização meramente operatória, que transporta para a realidade algo que foi gerado numa dimensão imaterial.

Arendt destaca também a divisão de Aristóteles entre potencial e ato, notando

que o poder é sempre potencial de poder (2001, p. 250). Nesta divisão de Aristóteles encontramos a ideia da separação entre o início da ação, enquanto potencial ou poder de ação, e a ação propriamente dita, em ato. Para Aristóteles, "o princípio do movimento estava no seu poder" (2012, p. 77). É a mesma divisão que Platão estabelece, mas Burke nota que este filósofo coloca a origem da ação no domínio imaterial, ao passo que a "entelequia" aristotélica se encontra na experiência sensorial (Burke, 1969, p. 253). A enteléquia, que significa "ter o seu fim em si próprio", consiste para Burke (1969, p. 262) na própria descrição da ação completa, em que propósito e gesto se unem de forma harmoniosa. Considera aquele filósofo americano, fortemente influenciado por Aristóteles e pela Escolástica medieval, que a ação, em termos de regime político, pode apenas caber ao governante ou à classe governante, enquanto que, em termos de funcionamento psicológico, cabe apenas a algum tipo de autoridade íntima (1969, p. 270). Deste modo, há uma interrelação muito próxima entre o poder e a ação.

Burke nota que uma das inovações radicais do cristianismo foi atribuir o poder da ação aos próprios sujeitos humanos, na lógica da liberdade individual, ao contrário de grande parte das religiões pagãs anteriores, em que a ação humana era fortemente determinada pela vontade das divindades (1969, p. 271). Do mesmo modo, podemos eventualmente ler o mundo contemporâneo como o mundo pós-nietzscheano, em que a morte de Deus alterou os dados da ação humana. Não só o homem perdeu a autoridade divina da ação – que é atribuída à razão ou às circunstâncias – como também perdeu todo o julgamento transcendental sobre a ação.

É necessário assumir que, apesar da centralidade da ação no drama, a sua definição sempre foi imprecisa, do ponto de vista teatral. Aristóteles definia a ação como implicando agentes pessoais, com determinadas qualidades de carácter e pensamento, que seriam as causas naturais das ações (2004, p. 6). Todavia, esta definição apenas aponta possíveis causas das ações, mas não define a própria ação.

No *Dictionaire Encyclopedique du Theatre* (Corvin, 2001, pp. 30-31), a ação é

descrita como o agenciamento dentro de uma história coerente de ações particulares desempenhadas por personagens, embora, segundo o mesmo dicionário, este conceito seja muito complexo, visto que tanto pode referir-se a gestos particulares como à soma de episódios da peça, e também ao facto de que, em termos teatrais, tudo ser discurso, inclusivamente a própria ação.

A mesma ambiguidade é reconhecida por Patrice Pavis, no seu *Dicionário do Teatro*:

> Ação – a. Sequência de acontecimentos cénicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais. (Pavis, 1999, pp. 2)

Pavis reconhece que a ação é um elemento transformador e dinâmico do evento teatral, mas a sua real natureza permanece elusiva, apenas acabando por reconhecer que ela pode ser "resumida num código geral e abstrato" (1999, pp. 2-6) e que está ligada à resolução das contradições e conflitos entre as personagens. Ou seja, mesmo enquanto Pavis reconhece a centralidade da ação no teatro, continua a encarar esta ação de um ponto de vista difuso, recorrendo a Elam (1994, p. 121) para distinguir seis elementos constitutivos da ação: "Agente, intenção, ato ou tipo de ato, modalidade da ação (a maneira e os meios), a disposição (temporal, espacial e circunstancial) e a finalidade", que servirão para precisar a natureza e a função da ação no teatro.

Mesmo Danan (citado em Sarrazac, 2012, pp. 37-38), ao falar da situação do teatro, só muito vagamente aborda a questão da ação enquanto um princípio do movimento, restringindo-se a fazer a distinção entre "grande ação" e "ação molecular" para se referir ao enredo geral da peça ou aos gestos individuais de cada uma das personagens de cada cena.

Tendo em conta estes dados, neste capítulo irei explorar algumas das questões que se levantam na atualidade sobre os conceitos de poder e de ação, e algumas

implicações possíveis que poderão ter para a prática dramatúrgica. Para tanto vou partir do princípio proposto por Arendt, de que poder e ação estão intimamente correlacionados, sendo que o poder é primeiro de tudo um potencial para a ação, e que ambos, poder e ação, apenas fazem sentido num contexto social, que é o contexto que importa tanto aos estudos culturais como ao próprio teatro. Afinal, ambos os conceitos são aqueles que poderão trazer algo de novo ao contexto social – frequentemente constrangido por rituais e tradições – e deste modo causar alguma mudança. Nesta mudança vejo não só o movimento dramático da peça, mas também os gestos que agitam a novidade no mundo real, e em ambos leio a definição de Aristóteles de tragédia como a capacidade do indivíduo de alterar a sua vida – apropriando-se assim dela – através de uma ação que lhe é facultada por algum tipo de poder: físico, social, divino ou outro, e ao mesmo tempo alterando o complexo equilíbrio da sociedade em que se encontra. Tal era evidente para os gregos, que eram uma sociedade profundamente gregária – ou seja, política – para quem o cidadão que se preocupava apenas com a sua própria vida era um "idiotes", e em que o exílio (a expulsão temporária ou permanente da pólis) era o pior dos castigos. Não é à toa que Arendt (2001) sugere que para os gregos era a capacidade do ser humano de agir e falar em sociedade aquilo que o distinguia dos animais.

Essa socialização é, aliás, inerente ao teatro que – mesmo nas suas versões mais arriscadas de teatro de um para um, ou teatro invisível, ou teatro sem espectadores, é sempre e inevitavelmente um espaço partilhado entre intérpretes e público, ou seja, um espaço negociado, de discurso e ação políticas, mesmo que apenas ao nível simbólico. Todavia, o simbólico sempre foi uma das formas predominantes de ação política, como já o notaram Bourdieu (1991) e Balandier (1999).

Afinal, o espaço teatral, que ao longo da história assumiu diferentes formas consoante a sociedade, e os papéis do público e dos intérpretes também mudaram, com os primeiros a tornarem-se cada vez mais contemplativos na plateia, e os segundos cada vez mais ativos em palco. O evento teatral teve também de ser negociado entre o

público e os intérpretes: o público tinha de estar disposto a ver e aceitar o espetáculo, e aceitá-lo como um ato comunicativo, ao passo que os intérpretes tinham de jogar com certas convenções sociais que podiam reforçar, interpelar, questionar ou subverter. Do mesmo modo, as próprias personagens em cena tinham de negociar as suas vidas quotidianas no universo ficcional a decorrer em palco, e assumir ações sociais que implicavam riscos e criavam o conflito dramático.

Querendo ir mais longe nessa proposta do teatro negociado entre criadores e público, propunha também que este é um espaço de compromisso político, retomando uma ideia cara a Arendt:

> Referimo-nos antes ao poder que passa a existir quando as pessoas se reúnem e "agem em concerto" (…) A soberania de um grupo de pessoas cuja união é mantida não por uma vontade idêntica que, por um passe de mágica, as inspirasse a todas, mas por um propósito com o qual concordaram e apenas em relação ao qual as promessas são válidas e têm o poder de obrigar, fica bem clara pela sua incontestável superioridade em relação à soberania daqueles que são inteiramente livres, isentos de quaisquer promessas e desobrigados de quaisquer propósitos. (2001, p. 297)

Arendt refere-se ao compromisso enquanto discurso que encerra um potencial de ação e que estabelece vínculos políticos e sociais. Esse vínculo é também inerente à prática teatral, que só é possível através de um compromisso estabelecido entre criadores e público de que o que se irá dizer e fazer naquele espaço é teatro, e de que as ações a decorrer no espaço cénico serão deliberadas e sem consequências fora desse espaço, embora possam suscitar atitudes, mas não ações, por parte do público.

Ou seja, essas ações sem consequências assumirão o seu estatuto simbólico a ser descodificado pelos espectadores, que as aceitarão sem a reação natural de ações a ter lugar no mundo real. Como nas anedotas de teatro que eram populares no início do século XX, sobre recém-chegados à cidade que iam ver teatro pela primeira vez e cuja primeira reação era gritar para o palco para avisar a personagem ingénua do perigo em que se encontrava, ou correr para cena para dominar fisicamente o assassino armado.

São anedotas que provavelmente não terão qualquer base factual, mas que dão ideia do tipo de atitude que se pretendia incutir nos espectadores, de aceitarem a ação cénica como meramente representativa.

E nesse compromisso pressupõe-se também a atitude dos espectadores. Esta atitude é o "ato incipiente" (1969, p. 20) ou "tendência para a ação" (1969, p. 236) descritos por Burke enquanto reação emocional controlada perante uma determinada situação ou ação. É algo próximo daquilo que Nicholas Ridout (2006), partindo de Deleuze, descreve como *affects*, e que consistirão numa resposta emocional à ação dramática, mas que não é ela própria ação. Um *affect*, ou afeto, será antes de tudo uma reação emocional que o indivíduo não consegue controlar, ao passo que a atitude, para Burke, é um gesto ou movimento controlado pela razão, que nesse autocontrolo reforça o sentimento de si do indivíduo e a sua consciência moral. Caso os afetos fossem predominantes no público, seria frequente ter reações desmesuradas por parte de audiências, mas tal é raro junto do público atual, pelo que prefiro falar de "atitude", uma emoção de que o indivíduo ganha consciência, mas que consegue controlar devido à consciência que tem de si perante os outros.

Fora casos excecionais do teatro interativo em que o público é convocado também a agir dentro do espaço cénico, irei assumir que as atitudes do público são inevitáveis e fazem parte da própria experiência teatral, e são aquilo que fazem o público procurar o teatro. Nesse aspeto, aceito a proposta de Lehmann de que "o teatro é um tipo particular de comportamento humano – representar, assistir; em seguida é uma situação – um tipo de reunião; só então é uma arte. E, finalmente, uma instituição de arte" (2002, p. 1). Essa instituição dá-se nesse compromisso entre público e criadores, que acaba por ser o que identifica a instituição teatral. Partindo destes dados, irei então abordar, de forma mais desenvolvida, possibilidades teóricas inerentes às categorias de poder e de ação.

4.1 Poder no drama

Burke (1969, p. 118) nota que o filósofo Tales de Mileto acreditava que "tudo estava cheio de Deuses", afirmação que o filósofo americano interpreta como tudo na natureza dispõe do poder ou da motivação para realizar algum tipo de ação, partindo do pressuposto que Tales fazia coincidir a ideia de deus com a ideia de potencial para ação.

Esta associação do poder ao divino é recorrente ao longo da Antiguidade. Basta lembrar o capítulo 13 da epístola aos Romanos, de São Paulo, onde se insiste na harmonia entre a vontade divina e o poder autoritário, por exemplo, afirmando que toda a autoridade terrena é fruto da autoridade divina. A mesma epístola serviu de base a São Tomás de Aquino, para discutir a questão do livre arbítrio humano sob a fé cristã, levando a concluir que o homem é dotado do livre arbítrio, enquanto princípio de ação, por ser dotado da faculdade de julgar (2016, p. 83) e fazer coincidir em absoluto o poder enquanto ação no Deus cristão, sendo essa ação a própria substância divina, ao passo que a ação humana é apenas incidental (Aquino, 1955-57, livro 2, cap. 9-11), e por isso incapaz de poder criativo. Deste modo, deduz-se, a ação humana enquadrar-se-ia dentro da vontade divina através da faculdade de julgamento, conceito que seria determinante para grande parte da dramaturgia medieval que chegou até nós, como vimos antes.

Tal posição remeteu durante grande parte da história o conceito de poder para uma origem transcendente, legitimando assim a existência de uma autoridade de fonte divina, que serviria de orientação para a ação coletiva.

Erika Fichte-Lichte nota, aliás, que uma das mudanças significativas da modernidade do drama foi a ascensão do individualismo da era moderna, com esse individualismo a implicar que a realização individual se faz quase sempre à custa da realização individual dos outros (Fichte-Lichte, 2002, p. 160). É esta evolução que vai dar origem, por um lado, à ascensão do naturalismo enquanto representação da luta individual, mas também à crise do naturalismo, como notou Williams (2002, p. 119),

quando se tornou evidente que o triunfo de uma individualidade se traduzia na derrota de outras individualidades.

Na obra *Théâtre et Pouvoir en Occident* o filósofo e dramaturgo francês Jean-Luc Lagarce estudou a forma como a estética dramática se correlacionava com os princípios latos das práticas políticas ocidentais, desde os antigos gregos até à contemporaneidade, restringindo, no entanto, o seu estudo às condições infraestruturais e às técnicas teatrais, acabando por concluir que havia uma ligação clara entre cada forma do drama e cada tipo de poder (Lagarce, 2000, p. 15). Conclusão que confirma o drama enquanto exploração das relações de poder, dentro e fora do palco.

Para a questão do poder, vamos tentar usar os conceitos de Foucault, à luz da sua interpretação por Deleuze, nomeadamente em virtude das suas ideias do poder enquanto relação entre indivíduos.

Foucault assume que o poder deriva de sistemas organizados, e que só existe efetivamente em ato (Foucault, 2006, p. 29). Ou seja, não é uma substância, mas é uma "força" que se manifesta através das ações dos sujeitos envolvidos na ação, e que se distingue pela sua capacidade repressiva situada num determinado contexto (2006, p. 29-30).

Quando Foucault considera o poder enquanto "ato", não creio que se refira ao poder enquanto ação propriamente dita, mas ao poder enquanto capacidade para ação, repressiva ou outra, como produto de um sistema social. Afinal, Foucault vai substituir a fonte divina do poder de São Paulo pela fonte social do poder, defendendo que o poder é acima de tudo uma questão social e fruto de determinadas sociabilizações. Podemos verificar esta posição quando Foucault rejeita o autor enquanto fundamento da obra, socorrendo-se de uma frase de Beckett: "'Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala.' Creio que se deve reconhecer nesta indiferença um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea" (Foucault, 2015, p. 34).

Foucault parte desta citação para postular que a escrita – tal como todas as outras manifestações ativas humanas – é fruto das condições e relações sociais, e não

da ação de indivíduos em particular. Note-se, porém, que a citação vem de *Textos para Nada (2006)*, um conjunto de pequenas obras em prosa do autor irlandês, onde se confronta justamente o significado e extinção do sujeito, abordando a ideia da existência física que perdura, mesmo na ausência de um sentido transcendente. Ou seja, Foucault substitui Deus pela sociedade, mas com maior radicalidade do que o conceito da autoridade divina da Antiguidade, pois nega a relevância do indivíduo perante esse poder, ao contrário de São Paulo, que lhe reconhecia a capacidade de ir contra a autoridade.

Por outro lado, Foucault reconhece o poder como um fenómeno eminentemente social, tal como Arendt (2001) e creio que, tal como esta autora, não faz coincidir poder com violência, mas com o potencial para a violência ou para a ação. Tal acaba por estabelecer que o poder se manifesta numa relação em que um sujeito tenta reprimir outro, o que suscita uma luta que pode gerar uma submissão.

Foucault afirma que o poder é exercido através da "produção de verdade" (2006, p. 38), o que se justifica, em termos simples, na medida em que o poder acaba por traduzir e definir a verdadeira posição dos sujeitos dentro do seu relacionamento.

Obviamente, através da ideia de "produção de verdade", Foucault procura traduzir o poder não só dentro das relações, mas dentro dos próprios sistemas de conhecimento, das chamadas "disciplinas" do saber, mas também da "verdade" enquanto instituição: ou seja, a verdade enquanto lei que submete aqueles que se relacionam com ela. Por outras palavras, esta "verdade" a que Foucault se refere é uma verdade instituída, tornada real pela força do poder. É uma visão relativa da verdade não enquanto verdade que vem de fora e se assume como absoluta, mas como verdade que é um efeito das relações de poder. Nas palavras de Foucault "somos julgados, condenados, classificados, forçados a tarefas, constrangidos a uma certa maneira de viver ou de morrer, em função de discursos verídicos que veiculam efeitos específicos de poder" (2006, p. 39).

Também Bruno Latour aponta uma série de atos de poder, como o de modificar

rotinas, ou criar exceções, de naturalizar ou tornar comuns certos atos ou atividades, de possibilitar ou interditar certos atos e palavras (2016, pp. 16-28). E este mesmo poder é o que gera "público", que Latour define como os sujeitos que têm de lidar com as consequências do poder (2016, p. 33), e que podemos alargar para englobar os espectadores que têm de lidar com o poder do drama.

Estas posições levam-nos a ver o poder surgir-nos de forma fluída, dependente dos atos dos sujeitos, e ou da força das instituições ou das disciplinas, e daqueles que são afetados por ele. A verdade torna-se circunstancial e volúvel, socialmente construída. A verdade de cada instante é aquela que é produzida pelos poderes opressores do momento – sejam eles pessoas, organizações ou saberes. É uma visão que nega tanto a legitimidade da verdade como a possibilidade de as instituições e saberes serem fruto da verdade, afirmando-se justamente o contrário: que as instituições e saberes é que geram verdade, a partir de posições de poder. Tal inverte a posição do poder que, longe de ser o fruto ou efeito de uma determinada verdade – imanente ou transcendente –, se torna a fonte dessa verdade. É o resultado lógico da anulação da especificidade individual, a de que os indivíduos podem ir contra determinadas relações ou autoridades, mas são fruto destas relações e autoridades. E encontram-se em permanente fluxo, como rostos de areia na praia, parafraseando o famoso final de *As Palavras e as Coisas* (2014, p. 422).

Tal nega a possibilidade de perenidade da verdade, ou da sua utilidade ou mesmo da sua eficácia na organização social e existência individual. As instituições e saberes que se reclamam de antecedentes históricos deixam de o ser como continuação de uma verdade que foi avalizada pelo tempo, mas apropriam-se de discursos e práticas do passado para legitimar as suas próprias circunstâncias. Ou seja, a "verdade" de que fala Foucault é acima de tudo uma "legitimidade". O poder gera legitimidade que, para o pensador francês, equivale a verdade, pois é a única possível num mundo imanente, onde deus, a maioria ou a razão não nos são apresentadas como geradoras de verdade.

Este poder, sendo circunstancial e volátil,

> só funciona em cadeia. Ele nunca está localizado aqui ou além, nunca

> está nas mãos de alguns, nunca é possuído como uma riqueza ou um bem. O poder funciona. O poder exerce-se em rede e, nessa rede, os indivíduos não só circulam como estão sempre em posição de suportar e também de exercer esse poder. Eles nunca são o alvo inerte ou consentidor do poder, são sempre pontos de passagem. Por outras palavras, o poder transita pelos indivíduos, não se aplica a eles. (Foucault, 2006, p. 43)

Esta é uma definição operativa do poder desligada de qualquer questão de verdade, que nos mostra os sujeitos em fluxo. Com efeito, Foucault afirma que "o indivíduo é um efeito do poder" (2006, pp. 43-44), pois a sua identidade é também definida pela sua capacidade de reprimir os outros em dadas situações. Esta não deixa de ser uma visão também em fluxo do próprio indivíduo, que passa a ser definido pelas suas circunstâncias e não por qualquer essência permanente. É claramente uma visão influenciada por Nietzsche e validada, em termos dramatúrgicos, por Strindberg.

Foucault afirma, todavia, que:

> ocorreu um fenómeno importante nos séculos XVII e XVIII: o aparecimento - deveríamos dizer a invenção - de uma nova mecânica de poder, com procedimentos muito particulares, instrumentos inteiramente novos, uma aparelhagem muito diferente que creio ser absolutamente incompatível com as relações de soberania. Esta nova mecânica de poder aplica-se mais, em primeiro lugar, sobre os corpos e o que eles fazem do que à terra e ao seu produto. É uma forma de poder que permite extrair do corpo, mais tempo e trabalho do que bens e riqueza. É um tipo de poder que se exerce continuadamente pela vigilância e não de modo descontínuo por sistemas de rendas anuais e obrigações crónicas. É um tipo de poder que supõe mais um dispositivo apertado de coerções materiais do que a existência física de um soberano, e que define uma nova economia de poder cujo princípio deve desenvolver as forças subjugadas e, ao mesmo tempo, a força e a eficácia daquilo que as subjuga. (2006, pp. 49-50)

Este é o "poder disciplinar", que Foucault acaba por identificar com um domínio da razão, de uma organização dos conhecimentos de uma forma disciplinar, que lhes dá a força de lei.

Na análise que Deleuze faz do conceito de poder em Foucault, aquele sugere que o poder é sempre uma relação entre ações:

> o poder é um relacionamento de forças, ou antes, todo o relacionamento de forças é um "relacionamento de poder". Compreendamos, em primeiro lugar, que o poder não é uma forma, por exemplo a forma-Estado; e que o relacionamento de poder não é entre duas formas, como o saber. Em segundo lugar, que a força nunca existe no singular, que lhe cabe essencialmente estar em relação com outras forças, tanto assim que toda a força é já relacionamento, quer dizer poder… (Deleuze, 1998, p. 99)

Este relacionamento constitui, na verdade, "acções sobre acções: incitar, induzir, desviar, tornar fácil ou difícil, alargar ou limitar, tornar mais ou menos provável… Estas são as categorias do poder" (Deleuze, 1998, p. 100). E Deleuze vai sugerir que

> as grandes teses de Foucault sobre o poder (…) se desenvolvem em três rubricas: o poder não é essencialmente repressivo (pois que não se possui senão sob uma forma determinável-classe, e determinada-Estado); passa pelos dominados, não menos que pelos dominantes (pois que passa por todas as forças em relacionação). (…) Não se pergunta "o que é o poder?" e "de onde é que ele vem?, mas: como é que ele se exerce? Um exercício de poder surge como um afecto, posto que a força se define ela própria pelo seu poder de afectar outras forças (com as quais ela está em relação), e de ser afectada por outras forças. Incitar, suscitar, produzir (ou então todos os termos de listas análogas), constituem afectos activos; e ser incitados, ser sucitado, ser determinado a produzir, ter um efeito "útil", constituem afectos reactivos. (…) cada força tem um poder de afectar (outras) e de ser afectada (ou outras aida), de tal maneira que cada força implica relacionamentos de poder; e todo o campo de forças reparte as forças e função desses relacionamentos e respectivas variações. Espontaneidade e receptividade assumem agora um novo sentido: afectar, ser afectado. (1998, pp. 100-101)

Deparamo-nos então com uma definição de poder assente na ação, que é capaz de afetar. Partindo do princípio de que cada ação do agente é uma exibição de força e é na relação de forças que se manifesta o poder, Deleuze faz a distinção de que "o poder

de ser afectado é como que uma matéria da força, e o poder de afectar é como que uma função da força" (1998, p. 101). Isto significa que a matéria é a capacidade dos seres de serem afetados e movidos pelas forças com que estão em relação, e a capacidade dos seres de afetarem outros com a sua força é a função do próprio poder. Deparamo-nos aqui com um regresso às noções de ação e afeção, das quais o poder só se distingue na medida em que as ações se exercem e têm efeito sobre outras entidades, tal como o agente é ele próprio capaz de ser afetado pelas ações de outros. Podemos, por isso, estabelecer a noção de poder como ações exercidas entre seres que têm força para se afetar mutuamente, em diferentes graus. Mais precisamente, esse poder passa pelo poder de realizar ações e não tanto de as realizar concretamente. Ao mesmo tempo, a ação, como vimos antes, traduz potencialmente uma perda de poder, pois acaba por revelar o agente, retirando-lhe o potencial, e por isso o poder.

Todavia, estas relações de poder são assimétricas, pois, enquanto a ação pode ser movida por um determinado desejo, ou medo, ou alguma intenção racional, os afetos são incontroláveis, visto constituírem manifestações de singularidade em reação à exterioridade. E Deleuze (1998, p. 107) fala da "receptividade que constitui o visível" e da "espontaneidade que constitui o enunciável", que associa à capacidade de ser afetado e de afetar, respetivamente, o que sugere que existe um lado emocional forte nesta relação, seja na disponibilidade emocional para se deixar afetar pela pressão presencial ou ativa dos outros, seja pela capacidade de incutir um desejo emocional face à ação ou discurso de poder, acima do simples gesto ou enunciação, para passar a ser uma força.

Por isso Deleuze vai sugerir que a ligação que se estabelece entre ambas é "uma integração: operação que consiste em traçar 'uma linha de força geral', em ligar entre si as singularidades, alinhá-las, homogeneizá-las, dispô-las em séries, fazê-las convergir" (1998, p. 105). Por outras palavras, estabelecer um esquema do sentido da ação e detetar os seus efeitos e sistematizá-los, a fim de desenhar o modo como o poder se processa em determinada situação.

Estas relações podem ser fixadas através das instituições "práticas, mecanismos operatórios que não explicam o poder pois supõem os seus relacionamentos e contentam-se em 'fixá-los', segundo uma função reprodutora e não produtora" (1998, p. 106), dando como exemplos o Estado, a família, a religião, a produção, o mercado, a arte e a moral (1998, p. 105).

É nesse âmbito que Deleuze vai estabelecer a distinção entre Poder e Saber, pois:

> Entre os relacionamentos de forças que constituem o Poder e as relações de formas que constituem o Saber, (…) o poder não passa por formas, mas apenas por forças. O saber tem a ver com matérias formadas (substâncias) e com funções formalizadas, repartidas segmento por segmento segundo as duas grandes condições formais, ver e falar, luz e linguagem: ele é portanto estratificado, arquivado, dotado de uma segmentaridade relativamente dura. O poder, pelo contrário, é diagramático: ele mobiliza matérias e funções não-estratificadas, e procede com uma segmentaridade muito flexível. Com efeito, ele não passa por formas mas por pontos, pontos singulares que assinalam de cada vez a aplicação de uma força, a acção ou reacção de uma força relativamente a outras, quer dizer, um afecto enquanto "estado de poder sempre local e instável" (…) os relacionamentos de poder não emanam de um ponto central ou de uma sede única de soberania, mas vão em cada instante "de um ponto a outro" num cap de forças marcando inflexões, recuos, retornos, rodopios, mudança de direcção, resistências. (1998, p. 103)

E Foucault vai justamente estabelecer esta rutura em termos dramáticos, observando:

> Não devemos esquecer-nos que no século XVII, e não apenas em França, a tragédia era uma das grandes formas rituais nas quais se manifestava o direito público e se debatiam os seus problemas. Pois bem, as tragédias "históricas" de Shakespeare são tragédias do rei e do direito, essencialmente centradas no problema do usurpador e da queda, do assassinato dos reis e dessa nascença de um novo ser que é a coroação de um rei. Como pode um indivíduo receber, pela violência, pela intriga, pelo assassínio e pela guerra, uma potência pública que deve fazer reinar a paz, a justiça, a ordem e a felicidade? (…) Creio, portanto, que a tragédia shakespeareana é, pelo menos através de um dos seus eixos, uma espécie de cerimónia, de ritual de

> "rememorização" dos problemas do direito público. Poderíamos dizer o mesmo da tragédia francesa, a de Corneille e talvez mais ainda, precisamente a de Racine. E aliás, de modo geral, a tragédia grega não é também, e sempre, essencialmente uma tragédia do direito? Creio que há uma pertença fundamental, essencial, entre a tragédia e o direito, entre a tragédia e o direito público, tal como, verosimilmente, há uma pertença essencial entre o romance e o problema da norma. (2006, p.188).

Esta observação de Foucault, que justamente faz coincidir a mudança de paradigma do poder com o momento em que a tragédia parece desaparecer dos palcos, levanta várias questões relevantes: por um lado, faz depender a forma teatral de uma encenação dos poderes públicos. A forma relacional do drama, em que as personagens são colocadas em palco numa luta pelo poder, acentuadamente repressivo, e que mais tarde se tornam poderes públicos, detentores do poder, que devem usar para salvaguardar o *statu quo*, é efetivamente uma questão que perpassa várias tragédias e peças históricas de Shakespeare. Desde *Macbeth*, em que assistimos à importância de a conquista do poder pela violência ser mais do que continuação da violência. Ou de *Rei Lear*, onde uma decisão soberana se traduz na guerra civil e na perda do poder, em contraste com Hamlet, em que o poder e a legitimidade da vingança não são suficientes sem um saber absoluto, que não permita a dúvida para a ação.

É justamente a partir da era contemporânea que a peça trágica vai começar a ser substituída por uma vontade documental – seja através do drama histórico do século XIX, o drama naturalista de inícios do século XX ou o teatro documental a partir de meados do século XX, – há claramente uma vontade de confrontar um retrato da realidade com uma determinada racionalidade ou conhecimento, seja ele histórico, social ou científico. Tal vai também equivaler a uma perda da autonomia da personagem enquanto tipo social ou enquanto figura heroica, passando esta antes a ser o fruto da sua circunstância histórica, social ou identitária. O que poderá explicar a queixa de Strindberg em relação à incoerência individual, no sentido em que as personagens não correspondem à essência que lhes é conferida pelo seu momento histórico, pela sua

posição social ou mesmo pela sua construção identitária, assentando a sua coerência num outro elemento ilusivo e indeterminado. Ou a importância da personagem anónima, diagnosticada por Sarrazac como vimos antes, que passa a simbolizar no drama contemporâneo justamente a falta de especificidade do indivíduo, e a sua impotência última para afetar o curso da sua vida, fruto como é de um sistema incontrolável de relações, não tendo outro poder senão o de confessar a sua vida diante do público como forma de fazer sentido dela, de se autoconhecer não como indivíduo com potencial de ação, mas como resultado das suas circunstâncias.

É, por isso, relevante, a equivalência que Foucault faz entre o romance – ou seja, a forma épica – e a norma, o poder instituído, disciplinar. A forma épica ou romanesca, ao tratar o indivíduo e as suas circunstâncias, e não as relações entre indivíduos, mostra-se mais apta para retratar uma nova forma de poder, que já não se trata de uma luta de indivíduos pela repressão ou submissão, dentro de um contexto social, mas a luta do indivíduo para interiorizar ou rebater a norma institucional ou disciplinar em que se encontra.

Mesmo textualmente, a forma dramática assenta acima de tudo no diálogo entre personagens – na troca linguística, na presença física, na busca de um objetivo, que são focos da luta de poder – ao passo que a forma épica deriva da descrição de personagens e circunstâncias, e na narração de ações individuais, que permitem confrontar a ação individual e a circunstância.

Ao contrário de outros autores, como Richard Schechner (2006), Foucault não encara a forma dramática como ritual ou cerimónia – o que confirmaria o seu estatuto de demonstração de poder, mas como "o avesso da cerimónia", a "quebra da cerimónia", o

> momento em que o detentor da potência pública, o soberano, se decompõe, pouco a pouco, num homem de paixão, (…) e em que o problema é o de saber se, a partir dessa decomposição do soberano num homem de paixão, o rei-soberano poderá renascer e recompor-se: morte e ressurreição do corpo do rei no coração do monarca. (2006, p. 190)

Ou seja, a forma dramática é aquela que coloca a hipótese do poder em risco, do poder que pode ser destruído, ao passo que a forma épica quase sempre mostra o poder em funcionamento, o poder concretizável. Tal justifica a ascenção da forma épica brechtiana, mas também do monólogo enquanto forma teatral mais próxima do épico, para dar conta da existência desse poder, como forma de o reconhecer ou alertar para ela, como era intenção de Brecht.

Evidentemente, o poder só pode ser representado em risco quando existam outros poderes que o possam ameaçar – algo que era relativamente evidente ao longo da história até à modernidade, em que o Estado, de braço dado com a ciência, sugere Foucault, anulou a possibilidade do antipoder e, logo, a possibilidade do drama enquanto forma representacional da sociedade.

Foucault afirma que esta disciplinarização dos saberes ocorre no século XVIII, com a

> organização interna de cada saber como uma disciplina (…) A ciência não existia antes do século XVIII. Existiam ciências, saberes, existia também, se quiserem, a filosofia. A filosofia era precisamente o sistema de organização, ou melhor, de comunicação dos saberes uns com os outros – e era nessa medida que podia desempenhar um papel efectivo, real, operativo, no interior do desenvolvimento dos conhecimentos. (2006, p. 195)

A filosofia enquanto plataforma de comunicação comunal dos saberes também poderia ser entendida como plataforma de comunicação dramática, na medida em que o pensamento ético, o pensamento sobre o sentido da ação era o que movia grande parte das personagens nos seus diálogos: veja-se, a título de exemplo, o julgamento de Orestes em *Euménides*, de Ésquilo, onde se julga o sentido de Orestes ter assassinado a própria mãe, ou a discussão, em *Antígona*, de Sófocles, entre Antígona e Creonte sobre o gesto da primeira de ter enterrado o irmão, e de Creonte ter declarado como ilegal tal ato. Podemos identificar essa sintonia do drama com a filosofia na própria filosofia da Antiguidade, com Platão a usar a forma dialogal, dramática, para explorar as suas ideias,

e Aristóteles a investigar a forma trágica como retórica de ideias filosóficas, como foi discutido antes.

É esse potencial de estabelecer o sentido da ação e o equilíbrio de poderes por via do discurso que parece ter-se esvaziado do drama a partir da modernidade, em que os poderes se tornam assentes em saberes e modelos que não permitem a sua contestação.

Tal é complementado pelo facto de o poder deixar de ser circunscrito à possibilidade de morte ou mutilação do corpo, como acontecera até essa altura, acontecimentos que eram a prova de fogo de poder político para as personagens reais de Shakespeare – de Macbeth a Hamlet. Passa, no entanto, a haver um poder de moldar o próprio corpo e a própria vida (Foucault, 2006, p. 257), em que o corpo passa a ser adestrado e as formas de vida passam a ser classificadas e sistematizadas.

Embora tal já existisse do ponto de vista social – em que reis e senhores determinavam hábitos e formas de vestir e comportamento – a partir dessa altura a fonte dessa regulação deixa de ser uma entidade transcendental e passa a ser mundana, assente numa justificação racional. Essa racionalidade passa a ser aplicada a todo o espetro da vida humana, tornando-a não alvo de debate mas alvo de soluções inquestionáveis, que abrangiam não só o espírito, mas também o corpo.

Conseguimos encontrar facilmente esta mentalidade no quotidiano, com a crença nos trabalhos técnicos e nos estudos científicos como produtores de soluções para todos os comportamentos e decisões. É também a fonte da admiração do corpo, especialmente do corpo quando este é esculpido pela disciplina e pelo esforço físico aplicado de forma "científica" em ginásios e espaços de manutenção do corpo, de modo a revelar a racionalidade e adequação do indivíduo aos paradigmas de beleza física.

Foucault (2006, p. 258) nota que este poder disciplinar se dirige tanto ao homem individual como ao homem em coletivo, fornecendo modelos de comportamento e modelos de medição – até mesmo de medição biométrica. E a própria cientificidade torna as soluções em receitas universais dotadas de uma credibilidade quasi-divina,

visto que é condição da ciência ser universalmente aplicável. Tal supõe que não existam destinos individuais, mas que exista um destino único certo, quantificável, em relação ao qual se pode falhar ou atingir. O indivíduo já não se pode afirmar no discurso, apenas se pode afirmar na estatística.

Tal acaba por esvaziar o poder de decisão sobre a vida individual – foco do conflito no drama – pois aparentemente a solução apresenta-se como universal e nada mais resta ao indivíduo do que aceitar a sua derrota individual perante a possibilidade universal do sucesso – o que Sarrazac chama o "drama-da-vida". Esse drama da vida torna-se necessariamente anónimo, pois a ausência de decisão dilui a individualidade humana na massa. Não é um indivíduo que falha, é toda uma massa de indivíduos que falha o modelo de sucesso que, na sua imanência, é vivamente representado aos seus olhos. Ao contrário das almas de Gil Vicente, que reconheciam o fiasco ou vitória da sua vida no além, e para quem havia ainda uma possibilidade de redenção no purgatório, as personagens de Tchekhov deparam-se em vida com o seu próprio insucesso, e reconhecem que o fiasco das suas vidas não se deve a más decisões, ou a uma escolha deliberada do caminho errado, mas a uma falha pessoal – inexplicável e irredimível – com a qual têm de viver. Por outras palavras, a personagem contemporânea vive o inferno ainda em vida, ao contrário da personagem do drama do passado. Pois a sua vida, de tão regulamentada, "optimizada" (Foucault, 2006, p. 262), torna-se forçosamente perfeita, mesmo que a personagem não o sinta.

Alvo desse poder pervasivo, que o amarra cientificamente a um determinado curso de vida, não resta mais nada à personagem contemporânea a não ser confrontar a sua própria experiência de vida com a norma, a partir do relato que faz, a partir da negação de toda a ação, visto que é incapaz de se desviar da norma, ao mesmo tempo que deseja desviar-se dela, da vida científica e disciplinada, para encontrar a sua própria individualidade.

Ou seja, enquanto o palco se constitui como estrutura adequada ao debate do direito público – basta lembrar como a forma judicial era recorrente na tragédia clássica

e no teatro medieval –, na medida em que coloca diferentes corpos a partilhar o mesmo espaço que precisa de ser regulado, o épico apresenta-se como o encadeamento lógico de ações e eventos que criam uma determinada normalidade, uma expressão individual normalizada e inquestionada a não ser a partir do interior psicológico, e por isso apresenta-se como uma estrutura mais adaptada para explorar a norma e a existência sob a norma em confronto com a própria norma.

Por isso, grande parte do drama, desde inícios do século XX, a partir de Strindberg, foi dominado pelo confronto com o "poder de fazer viver", nas palavras de Foucault (2006, p. 263). Ora, se até ao século XVII esse poder de fazer viver repousava nos indivíduos em geral, a partir deste século passa a repousar sobre instituições e saberes científicos, esvaziando o indivíduo do poder de decisão, do poder de expressão, em suma: do poder de ser um protagonista da sua própria vida, personagem capacitada do drama teatral. Enquanto a personagem grega tinha poder sobre os seus atos morais, a personagem medieval tinha poder sobre o seu destino, e a personagem renascentista tinha poder sobre o seu papel social, o papel da personagem contemporânea é o de aceitar conformar-se à norma disciplinar. É a personagem beckettiana, que nem consegue exercer a sua vontade de morrer, e que se nega a si própria para evadir a morte. E se não se tem poder sobre a própria vida, deixa de se ter poder sobre a própria morte, visto que esta não é uma escolha, nem uma ameaça, mas apenas uma fuga da norma, um escapar dos poderes disciplinares, que não põe efetivamente em causa esses poderes, ao contrário da morte de Antígona, que colocava em xeque o poder soberano de Creonte.

Mas, hoje, "o poder já não conhece a morte" (Foucault, 2006, p. 264). E a morte passa a ser uma marca de impotência, de que é exemplo *O Tio Vânia* de Tchekhov, em que o protagonista revela a sua impotência pela incapacidade de matar Serebriakov.

Com a redução do poder de expressão individual, o drama torna-se limitado, pois indivíduos sem diferenças evidentes dificilmente se podem confrontar e criar drama, e os indivíduos da contemporaneidade veem-se privados tanto da luta pelo direito público

como sobre o direito à diferença do corpo, à potência da morte, e logicamente à perda de uma narrativa comum – que escape ao confinamento da vida racionalizada e regulamentada – logo, acabam por perder a sua própria identidade.

Invoquei Deleuze anteriormente por este sistematizar e organizar de uma forma prática as ideias sobre o poder de Foucault e abordar, por exemplo, a ideia do "diagrama de forças" (1998, p. 111), que permite analisar de forma quase visual o jogo que se estabelece entre os seres em relação. Diz o autor que "o diagrama das forças actualiza-se ao mesmo tempo, em quadros-descrições e em curvas-enunciados" (1998, p. 111). Ou seja, no jogo entre forças assistimos à evolução de uma curva que mostra as diferenças de ascendente entre as forças em jogo, contra um fundo do contexto em que as forças se encontram. Não só esta traduz uma visão esplendidamente clara da evolução da tensão dramática num enredo na sua relação com o contexto, como também nos sugere a não linearidade das forças em jogo, remetendo-nos ainda para a ideia que abordei antes: as intenções das ações que sofrem as ações das forças. Quer isto dizer que é necessário que ambas as entidades tenham algum tipo de intenção, consciente ou não, que oriente o seu exercício de forças e a forma como se deixam afetar pelas forças do seu interlocutor. Tal exercício pode não ser consciente e pode não ser estratégico. Mas terá de existir, a menos que o indivíduo não seja mais do que alvo de afeção alheia, e nesse caso esta curva deixa de fazer sentido. Por isso Deleuze nota que existem categorias

> que exprimem o relacionamento da força com a força (incitar, induzir, produzir um efeito útil, etc.), mas também porque, relativamente ao saber, ele produz verdade, na medida em que faz ver e faz falar. O poder produz o verdadeiro enquanto problema. (1998, p. 114)

Estas categorias coincidem claramente com a noção de intenção, na medida em que desencadeiam ações nos outros indivíduos ou produzem efeitos úteis para o indivíduo que exerce a força. E a verdade que geram é justamente a verdade da consequência da ação, a verdade da intenção, quer esta seja cumprida ou não, quer o resultado seja o esperado ou não, as forças em ação vão gerar uma mudança desejada

(note-se que digo que é desejada a mudança, não digo que o resultado dessa mudança seja o desejado). E por isso traduz verdade. Conscientemente ou não, Deleuze faz Foucault coincidir com Aristóteles, no sentido de afirmar que a ação e as forças que moldam a ação e a que chamamos poder revelam a verdade dos indivíduos, mesmo que, e sobretudo por essa verdade ser problemática, por não ser linear nem clara, mas existente e geradora de transformação. Para Aristóteles – e isso explica a sua fixação na tragédia de *Rei Édipo*, o teatro era uma investigação da ação, e acima de tudo uma investigação da intenção, do palco vazio onde todas as possibilidades eram legítimas desde que traduzissem o princípio da ação. Mas o que mudou foram os efeitos da ação – que nas "antigas sociedades de soberania definiam-se por outras categorias não menos diagramáticas: extrair (acção de extrair a partir de acções ou de produtos, força de extrar a partir de forças) e decidir da morte (…)" (1998, p. 116), e repare-se que a decisão da morte está subjacente a muitas das principais tragédias do Ocidente –, na sociedade contemporânea ganham outras intenções que são para já ainda mal conhecidas, mas que talvez coincidam com as "microações" de que fala Danan (Sarrazac, 2010, p. 59), e que coincidem com o desejo de exercer poder sobre a vida de uma forma científica.

Esta leitura acaba por traduzir duas curvas, em termos de espetáculo teatral: a curva de forças entre os agentes performativos e o público, em que o ato performativo tenta exercer algum tipo de afeção junto do público, e as reações do público, que não deixam de exercer algum tipo de efeito (a curto ou longo prazo) junto dos agentes performativos. Em segundo lugar, a curva de forças entre as personagens interpretadas que, mais ou menos ficcionalizadas, acabam por estabelecer relações de forças entre si (relações pensadas e encenadas, obviamente) que serão lidas pelos criadores ou pelo público de diferentes formas, estabelecendo, por isso, um ato comunicativo.

Deleuze nota que, "no sentido mais preciso, o quadro-descrição e a curva-enunciado são as duas potências heterogéneas de formalização, de integração. (…) Foucault propõe: o quadro-descrição é a regulação própria das legibilidades" (1998, p.

111), o que podemos entender como sendo o quadro, o fundo, que acaba também por constranger a relação de forças, que não se exerce no vácuo, mas num contexto bem definido: seja o das relações e expetativas em relação a uma peça ou género teatral, como Williams (2010, p. 221) invocou, seja dentro da organização laboral de uma peça de teatro, em que determinadas funções podem ser mais preponderantes do que outras. É lícito pensar que a própria curva-enunciado afeta, também, de algum modo, o quadro onde se processa, pois, como nota Deleuze, "o diagrama das forças actualiza-se, ao mesmo tempo, em quadros-descrições e em curvas-enunciados" (1998, p. 111). Ou seja, a relação de forças está em constante mutação dentro do quadro existente, estão "em perpétuo devir, há um devir das forças que dobra a história…" (1998, p. 116).

É significativo que Deleuze leia nas ideias de Foucault também um esboço das identidades de Deus e do homem, com base na noção de representação. Com efeito, afirma:

> na idade clássica, todas as forças do homem são reportadas a uma força de "representação" que pretende extrair delas aquilo que há de positivo ou de elevável ao infinito: tanto assim, que o conjunto das forças compõe Deus, e não o homem, e que o homem não pode aparecer senão entre ordens de infinito. É por isso que Merleau-Ponty definia o pensamento clássico pela sua maneira inocente de pensar o infinito: não só o infinito era primeiro relativamente ao finito, como as qualidades do homem, levadas ao infinito, serviam para compor a insondável unidade de Deus. Para que o homem surja como composto específico, é preciso que as suas forças componentes entrem em relacionamento com novas forças que se furtam à da representação, e até a destituem. Essas novas forças são as da vida, do trabalho e da linguagem, tanto quanto a vida deixa entrever uma "organização", o trabalho uma "produção", a linguagem uma "filiação" que os põem fora da representação. (…) Assim, nessa nova formação do século XIX, é sem dúvida o homem que é composto pelo conjunto das forças componentes "extraídas". Mas se imaginarmos uma terceira extracção, as forças do homem entrarão em relacionamento com outras forças ainda, de maneira a comporem ainda uma outra coisa que não será, já, nem Deus nem o homem… (1998, p. 120)

Encontramos nesta passagem a ideia, sublinhada, do homem enquanto produto das forças (Deleuze, 1998, p. 121) e que nega a ideia de uma identidade fixa do ser humano, mas a ideia nietzschiana de que o indivíduo é produto de várias forças – forças entre o divino e o humano, entre a ação e a resistência. É nesse âmbito que vamos encontrar as personagens do drama atual – esvaziadas de um conceito uniforme, mas definidas por um discurso e uma ação oscilante pelas forças que a afetam. Forças essas que podem ser forças da própria representação do ser humano – mesmo que seja o ser humano na comparação com Deus, que é construído como a ideia de humanidade levada ao infinito, pelo que a personagem dramática se torna uma subtração desse infinito humano, o que lhe confere a sua lógica interna. Pois a divindade é definida por adjetivos – exaltado, omnipotente, etc. – sendo que a personagem humana é traduzida por um grau inferior desses adjetivos. Contudo, a partir do século XIX, com o "desencantamento do mundo", em que as forças do homem já não se confrontam com as forças infinitas da divindade, mas com as forças da informação (1998, p. 121) e do saber disciplinar, o ser humano deixa de estar em relação com o infinito, e passa a estar em relação com essas forças, que lançam novos mapas de entendimento do mundo. O homem já não é uma versão falível de Deus, mas passa a ser a máquina, o computador, o sistema hidráulico, o sujeito discursivo ou a representação. Estes saberes não são adjetivais, mas são verbais ou substantivos – traduzem-se em factos e em ações, e por isso a personagem contemporânea se torna ela também ação, ou força em permanente devir, ou então substância: corpo, presença, matéria incontornável, mas de identidade difusa.

Deste modo, a personagem é sempre relação, representação que remete para algo de fora – seja a divindade, seja o saber disciplinar, seja a representação pré-existente. E faz sentir a sua presença através da força – a força adjetival se tem uma fonte divina, a fonte substantiva do corpo ou da ação física ou discursiva se tem a sua fonte no saber disciplinar. E a forma que a personagem tem de afirmar a sua autonomia é justamente a fuga a essa fonte – as personagens mais memoráveis são aquelas que

conseguem escapar às rédeas da sua origem – seja o Dom João que se revolta contra a ordem divina, Macbeth que se revolta contra a ordem social, Hamlet que se revolta contra a lei da vingança, Vladimir e Estragão que ignoram o sentido e a disciplina da vida. Como nota Deleuze, "a vida torna-se resistência ao poder quando o poder toma por objecto a vida" (1998, p. 125). Ou seja, a personagem torna-se vida quando escapa ao seu poder original, e torna-se figura ou estereótipo quando não pretende ser mais do que uma ilustração desse poder original.

Esse desejo marca o poder da personagem e é a sua forma de liberdade (Ricoeur, 2012, p. 104), a sua separação em relação à sociedade (Williams, 2002, p. 128), ou seja, aquilo que distingue a sua individualidade. Tal poder coincide com a intenção, que é a ideia individual que faz com que o indivíduo ganhe consciência de si e consciência do mundo.

Estas reflexões levam-me a concluir e a tomar como base de análise o princípio de que as personagens não são seres humanos ou representações de seres humanos, mesmo que assumam um aspeto e comportamentos humanos, mas são emanações de fontes de poder social – traduzem princípios e crenças sociais sobre o papel do humano na sociedade, tornando-se, todavia, mais poderosas quanto mais resistem àquilo que essas fontes pressupõem.

Estas personagens interagem entre si em relações de poder através das suas forças, que são dominadas pelos contextos ficcionais, ou reais, criados pelo autor do texto. Na minha análise não irei ao ponto de estabelecer diagramas que revelam visualmente as relações de forças, mas procurarei descrevê-las no seu todo, tentando identificar os contextos onde decorrem e a forma como todos se moldam entre si.

4.2 Ação no drama

Uma das marcas mais salientes do drama contemporâneo é a desvalorização da ação enquanto elemento fundamental da construção dramática. Tal é claramente afirmado por Joseph Danan que nota que o "processo começa com a crise do drama, no

fim do século XIX, de que constitui um dos sinais mais fortes. A acção perde a sua coesão, desfaz-se em micro-acções" (Sarrazac, 2010, p. 59).

Danan pensa fundamentalmente nas obras que marcaram uma rutura com o teatro oitocentista, como as obras de Strindberg, Tchekhov, Beckett, entre outras, em que o motor do enredo já não assenta nas ações da personagem rumo a um determinado objetivo, mas, pelo contrário, na forma como as personagems lidam com a sua própria inação para atingir os seus objetivos.

Esta mudança é tanto mais paradoxal tendo em conta que o drama sempre foi visto pelo prisma da ação. Aristóteles definiu justamente o drama como "a imitação de uma acção elevada e completa" (2004, p. 47) e que é

> realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (é através disto que classificamos as acções [são duas as causas das acções: o pensamento e o carácter] e é por causa destas acções que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação de acção (2004, p. 48)

além de que

> a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário]. (2004, p. 49)

Aristóteles conferia tal importância à ação enquanto definidora do enredo que chegava ocasionalmente a designar as personagens teatrais por *pratontes* (aquele que age) ou *deiuontes* (aquele que fala). Todavia, a abordagem de Aristóteles à ação dramática é relativamente limitada, visto que não clarifica como é que a ação deveria afetar os espectadores, e confusa, pois acaba por definir a ação através de conceitos relacionados, como o pensamento e o carácter, que serão potenciais geradores de ações, mas não são eles próprios ações.

Aristóteles vai detalhar mais as suas ideias sobre a ação em *Ética a Nicómaco*, onde vai imbricar o conceito de ação com as circunstâncias em que esta se produz,

distinguindo uma série de elementos importantes para a sua compreensão:

> quais são as circunstâncias que têm de ocorrer para a realização de uma acção e que não podem ser ignoradas. Defina-se, então, qual a sua forma e o seu número [Não pode assim ignorar-se:] 1) quem age e 2) o que faz, 3) a respeito do quê ou de quem é a acção e qual a situação peculiar em que se encontra o agente; por vezes também 4) aquilo com o qual se age, por exemplo, o instrumento com que se executa a acção , e o 5) fim em vista do qual se age, por exemplo, em vista da salvação, e 6) de que maneira se age, por exemplo, calma ou veementemente. (2012, p. 68)

Ou seja, estamos perante uma visão contextual da ação, que não pode ser regida por princípios universais, mas depende da interpretação que é dada de cada um dos elementos envolvidos. Voltamos à ideia da ação enquanto comunicação, tão cara a Aristóteles. Este apenas atribui sentidos às ações consoante os elementos de "prazer e nobreza" (2012, p. 67) que estarão na base de todas as ações.

Segundo nota o tradutor da obra, António de Castro Caeiro, a ação, entendida por Aristóteles, é expressa através do verbo "*práttein*", que "significa passar por, atravessar. Significa também estar sujeito ao acaso, ao feliz tanto quanto ao infeliz. Significa bem assim 'levar a cabo', 'realizar', 'cumprir'" (Aristóteles, 2012, pp. 11-12) Ou seja, é a ação enquanto realização, enquanto concretização efetiva de alguma intenção.

A questão da concretização é cara a Aristóteles, que afirma que o "que parece ser mais importante nas circunstâncias da ação é o fim em vista do qual ela é levada a cabo" (2012, p. 69). Ou seja, é o resultado das ações que conta para a sua avaliação, mesmo que esse resultado seja inesperado.

É isso que conduz Aristóteles a discutir a decisão, enquanto desencadeador racional de uma ação, isto é, como instante de tomada de consciência de qual a ação que vai ser tomada e o que se pretende com essa ação. Pois Aristóteles favorece claramente as ações racionais, mostrando forte ambivalência em relação à validade de qualquer outra ação que não seja ditada pela razão e pretenda atingir um determinado fim.

É por isso que afirma que a:

> decisão parece, pois, ser voluntária. Decidir e agir voluntariamente não é, contudo, a mesma coisa, pois a acção voluntária é um fenómeno mais abrangente. É por essa razão que ainda que tanto as crianças como os outros seres vivos possam participar na acção voluntária, não podem, contudo, participar na decisão. Também dizemos que as acções voluntárias dão-se subitamente, mas não assim de acordo com uma decisão.
>
> Os que dizem que a decisão é um desejo, ou uma afecção, ou um anseio, ou uma certa opinião, não parecem dizê-lo correctamente, porque os animais irracionais não tomam parte nela. Por outro lado, quem não tem autodomínio age cedendo ao desejo, e, desse modo, não age de acordo com uma decisão. Finalmente, quem tem autodomínio age, ao tomar uma decisão, mas não age ao sentir um desejo. Um desejo pode opor-se a uma decisão, mas já não poderá opor-se a um outro desejo. O desejo tem em vista o que é agradável e o que é desagradável. A decisão, contudo, não é feita em vista do desagradável nem do agradável. A ira menos ainda. (Aristóteles, 2012, p. 70)

Ou seja, para Aristóteles, a única decisão válida para a ação é a que é motivada pela deliberação racional. O filósofo reconhece a existência de outros catalisadores de ação, mas considera a sua validade menor para reconhecer a dignidade da ação. É a decisão racional para a ação que separa a ação humana das ações não humanas. Hannah Arendt nota que para os gregos a ação seria um gesto individual, enquadrado discursivamente, de forma a revelar a personalidade individual na sua diferença/semelhança para com a sociedade (2001, pp. 224-229). E nota que a etimologia original de ação implicava a ideia de iniciativa e de domínio (2001, p. 225), o que confere à ação grega a ideia de algo novo, inesperado, que transforma a situação envolvente e escapa às ações rotineiras, já previstas socialmente. Essa ação podia ser controlada racionalmente pela escolha dos meios a atingir, embora Aristóteles note que os objetivos são muito mais problemáticos, visto que se pode ambicionar fins impossíveis ou incontroláveis, como a imortalidade, ou que determinada equipa vença (2012, p. 70), mas também se pode ambicionar fins possíveis e só esses podem ser alvo

de uma ação racional. Do que se depreende que muitas vezes a paralisia de uma personagem pode derivar de uma ambição que não pode ser concretizada racionalmente, ainda que a ambição seja também incontornável, o que gera um sofrimento intenso ou uma situação de aporia da personagem.

É esta subtileza que leva Aristóteles a longas considerações sobre o valor moral das ações, e às reações que podem ditar as ações concretas, distinguindo

> três géneros de fenómenos que surgem na alma - as afecções, as capacidades e as disposições (…) Quando digo afecções, falo do desejo, da ira, do medo, da audácia, da inveja, da alegria, da amizade, do ódio, da saudade, do ciúme, da compaixão e, em geral, de tudo aquilo que é acompanhado por prazer e ou sofrimento. Dizemos que as capacidades são condições de possibilidade para sermos afectáveis por afecções. De acordo com elas, somos capazes de ficar irados, ou passar por sofrimentos ou sentirmos compaixão. Disposições, por fim, são os géneros de fenómenos de acordo com os quais nos comportamos bem ou mal relativamente às afecções. (2012, p. 54)

Ou seja, temos então que, para Aristóteles e para o mundo grego, a ação se constituía como um gesto social, racional, que revelava a personalidade individual e trazia algo de novo ao contexto social, que poderia potencialmente colocar em perigo o delicado equilíbrio dessa mesma sociedade. Era esta a ação em que pensava Aristóteles para o teatro e para a tragédia: a capacidade individual de transformar e questionar a vida social através das decisões e ações racionais. Note-se que este princípio implica a possibilidade de a razão servir para questionar e interpelar as práticas sociais, algo de que os gregos – enquanto cultura profundamente social e política – estavam profundamente conscientes. É nesse aspeto que o teatro – o espaço e o acontecimento – enquanto espaço partilhado entre intérpretes e público e enquanto palco disputado por personagens em ação, se tornava microcosmos de ação política e social, ainda que a um nível meramente simbólico.

4.3 Ação e risco

Essa ação, pelo seu potencial social e de mudança, obviamente implicava riscos.

Uma ação física também implica riscos, mas que para o indivíduo raramente têm o mesmo impacto que o risco de perda de estatuto, prestígio ou aceitação social.

Este risco era sublinhado no teatro grego pelo nome dos papéis das personagens: o protagonista, o deuteragonista, o tritagonista e o antagonista que, etimologicamente, significavam "o primeiro competidor", "o segundo competidor", o "terceiro competidor" e o "competidor rival", respetivamente, na lógica de cada um deles representar o sofrimento da ação direcionada para um resultado.

Tais palavras derivavam da raíz *agon*, que significava competição, luta, esforço, e designavam também o momento do debate entre o protagonista e o antagonista numa peça grega, de que é exemplo paradigmático a longa discussão entre Antígona e Creonte, na tragédia com o mesmo nome da primeira personagem, de Sófocles.

Dito de outro modo, muitas vezes o teatro grego constituía-se como um sistema simbólico de regras para testar ideias arriscadas, o que talvez justificasse o seu importante papel enquanto agregador social, em que toda a cidade se reunia durante dias inteiros, organizada por famílias e tribos atenienses, e sob o patrocínio das autoridades civis e religiosas, para assistir ao mais variado leque de tragédias, comédias e sátiras, que testavam os limites da moral e da ação cívica.

Vamos encontrar esta ideia de ação com a noção de risco também em Erving Goffman, que considera que em qualquer ação verdadeira há a tomada de riscos (Goffman, 1967, p. 149). A Goffman interessa o risco físico e a ideia de presença ou copresença como exercitar esse risco físico. Mas embora este seja inevitável, pois o corpo é sempre o limite último do perigo, não se pode ignorar os perigos sociais. Perigos esses que eram predominantes no teatro da Antiguidade, e até serviam de distinção entre géneros teatrais, com a tragédia, por exemplo, a definir-se por personagens de alto estatuto que arriscavam a sua posição e vida em prol dos princípios morais profundos que regiam a sociedade, enquanto nas comédias se encontram personagens de classe média ou baixa que se preocupam com questões materiais como dinheiro, ou casamento, que não minam os fundamentos sociais, mas podem pôr em causa o papel

das personagens nessa mesma sociedade.

E nesse âmbito se jogava a personagem, enquanto entidade ficcional unificada na sua identidade e no seu propósito, que tomava riscos ao agir, tornando-se, assim, um herói para os gregos. Mas tais riscos tinham de fazer sentido do ponto de vista social, o que só se tornava possível através do discurso, o que, mais do que tudo, explica o papel do texto na tragédia grega.

Se, em diversos moldes, a ação parece ter sido preponderante ao longo da história do drama, condicionada por diferentes circunstâncias sociais e mentalidades, algo mudou nos séculos XIX e XX, segundo Szondi, como vimos antes, em que Ibsen, Tchekhov e outros dramaturgos começaram a manifestar grandes dificuldades com o princípio dramático. Era como se os protagonistas do drama naturalista destes autores já não tivessem a capacidade ou urgência de interpelar a sociedade. Veja-se o caso de *Uma Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, em que o abandono da casa do marido por parte da protagonista, Nora, é o seu gesto derradeiro da peça, a sua desistência de encaixar na vida que a sociedade programava para si, sem se propor nenhum desafio ou alternativa concreta, nem conhecermos de todo as consequências de tal gesto. Ou em *O Tio Vânia*, de Tchekhov, em que o protagonista se ressente da sua posição entre a pequena burguesia russa à qual pertence, mas, quando tenta mudar a sua condição – disparando à queima-roupa sobre o seu parente e empregador Serebryakov, numa dupla tentativa de libertação laboral e familiar –, erra o disparo, tornando toda a situação absurda e inconsequente, como se através desta ação Tchekhov manifestasse a sua descrença sobre a possibilidade de o teatro poder ter algum impacto social – pudesse ferir a sociedade que o concebe e sustenta.

É possível que isto nos conduza ao conceito de pós-dramático (Lehmann, 2006, p. 26), já abordado antes. Pois se assumimos que o drama é ação, e ação com riscos, devemos entender o teatro pós-dramático como sendo desprovido de riscos? Quando, na verdade, o teatro em questão procura mesmo a noção de risco, desde a nudez dos intérpretes até às situações de descontrolo emocional, histórias reais, improvisação, uso

de atores amadores ou não atores, resistência física, interação com o público, uso de animais, etc. São por isso opções de risco, pois reduzem o controlo autoral sobre a situação, e geram um sistema foucaultiano em que o resultado se encontra no equilíbrio entre os vários agentes e circunstâncias envolvidos. A diferença que se torna evidente é que estes riscos já não decorrem num universo ficcional e são assumidos por entidades ficcionais, mas pelos próprios artistas, numa busca de uma ilusória autenticidade da *performance*.

Ou seja, uma mudança significativa não é o abandono da ação – do drama – mas a natureza dessa ação, cujo risco deixa de ser ficcional para passar a ser real, de uma forma controlada. Nesse âmbito, o teatro aproxima-se da *performance*, em que os eventos reais são apresentados como arte (Saltz citado por Krasner & Saltz, 2009, p. 203), como forma de trazer de novo o risco para o teatro e criar um maior envolvimento com a realidade, especialmente pelo matizar deliberado dos limites do espaço cénico e da separação entre intérpretes e público. Assim, o teatro deixa de ser apenas o espaço de onde se vê, como na etimologia clássica do termo "teatro", mas é um espaço onde decorrem ações com que o público interage (Rancière, 2010, p. 10).

Por outro lado, ao tentar empurrar o público das atitudes ou afetos para a ação dramática própria, estar-se-á, efeticamente a correr um risco ou será que tal é apenas a manifestação de como o público já interiorizou de tal forma o seu papel no evento teatral, que as suas ações já são controláveis? Lembrando a perspetiva de Goffman, antes referida, de a ação dos dias de hoje estar esvaziada de sentido e impacto, é bem provável que nem a ação de pessoas reais, como os espectadores, em palco, tenha qualquer efeito ou risco inerente. Basta ver o exemplo dos espetáculos *Quarto Escuro*, da companhia Casa Conveniente, em que uma intérprete tenta seduzir um espectador numa casa de banho pública, em privado, ou *Internal*, da companhia belga Ontroerend Goed, em que há um ato de sedução do espectador por parte do intérprete, que termina com a rejeição do espectador, com base nos defeitos identificados pelo seu autêntico perfil psicológico. Ambas as peças deveriam ter consequências reais, mas que raramente

tal acontece, apesar do seu evidente risco.

É possível que o vazio da personagem e da ação na contemporaneidade tenha tornado este tipo de espetáculos passível de ser aceite em espaços públicos e institucionais, por um público que reconhece de forma inata que o compromisso teatral de que falei antes torna as ações contidas nele inerentemente vazias e não perigosas. No entanto independentemente desse risco, continua a levantar-se a questão do significado e origem da ação no drama.

4.4 Condições para a ação

Kenneth Burke, um filósofo norte-americano influenciado por Aristóteles, e pela interpretação escolástica de Aristóteles, dedicou-se a rever as suas ideias aplicadas à contemporaneidade, propondo o conceito do "dramatismo": a ideia de que o drama aristotélico é um princípio válido para entender e descrever a realidade.

Burke (1969, p. XV) descreve os cinco termos essenciais ao dramatismo e à ação, que são o Ato (*Act*), a Cena (*Scene*), o Agente (*Agent*), a Agência (*Agency*) e o Propósito (*Purpose*). Com estes termos, Burke defende que é necessária uma designação para a ação que acontece, um contexto espácio-situacional para a mesma ação, um agente que aja e algum meio ou instrumento que lhe permita agir, e um objetivo ou finalidade para essa ação. Apesar de as respostas poderem variar subjetivamente ou serem alvo de controvérsia, Burke considera que estes cinco termos correspondem às cinco questões essenciais para interpelar a ação: Que foi feito? Quando ou onde foi feito? Quem o fez? Como o fez? Para ou porque o fez?

Estes cinco elementos, considera Burke, deverão justificar a maioria das condições e circunstâncias para a ação, na medida em que a ação pode ser uma resposta a um determinado contexto, à presença de determinado agente possuidor de determinados meios ou ferramentas, e de determinadas intenções. Num exemplo concreto, uma situação de miséria pode levar alguém a roubar, um polícia pode ser levado a multar alguém, a existência de uma arma de fogo carregada pode levar uma

criança a ferir alguém, e um vendedor de rua pode abordar um transeunte com o objetivo de lhe vender alguma coisa. Burke recorre a exemplos formais, ou mesmo teatrais, sugerindo que o próprio cenário postula uma série de condicionantes para a ação, sendo que um cenário de uma praça renascentista pressupõe uma determinada ação dramática, pelo que, para este autor, o cenário, os adereços, as personagens e as intenções são também elementos relevantes para a ação. Nesse aspeto, distancia-se de Foucault, continuando a inserir a noção de personagem enquanto agente relevante para a ação. E sugere que determinadas dicotomias destes termos pressupõem no imediato determinadas ações, excetuando situações absurdas ou cómicas. Assim, um cenário de tribunal, com um agente juiz, pressupõe que estamos perante uma ação de julgamento legal, ou o cenário de uma sala de aula, com um agente professor, com um quadro, pressupõe uma ação de ensinar.

Deste modo, Burke propõe um quadro relativamente amplo e simples de identificação dos elementos que podem condicionar a ação, embora o próprio autor reconheça que "enquanto os próprios homens não forem capazes de criar o universo, restará sempre algo de essencialmente enigmático no que diz respeito ao problema dos motivos" (1969, p.XVIII). Tal, em termos gerais, é o reconhecimento de que existe sempre algo de imprevisível e enigmático na ação, tal como Arendt também admite (2001, p. 271), ainda que a visão de Arendt seja mais pessimista e mística, atribuindo um quase total desconhecimento da natureza da ação, que descreve como sendo imprevisível, irreversível e anónima (2001, p. 271), pessimismo de que Burke não partilha, embora fale da "ação total" de Cristo, cujo ato sacrificial transformou a própria natureza de Deus. Isto é, em que a identificação total do agente com o ato, a agência e o propósito, transformou irreversivelmente o próprio mundo físico e espiritual (1969, p. 20). Assumirei que todas as outras ações – e mesmo as ações deliberadas do teatro – não atingem este grau de pureza, mas não se pode deixar de confrontar o efeito de uma ação na Antiguidade – vista como total, radical e de enorme impacto – com a ação contemporânea, que não pode ser deliberada, mas tem de nascer dos interstícios dos

vários elementos da ação, e cuja transcendentalidade é quase sempre recusada, e vista apenas nos seus parâmetros fenomenológicos, imanentes ou sociais.

Burke vai correlacionar esta ideia do sofrimento do próprio agente em virtude da sua ação com o modelo trágico clássico, em que a afirmação do herói trágico pelo ato implica inevitavelmente o seu sofrimento. Mas este sofrimento ou transformação é o que permite o entendimento do próprio ato e a produção de conhecimento (1969, p. 38). Esta é uma perspetiva que afirma a validade da ação pelo seu efeito, nomeadamente o efeito no próprio agente, cujo entendimento da ação é privilegiado, por se encontrar dentro dela, e confirmar a sua própria especificidade enquanto agente. É a ideia que é insistentemente defendida por Mikhail Bakhtin, que diz:

> É apenas de dentro deste acto como minha ação responsável que pode haver um caminho para a unidade do Ser, e não do seu produto, tomado em abstração. É apenas de dentro da minha participação que a função de cada participante pode ser compreendida. No lugar de um outro, exatamente como no meu próprio lugar, estou no mesmo estado de falta de sentido. Compreender um objeto é compreender o meu dever em relação a ele (a atitude ou posição que devo tomar em relação a ele), isto é, compreendê-lo em relação a mim mesmo no Ser-evento único, e isso pressupõe a minha participação responsável, e não uma abstração de mim mesmo. (2014, p. 33).

Por outras palavras, é o ato em si, desempenhado pelo agente, que é a ação pura, e que define o agente. Não o estabelecimento hipotético do ato ou a construção ou reconstituição imaginária do ato, que são sempre visões de fora, e visões que se destinam a dar sentido ao próprio ato. Para Bakhtin, a ação é o que define o indivíduo, e não o resultado dessa mesma ação, ponto em que manifestamente discorda de Burke. E para Bakhtin essa ação tem de ser responsável, ter uma ligação à cultura, ao mundo. A ação dentro de um contexto lúdico ou interativo não conta como ação, mas como uma abstração de si – uma representação que alguém projeta de si no contexto lúdico, visto que há uma desresponsabilização. Ou seja, é a ação de alguém ir ver uma peça de teatro que torna esse alguém em espectador, não apenas a intenção de ir ou a dedução de

como seria o espetáculo com base em testemunhos.

Mas mesmo que Bakhtin desconte o efeito da ação, insiste inevitavelmente na sua realidade e imersão do agente nela:

> Mas eu não me encontro nesta vida, eu vou encontrar apenas um duplo de mim mesmo, apenas alguém que pretende ser eu. Tudo o que posso fazer aí é representar um papel, isto é, assumir, como uma máscara, a carne de um outro – de alguém morto. Mas a responsabilidade estética do actor e de todo o ser humano pela adequação do papel representado permanece na vida real, porque a representação de um papel como um todo é uma ação responsável executada por aquele que interpreta, e não por quem é representado, isto é, o herói. O mundo estético inteiro como um todo é apenas um momento do Ser-evento, incorporado legitimamente no Ser-evento por meio de uma consciência responsável – por meio de uma ação responsável de um participante. (2014, p. 33)

Aqui encontramos esta dupla natureza do teatro – existe nele a responsabilização do ator enquanto age para representar uma personagem, mas as ações da personagem não são da sua responsabilidade. De alguma forma, estamos perante um agente de dupla natureza, que age responsavelmente para agir sem responsabilidade. Muito do teatro contemporâneo debate-se com esta dualidade, com muitos criadores a preferirem assumir a identidade dos intérpretes em palco – em vez da identidade das personagens – como forma de responsabilização dos atores na ação que decorre e assim aparentemente conferirem maior força à própria ação. Todavia, não é possível eximir daí que o cenário continua a ser o do teatro, e é o compromisso teatral que vigora, pelo que as ações responsáveis dos atores se mantêm no campo do simbólico. E, neste caso, até as ações dos públicos em situações em que este participa da cena são também simbólicas, pois o público que se torna ator também não se sente responsável, mas antes olha de fora para as suas próprias ações cénicas.

Ou seja, a responsabilidade da ação não depende apenas das condições da ação enunciadas por Burke. Estas são as condições materiais que permitem determinar a ação, mas não inteiramente. Não apenas porque existe sempre algo que escapa a uma

determinação material, na ação, como também tem de haver uma responsabilização do agente na própria ação, em que este se sinta vinculado e identificado com a ação. É por este vínculo que passa grande parte da técnica dos atores, na forma como conseguem estar emocionalmente envolvidos com a ação cénica e colocarem-se nela enquanto agentes, enquanto individualidades que expressam subjetivamente a ação. Nesse campo, o teatro acaba por desmentir a irrelevância do indivíduo que parece perpassar em Foucault, pois na realidade, a potência individual que está subjacente ao virtuosismo interpretativo acaba por confirmar a identidade do sujeito. Identidade que, no entanto, só se manifesta pela ação.

Encontramos, é certo, autores influenciados por Foucault e outros pensadores contemporâneos que insistem no predomínio da ação material independente de toda a identidade ou agenciamento não fenomenológico.

É o caso de A. Rayner (1994), que analisa a ação no drama, partindo de uma noção de ação enquanto estrutura de intenções, segundo a qual uma ação só se torna ação a partir do momento em que é designada, isto é, se torna discurso (1994, p. 2). Desse modo, Rayner anula o problema do sujeito, que não se revela através da ação, mas através da linguagem da ação. Na verdade, Rayner parece descartar até o problema do ato em si, estabelecendo de imediato a ponte entre pensar na ação e expressar linguisticamente a ação, secundarizando a ação em si. Assim a ação torna-se meramente virtual: um produto do pensamento e da linguagem.

Reconheça-se que é uma forma de encarar a ação mais próxima da ação teatral, que quase sempre se exprime pelo discurso ou pelos gestos da personagem que revelam intenção. Todavia, acaba também por corresponder mais a um teatro de texto ao modo clássico do que ao teatro performativo que se tem tornado norma nos dias correntes, possivelmente porque Rayner se baseia principalmente na análise de obras de William Shakespeare.

A proposta de Rayner leva a que a identidade individual, que Bakhtin colocava na ação propriamente dita, seja deslocada para a expressão da ação. Rayner afirma que

é a forma como um ato é construído – através da linguagem, subentende-se – o que confere identidade, chegando a afirmar que "um ato sem nome não é um ato" (1994, p. 5). Ou seja, é a representação do ato, e não o próprio ato, que se torna identidade.

No âmbito da ação dramática, Rayner faz a útil distinção entre drama (no sentido anglófono de um texto de teatro) e teatro (enquanto representação cénica desse texto), apontando para que o primeiro caso demonstra a ação enquanto representação, e o segundo caso atualiza de forma visual e sensorial o primeiro (1994, p. 7). Deste modo, Rayner parece sugerir que o teatro enquanto ação simbólica tem de derivar do texto e é o texto que identifica o teatro enquanto representação – isto é, o documento de identidade do espetáculo, produzido *a priori* ou *a posteriori* do espetáculo, que demonstra a sua natureza construída e prevista. No entanto, o texto não pode identificar totalmente cada espetáculo, que se renova em cada representação ou atualização cénica, muito por via dos seus agentes – quer os intérpretes, quer os espectadores.

Rayner, todavia, aponta que a ação enquanto tal não tem substância, pelo que não pode ser substantiva, ou seja: gerar agentes ou ações. Para Rayner, a ação é definida por qualidades que se manifestam sempre num tempo presente (1994, p. 7) e só a linguagem pode dar um enquadramento temporal, relacional e a substância que geram a identidade. E essa identidade só é possível quando o agente é tornado objeto passivo do discurso.

A proposta de Rayner, fortemente influenciada pelos pensadores pós-modernistas, rejeita o essencialismo do sujeito criado pelo ato, reduzindo toda a ação a atributos efémeros, e transformando o sujeito num conjunto de atributos em constante mutação, sem identidade constante, e acaba por assumir o ato enquanto representação pura, sendo que a representação teatral só se distingue da representação do quotidiano através da existência do documento textual que comprova a sua construção deliberada. Dito por outras palavras, é a existência de um documento textual ou outra que prevê um evento teatral que assinala um evento enquanto teatro. Pois se o ato é algo que está

no poder cognitivo e linguístico da personagem, a construção dramatúrgica destina-se a definir potencialidades que se podem realizar, visto que não é possível fazer algo que não se sabia antes que se podia fazer. E é a própria repetição do gesto aquilo que define a identidade. Por isso a importância da repetição dos gestos na própria *performance*, visto que só a repetição identifica a obra de arte. Estamos perante uma variante fenomenológica do platonismo, em que as ações reais refletem ideias preexistentes, mas ideias preexistentes que são ações que foram realizadas antes, ou que foram afetadas por representações anteriores.

Rayner afirma, tomando a peça *Macbeth*, de Shakespeare, como caso, que a ação propriamente dita acaba por dissolver o tempo e a substância, tal como o protagonista homónimo daquela peça se depara com uma sensação de presente eterno e pulverização da sua identidade original devido ao ato de matar Duncan. Neste âmbito, Rayner coloca de novo a tragédia no centro da ação que transforma de forma irremediável a identidade, mas ao mesmo tempo nega a ideia de que a ação seja necessária para a criação da identidade, dando o exemplo das peças de Tchekhov, onde a inação não coloca em causa a extrema interioridade – quase solipsismo – das suas personagens, tornando a ação numa simples transação de poderes e atributos sociais. No entanto, isto pode indicar que a identidade pode ser uma construção ficcional, sem confirmação real por via da ação. E o efeito que a inação tem nessa identidade é que ela nunca se chega a confirmar ou desmentir, acabando por existir sempre na virtualidade – a mesma virtualidade das personagens de Tchekhov, que têm grandes dificuldades em reconhecer a sua realidade, de tal forma estão imersas na identidade ficcional e ilusória que construíram para si. É como se a identidade não pudesse sustentar-se fora da ação, a não ser enquanto virtualidade, embora a ação possa também destruir essa virtualidade, quando não confirma a identidade. E essa não confirmação pode dever-se a fatores que escapam por completo ao domínio do sujeito-agente – os elementos identificados por Burke, por exemplo, entre outros possíveis, o que pode ter contribuído para a suspeita que tem vindo a ser lançada sobre a ação ao longo dos tempos.

Burke confirma-o, ao notar que os termos grego e latino para virtude, *Arete* e *Virtus*, tinham originalmente um sentido ativo, com o termo *arete* a derivar do nome Ares, o deus grego da guerra, que representava o princípio violento e ativo da guerra, ao contrário da sua irmã, Palas Atena, que representava o lado intelectual e filosófico da guerra. Ares está também ligado etimologicamente a *Arte*, ou seja, a uma noção de ação que gerava uma determinada ética, o que leva Burke (1969, p. 42) a refletir sobre a mudança do papel do herói, desde a Antiguidade onde o herói era alguém que agia para transformar o mundo, e nessa ação se assemelhava aos deuses, até aos tempos mais recentes, em que o heroismo está associado a uma atitude passiva, de reação, resistência ou mera sobrevivência a circunstâncias adversas.

Essa mesma mudança pode notar-se também no campo teológico, por exemplo, entre as religiões pagãs antigas, em que a ação era sempre um domínio dos deuses, que a poderiam eventualmente delegar nos seres humanos, e o Cristianismo, em que a ação é totalmente humana, mas passível de ser julgada e punida pela divindade. E dentro do Cristianismo assistimos à mudança do Catolicismo em que a fé e os atos são necessários à salvação, para a defesa de como apenas a fé é necessária para a salvação, segundo o luteranismo, para o princípio da predestinação, do calvinismo, em que já nem a fé é necessária, pois a salvação ou perda foram predeterminadas por Deus. Atrever-me-ia a estabelecer uma comparação entre esta transformação e a noção de personagem do teatro, que antes era definida pela sua convicção e ações, na tragédia clássica, para depois passar a ser definida acima de tudo pelas suas convicções, que a faziam reagir às circunstâncias adversas, como acontecia com o drama burguês, para o drama naturalista, onde a personagem não reage sequer às suas circunstâncias, que são devidas à sua própria identidade social, até uma era mais recente, em que a identidade se dissolve, visto que é apenas uma construção social, e por isso não heroica. O que talvez justifique a afirmação de Brecht, em *A Vida de Galileu*, de que feliz o povo que não precisa de heróis, pois é uma comunidade em que todos aceitaram a sua identidade como sendo socialmente construída, e por isso irrelevante. Pois quando se conclui que

a identidade do sujeito é socialmente construída, toda a ação que revele a sua especificidade se torna suspeita, inquietante, manifestando algo de sobrenatural ou mesmo anímico. Aquilo que é singular e incompreensível no sujeito – mais do que o seu papel social – torna-se o foco de interesse, e mais do que as personagens funcionais, aristotélicas, que encarnam a ação, interessa o sujeito privado, íntimo, inconsciente, inconsequente, as suas taras, obsessões, aquilo que no sujeito parece acidental e, por isso, revelador de brechas na construção social. Daí que as personagens ficcionais se tornem indiferentes, e o palco se encha de personagens reais – atores e não atores – e a ficção enquanto construção social e racional tenha de recorrer a outras ferramentas – o espaço não convencional como no teatro *site-specific*, as temáticas documentais, como o genocídio do Ruanda, no *Hate Radio*, do Institute for Political Murder, os camionistas, em *Viajantes Solitários*, do Teatro do Vestido, as próprias ferramentas humanas, como os selos de *Philatélie*, da Mala Voadora, ou o salto, de *Dog Days are Over*, de Jan Martens, os processos judiciais, do teatro verbatim, os próprios agentes, no biodrama de Vivi Tellas, entre muitos outros exemplos.

Tal leva a concluir que o princípio da ação é conduzir para um conhecimento da realidade, segundo Burke (1969, p. 229) citando Sócrates, para uma ética, segundo Ricoeur (2012, p. 55), que "concentra, correlaciona e resolve dentro de um contexto unitário e único (…) tanto o sentido como o facto, o universal e o individual, o real e o ideal" segundo Bakhtin (2014, p. 33).

Se a ação gera ética, princípios, unidade real, e estes elementos podem conter inúmeras variações, torna-se também evidente que podem existir diferentes tipos de ações com diferentes efeitos.

4.5 Tipos de ações

Ricoeur propõe uma classificação de diferentes tipos de ações. Partindo da distinção entre ação e acontecimento, em que o segundo é um movimento observável e uma sensação, que se traduz em informação fisiológica, ao passo que a ação é algo

dotado de intenção, motivo, agente e responsabilidade (2012, p. 55), que conduzem a um fazer ético e o tornam produtor de discurso, que por sua vez gera um código ético que delimita ações futuras. Aproximando esta ideia do conceito de jogo, que vimos ser inerente ao teatro, podemos dizer que a ação é a jogada que estabelece as regras do jogo, e define que jogadas futuras poderão ser possíveis ou não, do ponto de vista ético, do próprio sistema de regras. Nas palavras de Bakhtin:

> Todos os valores da vida e cultura reais estão dispostos em torno dos pontos básicos arquitetónicos do mundo real do acto realizado ou ação: valores científicos, valores estéticos, valores políticos (incluindo tanto os éticos como sociais), e, finalmente, valores religiosos. (2014, p. 64)

Por esta razão as ações são éticas, e partilham uma relação tão próxima com o conceito de divindade, autoridade e autor. Tal leva-nos a deduzir que a dramaturgia é antes de tudo um sistema de regras, um sistema ético e uma estrutura de ações.

Durante muito tempo foi a vertente ética do teatro que fez com que se atribuísse ao texto teatral e ao seu escritor a autoria fundamental do evento teatral, visto que o texto estruturava a ação e estabelecia um discurso sobre essa ação, ao passo que o teatro contemporâneo, ao tentar rejeitar o seu elemento ético, tanto no discurso como na ação, e ao tentar partir de outros constituintes da ação, que não a própria ação intencional, relegou a posição do dramaturgo para segundo plano, colocando de parte o potencial e valorizando o atual enquanto a fonte primeira de autoridade no teatro – autoridade que tanto pode ser encarnada na figura do encenador como dos próprios intérpretes – abrindo assim caminho às ideias do pós-dramático, de Lehmann, que já discuti antes.

Ricoeur reconhece uma dualidade fundamental no discurso da ação: a expressão da ação e a expressão do acontecimento (2012, p. 63), dualidade também reconhecida por Bakhtin, que insiste na primazia do primeiro sobre o segundo, enquanto produtor de verdade subjetiva (2014, p. 66).

A verdade é criada pela própria ação, quando esta pretende tornar real uma

determinada intenção, da mesma forma que uma experiência científica pretende confirmar uma hipótese, gerando verdade. Desse modo, a ação gera verdade, não só por si, mas através do discurso, visto que o discurso é que permite consensualizar intenções e resultados. E é este poder do discurso que o torna alvo de suspeita, pois a ação só pode ser julgada com base no seu resultado e no seu objetivo primordial para se poder determinar que a ação confirmou ou desmentiu a sua intenção inicial. A ação é uma faca – para usar uma metáfora de David Mamet (2000) – cujo uso é estabelecido pela linguagem, mas negar a linguagem não nega a existência da faca, embora a sua identidade possa ser disputada.

É o caso da ação de base, que Ricoeur reconhece ser muito variável, pois só a linguagem permite tentar estabelecer qual foi a ação de base de um determinado acontecimento (2012, p. 66), embora insista que é possível tentar determiná-la a partir das ações mediatas, as ações que exigem interpretação, as ações compostas, como a dança, feitas de múltiplas ações de base, e as ações interpretadas, como as ações rituais ou determinadas por regras (2012, p. 66).

E qualquer uma destas ações tem por base um poder, a que Ricoeur atribui uma base fenomenológica:

> o poder é na ordem do agir o que a evidência é na ordem do conhecer? Na base do agir, está o que sabemos fazer, isto é, o que podemos. Mas não é isto o que Merleau-Ponty colocara no centro da fenomenologia do corpo próprio: a experiência do "eu posso"? (2012, p. 68)

Tal indica que toda a ação ou intenção ou discurso de intenção é na verdade uma manifestação de poder, sendo que a própria ação pode subverter ou desmentir esse poder.

E além do poder, toda a ação enquanto tal deve conter uma intenção. Esta intenção não só distingue a ação do acontecimento, o que se pode clarificar na expressão "Chove", que se constitui evidentemente enquanto acontecimento, mas não é possível enquanto ação, pois "Eu chovo" é um absurdo, na sua interpretação literal, visto a ação implicar sempre um agente dotado de intenção, que pretende desencadear

um futuro, quer esse agente faça parte desse futuro ou não. E Ricoeur vai distinguir a intenção da causa, visto que um acontecimento pode ter uma causa, mas uma ação tem de ter uma intenção, uma finalidade, o que vem reforçar a importância da identidade do agente para a ação, sendo que será o esvaziamento da intenção da ação que conduz também ao esvaziamento da singularidade do sujeito. Traduzindo em termos dramatúrgicos, um estereótipo ou personagem-tipo, ou personagem anónima, é alguém que faz ações previstas, como o caso da personagem Todo-o-Mundo das moralidades do teatro medieval, ou ações vazias, que não têm intenções ou consequências, como as personagens beckettianas ou as personagens anónimas sugeridas por Sarrazac.

Ricoeur precisa (2012, p. 71) que a questão das causas e intenções é dicotómica, em termos do discurso. Na tentativa de entendimento da ação, quase sempre o discurso coloca a tónica na causa ou na intenção, e essa tónica acaba por reforçar a posição da cena enquanto contexto, ética ou sistema que produziu a ação, no caso da causa, e reforça um elemento explicativo, ou a subjetividade do agente envolvido na ação, no caso da intenção, e reforça o elemento do sentido. Tentando resolver este dilema, Ricoeur sugere que as ações podem ser forçadas, espontâneas ou voluntárias, sendo que as primeiras são desencadeadas apenas por causas, e as segundas e terceiras deverão ser um misto de intenções e causas. E essa intenção pode ser "boa" ou "má" consoante o desejo do agente. Pois a intenção acaba por manifestar o desejo do agente de incorporar algo novo na própria linguagem. Pois se, como Rayner afirma, a linguagem é que traz substância para a ação, a ação só por si é também o desejo de substantivar algo de novo na linguagem. E Ricoeur precisa a distinção entre intenção, como aquilo que se faz, como um futuro, e motivo, como o porque se faz, uma causa percebida do agente, uma leitura subjetiva da cena (2012, p. 77). Porque o agente não é insensível à cena, mas faz as suas próprias leituras da mesma e age em conformidade com esta e com a sua intenção. Este princípio ancora a ação firmemente no agente, ao contrário, por exemplo, do conceito dos afetos, em que a ação é acima de tudo uma reação ambiental, que reduz a racionalidade consciente do sujeito, e o ancora num sistema ao

qual está sujeito.

Ricoeur identifica várias emoções inerentes ao ato. A emoção do desejo, correlacionada com a intenção, como o estabelecimento de um futuro que se torna discursivo, e que Ricoeur insiste em aproximar do ato de fazer (2012, p. 80), tornando-se exterior, embora muito do drama contemporâneo, a partir de Tchekhov e de Beckett, seja justamente a exploração do desejo não concretizado, ou mesmo inexprimível porque inatualizável ou incompartilhável, deixando as personagens na virtualidade, como representação da condição simulada da existência contemporânea. A emoção do medo, como rejeição da cena, de um agente que é afetado emocionalmente e que age para rejeitar essa afeção, essa causa (2012, p. 83), aproximando-se assim da noção do herói popular moderno, que reage a condições adversas, em vez de tentar criar as suas próprias condições.

Ricoeur sugere que a leitura do ato pode considerá-lo como um todo, ou pode cindi-lo no seu início, da intenção, e o seu final, da consequência, para analisar ambos em separado (2012, p. 95). Propõe, por isso que a análise da ação passa por três etapas: "a) selecionar uma ação interessante entre os outros candidatos a causalidade; b) identificar um "particular de base" como pessoa; c) imputar culpa a uma ação" (2012, p. 95).

Esta proposta é criticada por Rayner (1994, p. 120) que defende que tal sequência não só impõe à ação o peso de uma futuridade, que pode inibir a própria ação, como torna o agente vítima da própria ação. Tal deve-se ao facto de Rayner considerar que o discurso fixa e mata o dinamismo e singularidade da ação, ao contrário de Ricoeur, que considera que o discurso é o fruto da ação e a sua frutificação social. Entre ambos, inclino-me para Ricoeur, uma vez que considero que a ação não tem de ser necessariamente subjugada pela construção social da linguagem, mas pode na verdade irromper e alargar essa linguagem. Compreendo que Rayner se enquadre como discípula de Foucault, desconfiando do poder da linguagem para determinar e punir os atos individuais, mas também entendo que ambos não podem ser dissociados ou que a

sua dissociação de alguma forma contribua para uma maior liberdade individual. Tal divergência leva-me a discutir a questão da complexa relação da ação com o agente.

4.6 Ação e agente

Bakhtin e Ricoeur sugerem que a ação é indissociável do seu agente, que Ricoeur considera como "sujeito indivisível (…) e como sujeito idêntico (…) e como sujeito re-identificável" (2012, p. 87), ou seja, que não se confunde com outros sujeitos, que se perpetua através de diferentes ações e numa continuidade espácio-temporal, o que corresponderá como mínimo elemento a um ser corporal dotado de consciência, algo inerente ao teatro, ocupado por corpos humanos que fazem as suas ações, e cuja ausência se traduz apenas em discurso, cuja ação é limitada pelo compromisso da teatralidade do acontecimento cénico.

O agente tem uma relação profunda e complexa com a ação. É o seu desencadeador, motivado por aquilo que deseja, e é também quem assina a ação, e é ele próprio assinado pela ação, quem pode justificar a ação, e quem muitas vezes fica amarrado a essa ação (Ricoeur, 2012, p. 87). Isto porque o agente é, para aquilo que nos interessa neste estudo, um agente humano ou com características humanas, capaz de decidir, executar e expressar-se sobre a sua ação, algo que os animais, por exemplo, não poderão fazer.

De facto, no teatro não existe abstrato, não existem corpos desprovidos de volição ou identidade. Mesmo o interesse em apresentar corpos reais e não atores implica esse desejo de identidade. E o corpo não age desprovido de identidade e de vontade. O *performer* é sempre uma identidade em palco, e essa identidade transforma o potencial do texto, assinando o texto e deixando-se assinar por ele. Essa atualização do potencial dramático é implementada pela intenção, pela responsabilidade individual do *performer*, pelo seu desejo da personagem, de se tornar textual. Este desejo é inerente à prática teatral pois, como vimos antes, a prática cénica existe em relação com um documento que o fixa enquanto representação, documento esse que pode ser

textual, audiovisual, contabilístico (um bilhete de teatro, por exemplo, ou uma licença de representação), ou outro. Há no *performer*, necessariamente, o desejo de concretizar esse potencial dramático. Evidentemente, a deliberação do *performer* não traduz tudo aquilo que a personagem que interpreta poderá ser, mas a personagem também não é nada sem o *performer* ou o desejo do *performer*. Quer isto dizer que o palco é sempre movido por um desejo, uma intenção última, que é o de concretizar do compromisso performativo.

Ricoeur considera que esta intenção existe sempre no agente, mesmo que seja inconsciente, considerando que o desejo inconsciente é também uma intenção (2012, p. 137), visto que só os seres conscientes podem ter desejos inconscientes, mesmo que esses desejos ou as razões desses desejos sejam opacos para os observadores ou para o próprio sujeito.

Já Rayner emprega Tchekhov para defender que o desejo pode ser um obstáculo à ação, assumindo que o desejo é sempre um desejo de absoluto baseado num passado imaginário e numa propensão para o sublime (1994, p. 84) pelo que as únicas ações possíveis são intencionais: baseadas num propósito necessariamente político; físicas: como o movimento; prazenteiras: destinadas a satisfazer as necessidades e vontades do corpo, cognitivas: baseadas na informação, retóricas e formais (1994, p. 36). Ou seja, são sempre ações que partem do agente enquanto corpo e construção social e não do agente enquanto alguém que estabelece uma relação consciente consigo e com o mundo. Em termos teatrais, corresponderia à ideia de um *performer* capaz de agir como se não existisse público nem compromisso teatral ou que se dirige sempre ao público, denunciando constantemente esse compromisso teatral. Esta é a utopia do drama contemporâneo, e a tradução da ideia de que ou existe linguagem ou existe ação, mas que ambas se anulam mutuamente e estarão eternamente divididas, pois a linguagem não pode expressar a ação – pode matá-la, como acaba por defender Rayner – e a ação não pode interferir com a linguagem, a não ser numa relação individual e direta. Pois para Rayner, o desejo é sempre interior, íntimo, imagético e absoluto, anterior à ação e

excluído do mundo social (1994, p. 86).

Já Ricoeur tem uma perspetiva mais otimista, e confia que a ação é na verdade uma denúncia e intervenção no sistema fechado da sociedade (2012, p. 140) e a única forma de permitir ao agente expô-lo e abrir novas possibilidades. É o caso da peça *Zululuzu*, do Teatro Praga, que se apresenta como uma *performance* para denunciar os limites da caixa negra do palco e explorar os seus limites. A própria *performance* – o ato teatral – expõe o sistema e pretende alterá-lo. Tal não seria possível apenas pelo discurso, e corresponde a um desejo de quebrar com uma nostalgia do absoluto teatral, mas também criar outra realidade teatral. Nas palavras de Ricoeur:

> realizar uma ação é produzir o estado inicial de um sistema, portanto, pôr em movimento um sistema. O conceito de intervenção combina os dois aspetos; por um lado, a intervenção supõe que podemos fazer alguma coisa; mas fazer acontecer algo supõe que sequências de acontecimentos se constituem em sistemas fechados. (2012, p. 142)

A questão das possibilidades de a ação romper com um determinado sistema ou não, levam-nos inevitavelmente à questão da repetição e imitação. Até que ponto uma determinada ação poderá introduzir algo de novo num sistema existente, ou se se limita a imitar um modelo anterior. É o que irei discutir agora.

4.7 Ação e repetição

Segundo Deleuze (2000, pp. 47-51) a repetição é marcada por várias características, nomeadamente o facto de não trazer nada de substancialmente novo, constituir uma oposição às leis naturais, que tendem para a evolução, e não para a repetição, opor-se à lei moral, que tende para a seleção e opor-se à memória, que tende para o apagamento ou a transformação. E Deleuze, partindo de Kierkegaard, diz que o teatro é acima de tudo repetição, pois isso traduz o movimento real que o constitui (2000, p. 54), considerando que a repetição se opõe à generalidade, ou representação: "Permanece, pois, no elemento reflectido da 'representação', na simples generalidade" (2000, p. 54). No fundo, é o retomar da crítica platónica à mimese, mas estabelecendo

uma defesa do teatro enquanto repetição – que se torna uma nova forma de reminiscência – e é essa repetição que evita a representação, pois não é a relação com um hipotético original que importa, mas o próprio ato de repetir enquanto mecanismo, pois é esse ato de repetir que expõe as diferenças, que revela a singularidade não prevista. E isso para Deleuze é mais importante que o drama ou o conflito dramático, cuja tendência para um fim oculta a repetição e a diferença.

A proposta de Deleuze é a de que:

> o teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento se opõe ao conceito e à representação que o relaciona com o conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens - todo o aparelho da repetição como "potência terrível". (2000, p. 55)

Existe em Deleuze o objetivo de expor através da representação o acidente enquanto manifestação do imprevisto fenomenológico. Que é a repetição que na verdade permite e evidencia o acidente, quebrando o elemento da imitação.

É uma proposta que desconfia da representação que

> deixa escapar o mundo afirmado da diferença. A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. O movimento implica, por sua vez, uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deforma essencialmente a representação… (2000, p. 121)

Ou seja, Deleuze desconfia do drama que possa assentar ele próprio na transformação, talvez por essa transformação ser uma construção racional e deliberada. De ser um apontar de um caminho que assenta no já conhecido. No entanto, a sua proposta não se afigura como a solução mais adequada. O movimento, a pluralidade de

centros, que Deleuze espera possam desencadear o acidente, só serão eficazes, como o próprio diz, num contexto de repetição, que permita sublinhar o acidente, o que implica um delicado equilíbrio entre a repetição e acidente, entre unidade da coerência e abertura ao imprevisto. Pelo que a coexistência de momentos só existe se alguns desses momentos forem familiares. Tal como o *Acontecimento sem título* de John Cale, que abordei antes, só se apresentava como acidente, por surgir sob uma matriz de artes patronizadas, com linguagens estáveis e imediatamente reconhecíveis.

Logo, quando se diz que a "obra de arte abandona o domínio da representação para se tornar 'experiência', empirismo transcendental ou ciência do sensível" (Deleuze, 2000, p. 123), essa experiência pode surgir de uma consciência plena da representação, e prevendo a possibilidade de essa experiência se tornar ela própria representação contextual para novas experiências. Tal como na metáfora da experiência científica que mencionei antes, uma experiência performativa só pode ser experiência quando combina acidente e padrão familiar, que permita destrinçar as suas diferenças. Só assim o empirismo transcendental que Deleuze deseja poderá ser possível, ainda que suspeite que a partir do momento que se torne familiar, o transcendental se arrisca a tornar-se empírico.

Adicionalmente, o acidente, a diferença, proposta por Deleuze, só se torna ética e realidade a partir do momento em que se torna discursiva, pelo que o que Deleuze faz é deslocar a representação discursiva do próprio ato teatral para a interpretação do espectador, numa lógica de subjetivação, em que a relação entre o espectador com a *performance* teatral é a de atribuição de significados subjetivos, e não de confronto racional com o ato comunicativo da peça. Voltamos à questão que abordei antes, de que o discurso artístico é esvaziado em favor de um discurso crítico. E implica também uma desresponsabilização do criador, cujo ato criativo deixa de ser propriamente ação, para passar a ser um acidente, ou uma construção de acidentes.

Resumindo, a proposta de Deleuze, que teve amplo reconhecimento e aceitação nos meios performativos levanta uma série de questões. Em primeiro lugar, se o evento

cénico for uma construção de acidentes, não deixa de ser uma representação, de ter uma determinada previsibilidade racional. Em segundo lugar, se for puro acidente, desresponsabilizando o artista, deixa de ser uma ação, e perde o potencial de interpelar a realidade, de quebrar o sistema da realidade, tornando-se uma forma de arte extremamente conservadora e, em último caso, inoperativa. Em terceiro lugar, ao deslocar a representação para fora da própria obra, esta ou será alvo de representação por agentes terceiros, que ganham poder discursivo sobre a obra – como acontece com programadores, críticos, investigadores académicos ou dramaturgistas – ou passa a valer uma relação subjetivista, relativista, com a própria obra que, apesar de generosa, traduz uma fragmentação da receção da obra, que a tornam, finalmente, algo de inerentemente individual, e não coletivo. Ora, o teatro sempre se assumiu como algo de inerentemente coletivo, comunitário – condição última da própria ideia de presença, sem a qual o teatro se torna virtualidade, distância ou mesmo cinema. E querendo negar a presença, a comunidade, o compromisso teatral, Deleuze acaba por negar também a acidentalidade do teatro, que é inerente à presença só por si.

Transformar a ação em acidente é retirar a intenção. E retirar a intenção é submeter a existência à aleatoriedade, ou a poderes exteriores, humanos ou não, numa forma de neopaganismo. Rayner defende que o acidente não é tanto uma manifestação de acaso, como uma solução que recorre a condições que não são inteiramente aparentes (1994, p. 77), o que é uma confirmação de uma intervenção transcendental que se aproxima do pensamento pagão, das forças anímicas que condicionam o mundo. E, como observa Ricoeur:

> o abandono da explicação teleológica nos obrigaria a uma reforma da linguagem comum, da qual não temos nenhuma ideia. A mudança de significação seria tão profunda que já não poderíamos falar de ação, por não podermos opô-la à não-ação, uma vez que ação e não-ação são identicamente explicadas pelo condicionamento antecedente da programação. (2012, p. 136).

A perda de intenções pode traduzir-se numa vulnerabilidade que se aproxima do

sublime que Deleuze procura, mas torna o ato performativo em algo menos honesto, porque procura fingir um acidente que é na verdade uma ação, ou numa paisagem humana (tal como as experiências dramatúrgicas de Gertrude Stein, ou de Peter Handke em *A Hora em Que não Sabíamos Uns dos Outros*), que reduz o poder comunicativo do teatro e o torna experiencial, mas também mais ficcional, pois a falta de intenção que a marioneta de Kleist (2009) simboliza, é algo que não age sem intenção. Simplesmente a intenção foi escondida ou perdeu o seu poder para outro poder escondido.

A intenção postula uma hipótese de futuro, que só pode ser concretizada pela ação. A ação pode concretizar ou falhar essa intenção. A intenção pode unir ou separar grupos. O acidente não pode fazer nada a não ser expor o incontrolável na vida dos homens. Como nota Ricoeur, a própria deliberação implica a crença numa ação, e a possibilidade desta, independentemente de o seu agente ser possuidor, ou se sentir possuidor de todas as circunstâncias e qualidades (2012, p. 130).

O acidental pode ter um efeito estético por exprimir a vulnerabilidade de algo incontrolável, tal como na comparação de Wittgenstein (1998) entre a emoção de ouvir alguém contar que lhe morreu uma pessoa querida, e de ver alguém comer um gelado de baunilha. Ambas são reações a fluxos incontroláveis, que efetivamente demonstram uma verdade humana, mas também demonstram impotência e falta de vontade de escapar a essa situação, o que pode gerar prazer no espectador, mas também impotência. Pois o espectador pode ter afetos ou atitudes a esta repetição, mas só a produção de discurso o poderá ativar.

4.8 Ação e discurso

Ricoeur nota que:

> o querer é também uma espécie de decreto: manifesta um poder, uma potência, um domínio; aqui a metáfora política da vontade substitui a metáfora judicial: domínio sobre si, potência dos contrários, poder fazer; não é verdade que a primeira máxima dos estoicos consiste em distinguir o que depende de mim do que não depende? (2012, p. 104)

Como vimos anteriormente, Rayner (1994, p. 78) classifica o discurso enquanto "cadáver da ação", como se o discurso pegasse no corpo morto da ação e o pudesse revivificar através da sua narração (1994, p. 20). Todavia, a ação pode persistir para além do seu enquadramento discursivo, e até forçar a mudança do discurso, como acontece muitas vezes com o comentário político ou o relato noticioso, por exemplo. E é a própria repetibilidade discursiva da ação que a pode tornar mais real. E, na verdade, Ricoeur encara a ação como a "continuação do dizer" (2012, p. 119), exprimindo a preocupação de que o discurso, tal como existe hoje, só faz sentido como expressão de ação enquanto tal, dotada de intenções e desejo, e não como um acumular de acidentes, como Deleuze propõe para o teatro. Estes dois princípios não estão assim tão distantes, pois indicam que, a menos que se pretenda apenas descrever qualidades da ação, o seu lado "acidental", portanto, usando o termo "acidental" no sentido aristotélico, toda a caracterização da ação passa por identificar as suas intenções subjacentes, pois na intenção há também a manifestação de um poder.

É verdade que uma das funções do discurso foi a de tentar controlar a ação. Arendt, inclusivamente, enuncia pelo menos duas formas discursivas de controlo da ação: o perdão (2000, p. 291) – em que a entidade que perdoa anula as consequências de uma ação, com base numa interpretação das intenções iniciais; e o compromisso ou promessa (2000, p. 296) – em que se anuncia no discurso uma ação que irá acontecer. A forma discursiva do perdão, cuja originalidade Arendt atribui a Jesus de Nazaré, acaba por delimitar o impacto e poder da ação, realocando esse poder para a vítima da ação, que tem o poder de anular o poder desta através das palavras. Em parte, talvez, a importância do perdão tenha contribuído para o esvaziamento da importância da ação na sociedade ocidental, e reforçou o papel e reconhecimento da vítima, que passa a poder esgrimir palavras para combater as ações que a afetam.

Por seu lado o compromisso é uma forma discursiva por excelência de controlar o poder político. Através do compromisso, projeta-se no futuro uma ação pretendida, com as respetivas intenções e efeitos, desta forma dando a possibilidade ao destinatário

da ação de a aceitar ou não, de se preparar para ela ou não, e de avaliar a sua execução com base na promessa feita.

A ideia do compromisso é inevitavelmente derivada da intenção, como nota Ricoeur (2012, p. 105), e aquela que identifica o seu autor, isto é, o indivíduo. Pelo que anular o compromisso, ou a intenção, é também anular o agente, que passa a ser um conjunto de dados, um elemento de um todo panteísta, e estando à mercê de forças que não controla, sendo que a sua racionalidade passa a ser tida como nula, e a sua ação como inútil ou como uma tentativa de manifestação de poder. No entanto, a partir do momento em que existe discurso existe ação – pois o discurso lança a ação, promete-a, perdoa-a, enquadra-a, dá-lhe substância. A não ser anulando o discurso – tentativa que tem feito caminho no teatro, de secundarização do texto teatral no processo constitutivo do evento teatral – a intenção é sempre existente, tal como o enquadramento da ação. Esta intenção não é inteiramente racional, não é independente do contexto, e constitui-se sempre como uma tentativa de estabelecer laços sociais, e de afirmar um poder individual perante o coletivo.

Com efeito, julgo que estamos perante uma diferença entre uma visão do discurso enquanto bloqueio e interferência humana da ação, sendo que esta é um produto natural do contexto, que não deve ser interferido, e resultado de algo que escapa à racionalidade: o próprio corpo, segundo Rayner (1994, p. 22), que se constitui como verdade enquanto presença inescapável no presente, e do discurso enquanto elemento indissociável da ação, e uma visão que considera a ação enquanto racionalidade e presença humana num contexto que pode resistir à ação. Ou seja, enquanto a primeira posição, mais próxima de Deleuze e Rayner, encara a ação como natural e verdadeira quando é um acidente desprovido de razão humana, para Ricoeur a ação e o seu discurso são formas de resistência do indivíduo aos sistemas e ao contexto.

Entre estas duas posições, o drama contemporâneo tem tido tendência para a primeira, privilegiando a improvisação, o movimento, a experiência, a busca de métodos

que quebrem a dimensão material da ação com o seu enquadramento retórico e discursivo, segundo o princípio de que o espectador será libertado na sua busca de significado. Todavia, o que tem acontecido é que o enquadramento discursivo se perde da obra para ser assumido por entidades metateatrais, como programadores, críticos, etc. Como nota Rayner, quando a intenção é eclipsada, gera-se apenas "superfície" (1994, p. 34). Essa superfície só ganha tridimensionalidade com um enquadramento temporal, com causas e intenções. Note-se que em *À Espera de Godot*, o que gera a espera não é o ato físico, o gesto, mas o discurso, o reconhecimento de que os movimentos que vemos em palco traduzem uma "espera". É essa ação discursiva, essa espera, que se torna inquietante. Especialmente por ser uma ação cuja consequência lógica – a chegada da pessoa por quem se espera – nunca acontecer, ou aparentemente não acontecer. Ou seja, é o exemplo de uma peça em que a ação ganha substância através do discurso, um discurso compromissivo, aliás, em que todas as personagens reconhecem que a sua situação se deve a um compromisso, e, ao tornar-se ação, subverte a sua própria natureza. Sem esse elemento discursivo, não haveria tal subversão e todos os movimentos que vemos em palco tornar-se-iam mera superfície. Aliás, Beckett é especialista em atos passivos – esperar, ouvir, estar soterrado – que se traduzem em gestos que subvertem esses atos. Mas as suas ações são profundamente textuais, que só se tornam enigmáticas e absurdas por via do texto. Sem este, o movimento é inconsequente e facilmente descartável.

A própria Rayner (1994, p. 46) admite que só o discurso pode ser subversivo do próprio discurso, ou da autoridade, mesmo que essa discursividade precise da ação para ganhar essas propriedades. Curiosamente, tal como Ricoeur assume a intenção como constituidora da ação, Rayner parece assumir a intenção como constituidora da personagem teatral, ao afirmar que "o paradoxo da personagem teatral é a de que a representação parece depender de uma personagem pré-existente constituída por um texto" (1994, p. 48). Ou seja, que só o discurso constitui a personagem, e essa personagem, tal como o ato teatral, é também um compromisso que se estabelece entre

as ações em palco e o enquadramento discursivo dessas ações, estabelecidas pela própria personagem. Como se a personagem se criasse a si própria pela ação e pelo discurso – pela ação completa, enfim. Sendo que o interesse da personagem se estabelece na incerteza que deriva da tensão entre a intenção e a ação. Ou seja, a personagem teatral torna-se personagem quando exprime intenções ou quando sofre as consequências dos atos, mas deixa de o ser nas ações materializadas, e por isso a personagem da tragédia grega só surgia em cena no primeiro momento da ação, e no último – ou seja, na componente discursiva, e a força da personagem estava na resistência a essa ação. Fosse uma resistência interior ou exterior, era o sofrimento da não realização, ou da realização inacabada, ou da realização falhada da ação, ou da resistência da cena à ação, aquilo que exprimia a natureza da própria personagem. E quando Nietzsche afirma que o ato é tudo e o agente nada (Rayner, 1994, p. 49) na verdade só pode ser tudo quando não se acredita no agente ou agentes, e pelo contrário, o agente que sofre a ação é que realmente existe e acaba por ser o tudo, pois só esse pode constituir sociedade, visto que o sujeito se constitui pelo discurso (Rayner, 1994, p. 53) e o discurso é intenção e resultado da ação.

Esse discurso, sendo uma projeção da ação possível, ou uma interpretação da ação que aconteceu, é inevitavelmente representação, é certo, mas também a única forma de justificar a função social do teatro do drama. E essa representação discursiva é também ação e personagem (Rayner, 1994, p. 50), pois tem efeitos sobre o mundo, pelo que a representação se torna a única realidade possível, visto que é a única realidade transformável e apreensível, tornada mais real pela resistência da presença teatral. Como nota Rayner, o discurso é o elemento político do teatro, porque é negociável, é o que cria o tempo da ação no teatro e é também negação dessa ação (Rayner, 1994, p. 50). E é nesse equilíbrio que se gera a potência do evento teatral, enquanto equilíbrio de presença e representação, discurso e ação, acidente e intenção, compromisso e subversão.

4.9 Em síntese

Neste capítulo procurei detalhar como os estudos teatrais, apesar de reconhecerem, no geral, a importância da ação no teatro, tendem a apresenta-la de forma vaga, algo que remonta pelo menos a Aristóteles. A fim de aprofundar este conceito, e relacioná-lo com a ação, parti da ideia de Hannah Arendt de que a ação é uma ação social enquadrada pelo discurso, com o poder a esta associado ao início ou potencial para a ação.

O conceito de poder está associado à ação na medida em que o poder é o que enforma a ação e lhe dá uma finalidade, sem a qual a ação pode confundir-se com um acontecimento ou acidente, que são ações desprovidas de intenção ou poder visíveis.

Vimos que a ação teatral está dominada por um compromisso entre *performers* e público de que o que acontecer durante o evento não terá efeitos fora desse evento. Por sua vez, o público compromete-se a reagir às ações dramáticas com atitudes ou afetos, atos incipientes que manifestam uma reação emocional àquilo que contempla, mas que têm apenas efeito no próprio espectador.

Discuti como o poder, ao longo dos tempos, sempre esteve muito associado à ideia de transcendência, e de início da ação. E propus que o palco, a cena, se constui como um laboratório para o poder, pela sua dimensão de vazio.

Tomando as ideias de poder de Foucault, enquanto ato social, dominado pela sociedade, procurei explanar como Foucault vai substituir o poder transcendente do passado por uma teia de relações que exercem o seu poder de diferentes formas, resultando em instituições de poder que o procuram perpetuar, que vão do poder político aos poderes disciplinares, passando pelo conhecimento enquanto poder estabilizado. Procurei, por outro lado, reforçar a ideia segundo a qual esse poder funciona em cadeia, em permanente fluxo, devido a ser a causa e produto de uma relação que, segundo Foucault, acaba por gerar o próprio indivíduo, enquanto resultado dessa cadeia de poderes. Estas ideias vão ser decisivas para a evolução de uma ideia de documentarismo ou autobiografia no teatro, enquanto tentativa de demonstração

desses poderes constituidores, e do épico enquanto forma que dá conta das relações de poder.

Abordei neste contexto a questão dos quadros-descrições e curvas-enunciados como forma de formalizar e dar conta das relações de poder dentro de uma obra teatral, e que a personagem tem sempre uma relação com algo exterior – seja o transcendente, o social ou outro – sendo o principal problema da personagem a relação com esse exterior.

No que diz respeito à ação, identifiquei várias hipóteses de análise, empregando a classificação de Burke de Ato, Cena, Agente, Agência, e Propósito, e concluindo que a ação se traduz como concretização de uma intenção, ou realização de um desejo. No entanto, essa intenção é opaca, necessariamente, devido à natureza contingente do homem, mas é dominada pela ideia de risco, ou sofrimento, que é fundamental para o interesse da ação dramática, pois esse sofrimento é o que gera a materialidade e traduz o elemento transformador da ação.

Discuti ainda se a ação revela a essência do sujeito no mundo, ou se é apenas uma transação de atributos socialmente construídos. E, por outro lado, procurei debater a relação do discurso com a ação, como única forma de reconhecimento social da ação, e de a tornar operacionalizável na sociedade, constituindo-se como uma ética, visto que a ação é reveladora de uma determinada realidade. Nesse potencial revelador, a ação pode revelar e questionar o sistema em que surge, mas pode também revelar o sujeito. Nessa revelação, implica uma repetibilidade, mas também uma abertura ao novo, que poderá ser acidental, mas que só se revela enquanto tal dentro de um padrão fixo e familiar.

A questão do risco e do questionar do sistema levaram a que se produzissem socialmente operações para reduzir o efeito da ação, seja através do compromisso, seja através do perdão, sendo que a sociedade tendeu para tentar restringir o efeito da ação, pelo que as personagens do drama tenderam a tornar-se menos ativas e ser antes resistentes à ação, o que tornou o discurso mais importante para evidenciar essa

resistência, especialmente quando essa ação é apresentada como maioritadiamente interior, ou maioritariamente dependente de um contexto social.

Quinto Ato

Cenas entre Portugal e o Brasil

No sentido de dar uma concretização às ideias expostas anteriormente, e de identificar a sua presença e forma em práticas cénicas concretas, neste capítulo irei abordar um conjunto de três peças portuguesas e três peças brasileiras contemporâneas, todas elas posteriores a 2000, da autoria de criadores teatrais diferentes nascidos depois dos anos 1970. O objetivo destes requisitos é dar conta da forma como o poder e a ação são retratados na dramaturgia lusófona contemporânea no início do século XXI, por autores nascidos no último quartel do século XX, depois das consideráveis mudanças culturais ocorridas a partir dos anos 60, e já sob a influência do predomínio da imagem e dos média, e a massificação do acesso à internet.

A escolha dos casos abordados pautou-se também por uma seleção de criadores que tenham algum reconhecimento no panorama artístico do seu país ou mesmo

internacionalmente. Dentro da complexidade dos estudos da receção e da influência, procurei que fossem criadores que evidenciassem algum tipo de reconhecimento crítico ou institucional, que apontasse para uma aceitação crítica e social, que sugiram que a sua obra reflete um paradigma artístico e de gosto dominantes.

Estes parâmetros pretendem permitir um *corpus* artístico de evidente reconhecimento, que traduza uma prática teatral desenvolvida num contexto lusófono de informação de massas, de comunicação imediata, trocas internacionais intensas, acesso generalizado a bens culturais, facilidade de partilha de informação e conhecimento, dentro do âmbito de sociedades pós-industriais e ocidentais.

Ao usar-se um *corpus* português e brasileiro pretende-se anular eventuais problemas de tradução ou transmissão intercultural, e dar conta da diversidade de possibilidades destas ideias dentro do panorama lusófono, embora não se pretenda a partir daqui deduzir qualquer conclusão somente no âmbito da lusofonia ou das suas especificidades. Dito de outro modo, pretende-se contemplar diferentes possibilidades cénicas e dramáticas dentro do mesmo contexto cultural ocidental e linguístico lusófono e dar conta de eventuais modos diferentes de trabalhar os temas da ação e do poder.

A restrição a peças de origem portuguesa e brasileira deve-se à necessidade de restringir o enfoque da análise e centrar a atenção em dois países que têm uma história teatral comum até há pouco tempo – como explicarei mais adiante – mas que têm percursos políticos e culturais autonomizados há dois séculos, em virtude da independência oitocentista do Brasil. Ao mesmo tempo, a prática cénica em ambos os países encerra uma evidente matriz europeia, ao contrário de outros países lusófonos, como os países africanos de expressão portuguesa, onde o contexto cultural e linguístico é mais complexo e a prática teatral é influenciada por outras tradições que não a ocidental. Tal significa que assumo que as práticas cénicas são culturalmente marcadas, mas também individuais, pelo que procuro sempre enquadrar o trabalho com alguns dados biográficos do autor que possam ser relevantes para a sua compreensão.

Assim sendo, irei analisar uma obra de José Maria Vieira Mendes, um dos mais

conceituados dramaturgos portugueses, membro do coletivo Teatro Praga, outra de Tiago Rodrigues, um dos criadores teatrais portugueses mais conhecidos internacionalmente, e outra do coletivo Visões Úteis, uma companhia do Porto que teve um assinalável impacto artístico e influência social, tanto ao nível local como ao nível internacional.

Do lado do Brasil, analisarei uma obra de Roberto Alvim, um dramaturgo e encenador que trabalhou entre o Rio de Janeiro e São Paulo, e que é tido como um dos mais eminentes membros da última geração de criadores teatrais brasileiros, uma obra de Grace Passô, uma dramaturga, encenadora e atriz de Minas Gerais, premiada no Brasil e traduzida para várias línguas, e outra de Marcos Barbosa, um aclamado dramaturgo vindo do Ceará, com peças traduzidas para várias línguas.

Esta escolha de autores assentou também na preferência por criadores que tenham o texto como eixo do trabalho. É certo que, como vimos anteriormente, o teatro contemporâneo tem sofrido muitos e variados pontos de partida e influência, e um aparente desprendimento da submissão ao texto, adaptando-se cada vez mais a uma cultura dita pós-literária, em que a imagem assume o papel de principal signo cultural, artístico e representacional. Mas, como descrevi anteriormente, o texto é ainda o documento e a prova da natureza teatral de um acontecimento cénico, e o manifesto das intenções e objetivo artísticos dos criadores cénicos, e não apenas o resultado acidental de um processo criativo. Mesmo quando o teatro recorre a outros materiais – de vídeo, ou fotografia, ou mesmo textos parateatrais, como críticas, textos de folha de sala ou artigos académicos, por exemplo – o texto teatral é ainda o compromisso, o manifesto e o resultado da ação cénica consensual, o documento que serve de referência para toda a equipa envolvida na criação teatral, mesmo quando esta criação é colaborativa.

E quando a *performance* assume uma natureza diferente daquela que o texto previa, ainda assim só o discurso pode dar conta da ação cénica, como já discuti antes. E entre dar conta da ação cénica tal como os criadores a previam ou interpretaram, ou

apresentar aqui a minha interpretação subjetiva e experiencial do que foi a *performance* cénica (nos casos em que tal seria possível), será talvez mais rigoroso e neutro apresentar aqui como objeto de estudo o discurso sobre a ação cénica prevista que foi dada pelos criadores. Até porque esse texto necessariamente encerra as intenções dos criadores, quer o resultado em palco tenha cumprido ou não essas intenções.

Em termos de metodologia de análise, assumir-se-á que um evento teatral é um acontecimento previsto através de algum tipo de documentação – seja um texto teatral, bilhete de entrada, guião, vídeo, *trailer*, cartaz, anúncio na internet ou nas redes sociais, etc., – nos quais existem intervenientes que agem de forma discursiva ou física e intervenientes que esperam que essas ações não tenham efeitos reais, mas sim representacionais e metafóricos, que despertem neles afetos ou atitudes. Ou seja, que haja um compromisso entre todos os presentes de que não haverá consequências sociais imediatas, diretas e irreversíveis para esse evento.

Desse modo, esse acontecimento terá efeito emocional ou simbólico sobre os intervenientes, que poderão debatê-lo entre si ou usá-lo como ferramenta de representação ou interpretação simbólica do real. Nesse evento haverá ações e relações de poder entre os intervenientes, quer sejam intervenientes ativos – atores, *performers* ou interatores – ou intervenientes passivos ou semipassivos – espectadores ou espectatores.

As intervenções serão assumidas como sendo desempenhadas por *personas* sociais, segundo Goffman, quer assumidas pelos atores, num trabalho coletivo físico ou conceptual, quer delineadas pelo autor textual da peça, que estabeleceu redes de *personas* que interagem entre si.

A ação irá ser entendida na sua dupla natureza física/real e discursivo/cultural, segundo Bakhtin, definida por intenção e ato. A questão da intenção será apenas analisada segundo a intenção do criador na sua relação com a cultura que interpela, e não segundo dados biográficos do próprio autor – isto é, se existem elementos biográficos que tenham determinado certas escolhas – e, por razões de limitação do

escopo, será excluída a receção cultural da própria peça, a não ser em casos específicos, que ajudem a compreender a sua construção.

As relações de poder e ação serão analisadas de forma indissociada, tal como é apontado por Arendt, sendo o poder visto como uma força, como afirma Foucault, que oscila entre os sujeitos envolvidos, de acordo com as ações que estes tomam. Este poder tem uma ligação de identificação com a ideia de autoridade e de iniciativa da ação: quem tem o poder é quem pode desencadear a ação, de forma deliberada ou não. Este poder pode ser condensado em instituições, rituais, saberes, que servirão de contexto para a ação, a sua "verdade", para usar um termo de Foucault. Pelo que a identificação das relações de poder é também a identificação da "verdade" que o criador teatral pretende expor. Esta capacidade para a iniciativa, um tipo de acesso ao poder, é parte integral da identidade dos intervenientes, e grande parte da ação dramática gira em torno dos papéis de poder assumidos pelas *personas*, sendo que as ações fulcrais são aquelas que fazem balançar as relações de poder entre os indivíduos, e os indivíduos sem poder aqueles que não podem ter a iniciativa de transformar a interrelação.

Desse modo, a estrutura dramática da peça consiste também num exame das relações de poder e o retrato da possibilidade como as relações de poder podem transformar-se entre indivíduos. E essas relações só podem ser percebidas com base no domínio que o indivíduo evidencia do mundo e do seu contexto, quer seja um domínio intelectual (os saberes) quer um domínio físico ou emocional. Uma personagem capaz de dominar o corpo, as emoções ou o funcionamento daquilo que a rodeia automaticamente evidencia mais poder do que outra. E esta pode transformar as relações colocando em causa esse domínio. Esse domínio pode exercer-se sobre si próprio, quando o indivíduo escapa às previsões que a estrutura lhe parecia conferir, ou seja, a norma.

Estas forças podem ser traduzidas no binómio dos quadros-descrições – ou seja, o contexto –, e as curvas-enunciados – o tempo discursivo –, apontados por Foucault, onde irei comparar o contexto com o discurso e a temporalidade que cada obra

apresenta.

Aquilo que define a personagem, e a sua ação, é o seu desejo. Este desejo pode não ser expresso por ações concretas, mas é o que individualiza o agente em palco e faz a distinção do contextual ou do acidental, tanto para os outros como para o próprio. Mesmo que esse desejo não seja único, o facto de se sublinhar esse desejo torna o seu agente único, como afirmou Williams. E a existência de uma causa para a ação que não pareça ser contextual ativa o interesse do espectador, pois afirma a presença de um agente e de uma possibilidade de ação com que o espectador pode aprender ou ser transformado, ao contrário das ações contextuais, que o espectador sente que não o transformam, a não ser de modo passivo-reativo. Ou seja, a ação que não seja contextual, e dependa do agente, marca uma capacidade de poder, capacidade estruturante para o próprio indivíduo, e constituindo ela própria a singularidade do indivíduo. E nessa singularidade estabelece-se uma noção de risco, quer físico, quer social, tal como identifica Goffman.

Essa ação pode ser discursiva ou pode ser física, e gera algum tipo de afeção nos outros intervenientes. Se forem intervenientes passivos da ação dramática, ou seja, espectadores, a sua afeção consistirá na maioria das vezes numa atitude, ou seja, uma afeção que muda a consciência de si desse interveniente. Se forem intervenientes ativos, poderão ter reações a essa ação, reequilibrando o balanceamento de poderes.

Em todo o caso, a ação realizada só se torna visível numa relação com o mundo cultural, que estabelece um contexto e possibilidades interpretativas para essa ação, e pode ser alvo de disputas discursivas entre os intervenientes, que procuram identificar os efeitos e consequências dessas ações, quase sempre remetendo para a sua origem: a intencionalidade. Isto é, a ação é válida na relação entre a sua consequência e a sua intencionalidade, que são duas dimensões não concretas, mas interpretativas e culturais.

A ação é passível de ser interpretada segundo a sua cena ou contexto (o que havia no ambiente que poderia levar à ação), segundo o seu agente (as particularidades

físicas ou emocionais ou psicológicas do indivíduo que poderiam levar à ação), segundo a sua agência (as capacidades ou funções sociais do indivíduo que poderiam levar à ação), e o propósito (qual o fim que a ação pretendia atingir). A preponderância de cada uma destas causas da ação é discutível e ambígua, podendo ser alvo de disputas ideológicas. Aliás, recentemente a noção do agente enquanto causa da ação e a consciência do propósito tem sido alvo das principais discussões filosóficas, com correntes mais racionalistas a valorizar o agente, identificando-o como centro da ação, principal vítima das consequências da ação, e foco da opacidade da intenção, e outras correntes mais fenomenológicas, pós-estruturalistas ou de construtivismo social defendendo o predomínio do contexto e da agência enquanto principais desencadeadores da ação, pelo que esta se torna indistinta da noção de acidente.

Por tudo isto, o meu foco de análise incidirá acima de tudo sobre o texto teatral, não esquecendo a prática cénica, assumindo que o discurso é o campo onde a ação se torna visível e ligada ao mundo da cultura, e que essa visibilidade estrutura o próprio tempo do drama, a realidade do drama e a verdade do próprio drama – o saber foucaultiano. Quando tal verdade não é estabelecida pelo texto, é estabelecida pelo reconhecimento cultural dos gestos e imagens propostos, pelo que o teatro se torna eminentemente citativo e intertextual, derivando a sua força do reconhecimento cultural das ações e não da sua exploração e discussão racional e cultural. Nesse aspecto, as ações tornam-se apenas novas naquilo que divergem das anteriores que citam, tal como observado por Kierkegaard.

Saliento por último que os elementos semióticos ou culturais dos textos serão analisados caso contribuam para o entendimento da estrutura de poder e ação. Helbo (2016, pp. 342-345) identifica várias áreas das artes performativas contemporâneas que apresentam especificidades que poderão ser alvo de interesse para uma análise semiótica, como a ação, a sensação, a receção, mas para o presente estudo o enfoque estará no caso da ação, e sua relação com o poder, sendo os restantes apenas superficialmente abordados na medida em que possam contribuir para a análise do

primeiro. Tal deve-se à necessidade de ter de abordar um número relativamente amplo de peças de teatro, e ao desejo de restringir a análise aos elementos constitutivos do próprio drama, e não tanto à receção individual ou cultural das mesmas peças. Esta é, admitidamente, uma limitação deste trabalho, sobre uma arte que Eco descreve como implicando "toda a experiência humana" (Eco, 1977, p. 108), mas o próprio Eco reconhece que nem todos os signos teatrais são de importância equivalente (Eco, 1977, p. 112) e esta é uma limitação que, ao centrar-se nos signos que têm uma evidente intenção comunicativa, se poderá revelar novas pistas de análise do drama.

Por tudo o que ficou dito atrás, a análise será primordialmente compreensiva e não interrogativa, no sentido de tentar compreender a aplicação prática da problemática levantada por este trabalho, que não exclui o contexto ou a autoria das obras em análise.

5.1 O teatro português

5.1.1 Panorama do teatro português

Há poucas particularidades que distingam o teatro português da sua matriz europeia, fora uma crónica falta de recursos, de público e de discussão crítica, embora nele se possam ler dois cursos históricos, entre um teatro citadino, de entretenimento, associado aos poderes políticos, e um teatro rural, comunitário, de cariz ritualístico cristão, associado aos poderes municipais, laborais e religiosos.

A génese do teatro português está comummente associada a Gil Vicente, embora se reconheçam sinais rarefeitos da existência de teatro anterior, seja na doação de D. Sancho I aos jograis Bonamis e Acompaniado, no século XII, seja nas leituras que Osório Mateus (1999) fez das composições do poeta Anrique da Mota, no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, enquanto autor teatral pré-vicentino.

Contudo, Gil Vicente constituiu-se como primeiro marco imaginário, com uma obra consistente e resiliente à passagem do tempo, após a sua redescoberta pelos românticos no século XIX. Independentemente das discussões em torno da sua identidade ou origem, está comprovado que seria funcionário régio responsável pela

animação da corte, e nesse âmbito surgiu a sua obra teatral, que vai abordar os vários géneros do teatro medieval europeu, e evidenciando muitas das suas marcas distintivas.

Apesar da popularidade no seu tempo, que deu origem à publicação de várias peças em formato de cordel, mais tarde compiladas em livro, e apesar de as suas peças terem atingido um elevado patamar poético, definidas por diálogos vivos e alguns monólogos de acentuado lirismo, Gil Vicente não conseguiu transgredir significativamente o paradigma do teatro medieval, escrevendo peças que se enquadram nos géneros das moralidades, milagres, farsas, *sotties*, comédias romanescas, entre outras. As suas personagens raramente abandonam o estatuto de tipos sociais ou alegorias, e a sua dramaturgia é conservadora, indo pouco mais além da crítica dos costumes ou da apologia do poder régio e da expansão ultramarina. A perceção da sua falta de originalidade pessoal fez com que, inclusive, fosse acusado de plagiar ou adaptar as peças castelhanas de Juan del Encina, o que terá tentado refutar através da peça *Farsa de Inês Pereira*. Mas a sua influência nos seus conterrâneos foi inegável, tendo-se constituído referência de uma série de outros dramaturgos subsequentes, como António Ribeiro Chiado, Luís de Camões, Afonso Álvares e Baltesar Dias.

Após o seu desaparecimento, em data incerta, vai-se assistir ao fenómeno de um distanciamento da corte em relação à prática teatral. Primeiro por via do crescente conservadorismo da corte portuguesa, em que monarcas como D. João III e os seus sucessores preferem a música sacra enquanto entretenimento palaciano; depois pela entrada da ópera em Portugal, que vai ter um sucesso estrondoso, tornando-se rapidamente no género performativo favorito da aristocracia e do povo.

Neste contexto, os dramaturgos da escola vicentina vão ter de trabalhar acima de tudo em contexto burguês – tal como é retratado em *O Auto da Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado (1994) – ou em contexto popular, como aconteceu com a extensíssima obra de Baltesar Dias, que fez carreira a escrever peças religiosas baseadas nas histórias da *Legenda Áurea* medieval, para serem representadas em aldeias e vilas

de todo o império português da altura.

Aliás, Baltesar Dias é um dramaturgo significativo, pois a popularidade das suas peças de elevado conservadorismo e religiosidade, e a persistência das representações destas nas aldeias portuguesas e nas comunidades e colónias portuguesas do Brasil e de África, de que temos ainda vestígios em São Tomé e Príncipe, ou no Nordeste do Brasil, por exemplo, fazem dele provavelmente o autor de teatro português com mais representações e versões ao longo da história de Portugal, mas a sua obra é dispersa, mal conhecida, pouco estudada, maioritariamente ignorada pelo cânone, pelo poder político e pelos académicos e historiadores.

Estas diferentes fortunas da primeira dramaturgia portuguesa vão conduzir, como referi antes, a uma cisão em que maioritariamente existem dois teatros em Portugal: um teatro de cariz erudito, associado ao poder político e à cidade de Lisboa, muito influenciado pelas tendências estéticas europeias, e dirigido, primeiro, para um público aristocrático, e, depois, burguês letrado, muito ligado ao poder político da capital portuguesa, e um teatro de âmbito mais popular, muito ligado a uma matriz de teatro medieval, tendencialmente de crítica social conservadora, humorístico ou, em zonas rurais, de cariz religioso e celebratório. Embora grande parte da história deste último teatro esteja por fazer – por falta de registos, documentação e especialistas em número suficiente para chegar a esse panorama do teatro português –, sabe-se que este se prolongou nos autos populares que foram muito disseminados no interior de Portugal até à década de 1960, altura em que o êxodo rural devastou o tecido social que o sustentava. A sua versão urbana foram os desfiles das guildas e corporações de artesãos, mais tarde foram as companhias de teatro dos grémios culturais e recreativos, e posteriormente os grupos de teatro amador que ainda hoje se encontram espalhados por todo o país, que, por imitação ou influência de encenadores e dirigentes formados ou com prática teatral profissional, foram seguindo, com algum atraso, as tendências estéticas do teatro erudito, embora continuassem a favorecer peças de cariz humorístico, satírico ou moralizante, talvez devido a uma melhor recetividade por parte

do seu público. Mais recentemente, com a escolarização obrigatória e a valorização social da educação, houve grande desenvolvimento do teatro infantil e juvenil de cariz pedagógico, com numerosas companhias e atores profissionais especializados em corresponder às necessidades deste público muito específico.

Aliás, os momentos mais determinantes do teatro em Portugal parecem ter ocorrido na altura em que ambas as correntes se fundiam, como foi o caso da "portuguesa ópera", de que o cultor mais destacado foi António José da Silva – uma ópera bufa com títeres, cuja comicidade, baixo custo e uso de músicas populares lhe permitiu juntar, no mesmo espaço do Teatro do Bairro Alto, tanto camadas populares como a realeza –, e a partir do século XIX, quando os esforços dos governos liberais, liderados por Passos Manuel e por Almeida Garrett, relançaram o teatro enquanto ferramenta de educação e invenção da portugalidade, criando o Teatro Nacional, o Conservatório de Arte Dramática e tendo escrito, Garrett, uma série de peças que procuravam introduzir no teatro português os modelos teatrais então em voga na Europa, especialmente influenciados pelo teatro francês e germânico.

É por isso que, entre o século XIX e a primeira metade do século XX, vemos o florescimento de várias companhias de atores, das quais se destaca a companhia Robles Monteiro-Rey Colaço, responsáveis pela programação do Teatro Nacional D. Maria II durante dois terços do século XX. Estas companhias apresentam peças de vários géneros – desde o drama burguês até ao teatro de variedades –, e não só atuam na capital como fazem digressões pela província, pelas colónias africanas e pelo Brasil, de que dão testemunho os relatos de viagens de atores como Laura Alves, Rogério Paulo, etc.

A importância deste teatro para a construção do imaginário da portugalidade não tem sido devidamente estudado. Mas basta referir que foi pelo seu uso no teatro de revista que o género musical do fado – até então música do *bas-fond* lisboeta – se viu legitimado e catapultado para símbolo internacional mais reconhecível de uma certa portugalidade, como pela influência que teve no cinema português primitivo – desde o filme *O Rapto de uma Atriz*, obra cinematográfica de Lino Ferreira, que foi criada para

integrar a peça de teatro *Ó da Guarda*, em 1917, até às obras de José Leitão de Barros e grande parte da obra de Manoel de Oliveira.

A partir dos anos 50 a contracultura teatral começa a chegar a Portugal, com os primeiros teatros independentes – isto é, com preocupações fundamentalmente estéticas e não comerciais, ao contrário da maioria das companhias até aí predominantes. Pina Coelho (2017, pp. 11-15) menciona vários exemplos, como o Teatro da Juvénia, de Araújo Pereira, ou o Teatro Novo, de António Ferro, como tentativas ainda incipientes nos anos 20, e depois o Teatro-Estúdio do Salitre, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Grupo Dramático Lisbonense, o Grupo de Teatro Experimental, a Casa da Comédia, o Teatro D'Arte de Lisboa, o Teatro Experimental do Porto, de António Pedro, o Teatro Moderno de Lisboa, já nos anos 60, e sem esquecer as companhias de teatro universitário, como o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, o Teatro Universitário do Porto, ou o Grupo de Teatro de Letras de Lisboa. Estes grupos irão acolher artistas estrangeiros, como Victor Garcia, os Living Theatre, etc., para alimentar a sua prática cénica, e vão ser a fonte de boa parte da nova geração de teatro que se vai consolidar em Portugal após o 25 de Abril.

Esta nova geração tem uma forte preocupação estética e política e é muito influenciada pelas ideias de Bertolt Brecht e pelo teatro de encenação que tinha sido predominante na Europa até aos anos 80. São exemplo destes criadores, entre outros: Joaquim Benite, Ricardo Pais, Filipe La Féria, Luís Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, João Lourenço, etc. Parte deles tinha contactos ao nível europeu, como João Lourenço, que fez estágio no Berliner Ensemble, ou João Mota, que fez a sua formação com Peter Brook, ou tinha tido formação com artistas estrangeiros de passagem por Portugal nos anos 60 e 70.

Parte desta geração vai dedicar-se a organizar festivais de teatro e escolas de teatro alternativas ao Conservatório, como a Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, ou a Escola Profissional de Teatro de Cascais, que vão formar parte

considerável dos novos atores e criadores teatrais portugueses.

Há também o efeito importantíssimo da Gulbenkian, e do seu Serviço Educativo, que não só deu bolsas de formação a vários artistas para estudarem no estrangeiro, como através do serviço ACARTE que, segundo Ana Bigotte Vieira (2016, p. 405), trouxe alguma da nova vaga de artes performativas europeia a Portugal, ajudando a criar uma nova geração de artistas.

A partir dos anos 90, emergiu uma nova geração teatral, a que o crítico Tiago Bartolomeu Costa (2011) chamou "geração do meio", de criadores teatrais saídos das novas escolas, mas também influenciados pelo teatro pós-dramático, de âmbito performativo, mais visual do que literário, fortemente inspirado pela *performance* e pelas artes plásticas, mas que vai ter grande dificuldade em afirmar-se em relação à anterior geração e às instituições teatrais vigentes. São exemplo desta geração Mónica Calle, Lúcia Sigalho, Paula Só, Visões Úteis, o Teatro da Garagem de Carlos J. Pessoa, a Mala Voadora, de Jorge Andrade e José Capela, entre outros. Esta dificuldade deve-se em parte à resistência e incompreensão que o seu teatro ainda suscita junto dos principais espaços teatrais. Por isso, vão exercer a sua atividade um pouco à margem, em salas de teatro alternativas, só muito gradualmente conseguindo vir a entrar nos teatros nacionais e municipais portugueses.

Outra diferença substancial, a partir de finais dos anos 90, é a criação de uma rede de cineteatros municipais, lançados patrocinados pelo Ministério da Cultura de Manuel Maria Carrilho. Aproveitando uma vaga de financiamentos europeus, e conscientes da necessidade de uma maior harmonização do país, depois da brutal vaga de desertificação do interior e concentração da população no litoral, dá-se início a uma tentativa de disseminação cultural. Não só ocorrem a Expo 98, em Lisboa, e o Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, que vão dinamizar culturalmente as principais urbes portuguesas, como se dá a construção ou recuperação de uma série de teatros municipais, alguns dos quais ainda subaproveitados, outros ganhando programadores que lhes dão um impulso dinamizador, como é o caso do Teatro Municipal da Guarda, o

Teatro Municipal de Vila Real, o Teatro Municipal de Torres Novas, o Teatro Municipal de Viseu, entre outros. A atividade destes teatros passa não só por tentar fomentar a criação local, mas também permitir a circulação de companhias provenientes de Lisboa e do Porto, ou mesmo de artistas estrangeiros, e dirigindo-se a um público de classe média letrada local, maioritariamente professores e profissionais liberais.

Estes desenvolvimentos, juntamente com um maior acesso à cultura europeia, por via das viagens mais baratas, da internet, do programa Erasmus, e o desenvolvimento de uma rede de Museus de Arte Contemporânea, permitiu uma nova vaga de criadores portugueses, como o Teatro Praga, Tiago Rodrigues e o seu Mundo Perfeito, entre outros, que no geral aprofundam a linha estética da geração de 90, mas contam com maior favor do público, mais consideração crítica, mais fácil acesso às principais salas de espetáculos, como o Centro Cultural de Belém, a Culturgest, entre outros, e conseguem enveredar por uma carreira internacional, graças a co-produções, a um esforço governamental de internacionalização e o destaque que a dança portuguesa dos anos 90 conseguiu grangear internacionalmente.

Esta geração conseguiu notoriedade mediática, mas deparou-se com temporadas de espetáculos muito mais curtas do que os seus antecessores, muitas vezes não ultrapassando as duas ou três apresentações sucessivas em diferentes espaços nacionais e internacionais, o que lhes dá maior visibilidade junto de um público mais culto e interessado, e maior internacionalização, mas maior dependência destas redes europeias de circulação de artes performativas, maior efemeridade das criações, menor ligação ao grande público e menor visibilidade fora do panorama artístico.

Nas secções seguintes, irei abordar uma obra de criadores que abrangem estas duas últimas gerações: *Padam Padam*, de José Maria Vieira Mendes, que tem a particularidade de ter colaborado com os Artistas Unidos e depois se ter tornado um dos membros do Teatro Praga, *Três Dedos Abaixo do Joelho*, de Tiago Rodrigues, e *O Resto do Mundo*, de Visões Úteis. Todos eles ganharam notoriedade nacional e estabeleceram fortes pontes internacionais, vendo as suas carreiras consolidadas e as

obras reconhecidas em diferentes âmbitos.

5.1.2 *Padam Padam*, de José Maria Vieira Mendes, ou a crise do dramaturgo

José Maria Vieira Mendes é um dos mais conhecidos dramaturgos portugueses em atividade, tendo já colaborado com duas das mais influentes companhias portuguesas atuais, os Artistas Unidos e o Teatro Praga, e sendo uma presença e referência constante em termos de dramaturgia portuguesa nos média e na investigação académica.

Recebeu em 2000 o prémio Revelação Ribeiro da Fonte e o Prémio Acarte/Maria Madalena de Azeredo Perdigão, o primeiro prémio luso-brasileiro de dramaturgia António José da Silva, em 2007, atribuído pelo Instituto Camões e pela Fundação Nacional de Arte do Brasil, para a peça *A Minha Mulher*. A partir de finais dos anos 90, começou a colaborar com os Artistas Unidos, companhia de cuja face mais visível é Jorge Silva Melo, um dos encenadores mais destacados da primeira vaga teatral independente depois do 25 de Abril. Vieira Mendes escreveu a sua primeira peça em 1998 (Vieira Mendes, 2016, pp. 15-16) e inicialmente o seu percurso foi definido pela adaptação de textos de outros autores para teatro, como Franz Kafka, Fiodor Dostoievski, Arthur Schnitzler e Damon Runyon, e sobre estes primeiros textos Sebastiana Fadda escreveu que se evidenciava "o sentido da economia da palavra e do enredo, bem como uma sensibilidade atenta ao ritmo da linguagem verbal e teatral" (Fadda, 2004, p. 109).

Após estas primeiras experiências, Vieira Mendes aventurou-se na escrita original, com *T1*, *Se o mundo não fosse assim*, entre outras peças, que obtiveram notável reconhecimento público, como foi atrás referido, e que Fadda caracteriza como estando dominadas por:

> pequenos mecanismos que anseiam pelo perfeito equilíbrio entre elementos igualmente fundamentais como literatura, tensão emotiva, teatralidade e lirismo (…) ambientes claustrofóbicos, habitados por seres frágeis ou perdidos num presente cinzento, perplexos e indefesos perante um futuro nebuloso [e onde] o fio da memória reconstrói o passado para os espectadores, mas ao seu narrar

> corresponde a materialização das lembranças, ondas de imagens e diálogos que vão e vêm numa fluência por vezes dissonante, ou então mansas como uma ressaca (Fadda, 2004, pp. 109-110).

Ou seja, o teatro de Vieira Mendes era um teatro dominado pelo texto, em diálogo com a literatura contemporânea, de uma prática clássica, personagens, acontecimentos e um fluir do tempo que se enquadrava dentro do teatro de base fortemente textual dos Artistas Unidos. O próprio autor o admite, por exemplo, numa entrevista dada ao Centro de Dramaturgia Contemporânea do Teatro Académico Gil Vicente[5].

Todavia, a partir de 2005, e após uma estadia em Berlim, onde contactou com o teatro alemão, e foi influenciado pela dramaturgia de René Pollesh (2011), que viria a traduzir para português, Vieira Mendes começou a distanciar-se dos Artistas Unidos e a aproximar-se de uma outra importante companhia portuguesa, Teatro Praga, com quem colabora em *Super Gorila* (2005), com André E. Teodósio.

Gostaria de sublinhar aqui a influência de René Pollesh, conceituado dramaturgo e encenador alemão, formado no Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Instituto de Estudos de Teatro Aplicado), uma das mais destacadas escolas de teatro europeias, que, sob a direção de Andrzej Wirth e do seu colaborador Hans-Thies Lehmann, propôs uma prática cénica radicalmente diferente, assente num desenvolvimento das ideias de Brecht sobre o teatro didático, e que Lehmann viria a popularizar sob a designação de "teatro pós-dramático", em que acima de tudo predomina uma prática cénica enquanto metonímia do real e diálogo com o público presente, além da recusa ou desvalorização dos modelos dramatúrgicos clássicos.

A companhia Teatro Praga tem um percurso bastante diferente da dos Artistas Unidos. Foi fundada em 1995 por um conjunto de jovens que tinham feito uma oficina de formação com a companhia brasileira Os Satyros e cuja primeira influência, segundo

[5] CDC (2015) - Entrevista a José Maria Vieira Mendes. Ver https://www.youtube.com/watch?v=yNZG9UuvubE (Acedido a 20 de Maio de 2017).

o seu fundador e membro da direção, Pedro Penim, foram as ideias de Artaud e a sua rejeição do texto, com os seus espetáculos a sustentarem-se na relação dos atores com os espectadores e na ideia do "aqui e agora" (Guerreiro, Serôdio & Carneiro, 2004, pp. 50-52). Outra influência assumida por Pedro Penim foi a companhia belga TGStan (Guerreiro, Serôdio & Carneiro, 2004, pp. 54-55), que também teria uma grande influência na obra de Tiago Rodrigues, como veremos a seguir, e que pode ser caracterizada como uma companhia que trabalha sem encenador ou encenação, dependendo antes da forma como os atores se apropriam do texto e conseguem agir com ele em cena, em tempo real, perante o público presente. O Teatro Praga ganhou bastante notoriedade com espetáculos que cruzavam estética *pop*, elementos *kitsch*, interpretações naturalistas, referências filosóficas, e ideologia iconoclasta, tendo vindo mais tarde, nomeadamente a partir de *Zululuzu* (2016) e *O Despertar da Primavera* (2017) a adotar uma estética assumidamente influenciada pelas teorias *queer*. Sequeira Mendes (Pina Coelho, 2017, pp. 112) defende justamente que o excesso é o traço definidor dos espetáculos da companhia, não só ao nível das referências, mas também de velocidade, elementos e ações cénicas. A importância da companhia pode avalizar-se pelas suas numerosas co-produções com o Centro Cultural de Belém, o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional São João, e o terem conseguido o seu próprio espaço em Lisboa, Rua das Gaivotas 6, onde dão acolhimento primordialmente a companhias que trabalham sob influência da mesma estética, como a Estrutura, Silly Season, Among Others, etc. O Teatro Praga tem ainda um um importante papel pedagógico, nomeadamente por via de Pedro Penim, que é docente do Balleteatro, no Porto.

A aproximação de Vieira Mendes aos Praga inicia-se por um convite que lhe é dirigido por André E. Teodósio para fazerem *Super Gorila*. Na mesma entrevista que referi antes[6], Vieira Mendes reflete a estranheza deste processo, em que não lhe foi pedido um texto, mas uma colaboração na realização de um espetáculo, como se não

[6] CDC (2015) - Entrevista a José Maria Vieira Mendes. Ver https://www.youtube.com/watch?v=yNZG9UuvubE (Acedido a 20 de maio de 2017).

existisse divisão de tarefas na produção teatral. E o papel de Vieira Mendes, segundo o próprio na mesma entrevista, vai ser o de escrever com base em improvisações de atores, num processo comumente designado por *devising*.

Subsequentemente, Vieira Mendes propôs ao Teatro Praga fazer uma adaptação contemporânea de *O Avarento*, de Molière, que é apresentada entre 2007 e 2008 no Teatro Nacional São João, no Porto, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, e no Cine-teatro Curvo Semedo, em Montemor-o-Novo, tendo sido estes locais de apresentação escolhidos, segundo o próprio Vieira Mendes, na mesma entrevista, por representarem o "centro do poder".

O processo de progressiva inserção no Teatro Praga viria a colocar grandes dúvidas a Vieira Mendes sobre a natureza e papel do texto dramático na cena. Como o próprio nota na mesma entrevista, em que compara a "peça bem-feita" predominante do Romantismo até aos finais do século XX, e que considera não questionar a natureza do teatro e da literatura dramática, que consiste em colocar "palavras em ação", e o teatro que vai encontrar no Teatro Praga, que supostamente parte de conceitos. Isso gera uma crise junto de Vieira Mendes, segundo o próprio, em que já não sabe o que é literatura dramática, e o leva a fazer novas experiências de escrita, mas também a um projeto de doutoramento, sobre a relação entre literatura dramática e teatro, e a sua própria posição dentro do grupo.

Nessa tese de doutoramento, publicada sob o título *Uma Coisa não é Outra Coisa* (2016), Vieira Mendes parte da análise de várias obras teóricas e correntes estéticas e filosóficas do século XX para defender a independência entre teatro e literatura dramática, considerando haver momentos na história em que existe maior proximidade entre ambas, e outros momentos onde estão afastadas entre si.

Escolhi como obra a analisar um espetáculo que considero de charneira na evolução do pensamento de Vieira Mendes: *Padam Padam – Um espectáculo catástrofe.* Este foi apresentado no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, entre os dias 30 de setembro e 5 de outubro de 2009, tendo tido ainda

apresentações no festival Vie Scena Contemporanea, em Ponte Alto-Modena, Itália, no Théâtre de l'Aire Libre – Saint Jacques de Lande, em Rennes, França e no Teatro Viriato em Viseu, Portugal. O respetivo texto foi publicado pela *Revista Galega de Teatro* em 2011, e em 2016 reeditado numa antologia de textos teatrais de Vieira Mendes intitulada *Uma Coisa.* Para esta abordagem irei usar a edição original da *Revista Galega de Teatro*, mais próxima do texto levado à cena. A versão editada em 2016, apesar de manter o cerne e estrutura da peça original, apresenta também diferenças significativas, como o nome dos atores ter sido substituído por designações genéricas, como "Pai", "Filho" ou "Professor", diálogos estarem mais desenvolvidos, ter mais personagens, etc. Tal indica um afastamento do processo original de criação coletiva, e maior peso da reescrita individual do dramaturgo, trabalho perfeitamente legítimo, que aproxima o texto de uma lógica de literatura dramática, no seguimento das ideias que Vieira Mendes defende em *Uma Coisa não é outra Coisa*, da especificidade e validade da literatura dramática, mas que não expressa de forma tão evidente o contexto de criação e apresentação do espetáculo.

Padam Padam marcou o momento em que Vieira Mendes passou a assumir uma participação integral na orientação e produção artística do grupo e revela ainda reflexos desta dupla origem do dramaturgo e do grupo: a corrente mais literária em que Vieira Mendes se formou e que nunca renegou completamente, e a prática performativa do Teatro Praga. O próprio Vieira Mendes assume na entrevista concedida em 2015 ao Centro de Dramaturgia Contemporânea, referida anteriormente, que resolveu escrever o texto, mas tornando os atores em personagens, e escrevendo com base no que conhecia dos atores, e nas palavras e afirmações desses mesmo atores, a fim de tornar o texto mais "autêntico" para a representação dos atores. Todavia, como o próprio Vieira Mendes já repetiu em diferentes situações, o que se verificou é que os atores não se identificavam com as palavras que eles próprios teriam dito, pelo que o texto continuava a ser "falso", no entendimento de Vieira Mendes.

Esta peça assume-se também como tendo sido influenciada pelos filmes

catástrofe produzidos pelos grandes estúdios de Hollywood, sendo o processo de influência descrito por Vieira Mendes deste modo:

> Comecei a ver filmes-catástrofe: o *Armageddon*, a *Guerra dos Mundos*, *O Dia em que a Terra Parou*, *Alemanha, Ano Zero*. E fiz várias experiências de escrita neste novo registo, que se caracteriza por não utilizar muitas personagens. A linguagem é seca e usa frases coordenadas (de estrutura linear, sem relação causa-efeito) em vez de subordinadas. Apresentei as experiências no Teatro Praga, em ensaios que escrevi na revista Visão, na revista do Lux, no blogue da companhia. (Castro, 2009, p. 47)

Este ponto de partida pode ser confirmado no blogue da companhia Teatro Praga, no qual Vieira Mendes examina nesse contexto o filme *2012*, para apreender a sua essência, da qual retira a seguinte conclusão, que me parece relevante:

> Mas do argumento de *2012* há mais a concluir. É que, para além da narrativa individual, familiar, social, para além da pequena história, um filme catástrofe dedica-se igualmente a uma narrativa colectiva, política, que no final se cruza com a familiar para em conjunto ditarem a moral da história. (Vieira Mendes, 2009)[7]

O conceito de catástrofe inerente à peça é desde logo explicitado no início do texto de Vieira Mendes, em que se cita Jean-Luc Godard, com a passagem: "Catástrofe é a primeira estrofe de um poema de amor" (Vieira Mendes, 2016, p. 33). Ou seja, estamos perante uma visão relativamente positiva de catástrofe, mudança, ação de rutura, como o início de algo novo e, potencialmente, melhor. Note-se, todavia, que o próprio Vieira Mendes assumiu que a primeira inspiração da peça seria uma outra citação, de autoria do dramaturgo alemão Heiner Muller, onde este afirma que "o dia mais feliz da vida dele foi aquele em que a II Guerra Mundial acabou porque não havia nada para trás, a não ser a destruição, e nada para a frente" (Margato, 2009, p. 26).

Entre Godard e Muller, estamos perante uma ideia de catástrofe como momento de rutura radical que configura dois tempos: um tempo do antes e um tempo do depois.

[7] Ver http://blog.teatropraga.com/2009/11/2012.html (Acedido a 20 de maio de 2017).

Tal rutura surge num contexto de comunidade, representada pela família e pela sociedade em geral. Refira-se, aliás, que essa preocupação com a ideia de comunidade parece ter sido recorrente durante o processo de conceptualização do projeto de *Padam Padam*, como se torna evidente num texto de Vieira Mendes para o blogue da companhia:

> Marcus Steinweg, *Comunidade dos Desiguais* (começa assim) "Chamo colectivo a uma comunidade cujos membros estão unidos pela ausência de uma relação objectiva ou absoluta." (E continua assim) "O colectivo é evidentemente um grupo cujos membros são demasiado diferentes para submeter-se a um princípio unitário ou a um ideal comum. A comunidade em que estou a pensar é uma construção infinitamente frágil. Sim, é uma comunidade, mas de tal modo que tem de reger-se sem um fundamento e uma finalidade comuns. É a comunidade dos sem-comunidade no sentido em que não confia em nenhum outro tipo de laços que não seja a falta de relação. É por isso que se deve simplesmente dizer que este tipo de comunidade não existe. Este é o sentido mais extremo do colectivo: a sua não-existência e impossibilidade."
> (o que é então um colectivo?)
> "É um sonho com valor de verdade."
> (E depois tem uma nota assim)
> "O pensamento ocidental vive da ilusão da identidade e auto-semelhança do sujeito humano. Trata-se sempre da pergunta 'quem sou?'". E sempre se responde a esta pergunta prometendo ao eu um lugar, uma intimidade transcendental e uma familiaridade consigo mesmo. E assim se vê claramente que esta vontade, este desejo e a ética que exige este tipo de auto-estabilidade numa identidade do eu ou de si mesmo, tem a sua origem na catástrofe ontológica, ou seja, no pensamento e no saber de que não existe um sujeito idêntico. Talvez exista algo como um sujeito, mas este não concorda consigo mesmo. O homem 'é inóspito na sua própria essência', diz Heidegger."[8]

Este excerto, publicado durante o processo de pesquisa para a peça, reflete a ideia de catástrofe como a impossibilidade de identificação total com um grupo ou

[8] Ver http://blog.teatropraga.com/2008/12/despedida.html (Acedido a 20 de maio de 2017).

comunidade. Esta é a ideia que me parece inerente à catástrofe que a peça procura abordar, a de uma crise de articulação entre o sujeito e o coletivo, que vai gerar uma necessidade de rutura. Esta necessidade de rutura e catástrofe não pode deixar de traduzir uma ideia de ação, visto que, segundo Talcott Parsons (Crespi, 1997, p. 90), expressa uma ideia de atividade dentro de condicionalismos sociais determinados por regras de poder e diferenças de poder, como procurarei traduzir em seguida.

No entanto, claramente a peça recupera a situação dramática da família apanhada num qualquer cataclismo, recorrente em diversos filmes de ação, e que a peça usa como ponto de partida inicial, com o fim de o subverter. E a ideia de ação surge logo no início do texto, integrada no retrato de família, isto é, de microcomunidade (Fig. 1), à beira de uma mudança de estado:

> André: Boa noite. Vamos lá então começar. Boa noite. Vamos lá então acabar. Boa noite, Vamos lá rebentar com isto. (Vieira Mendes, 2011, p. 5)



Figura 1*: Padam Padam*, de Teatro Praga (Créditos da foto: Susana Pomba)

Esta ideia de mudança, de transformação abrupta, de rutura que é simultaneamente um início e um fim e é, por isso, catastrófica, indica um momento de viragem, um ponto de transformação dentro do qual decorre a ação dramática, e cujo catalisador e principal eixo é encarnada pela personagem André:

> André: Mas há um acontecimento, uma revolução. Permanentemente. E por isso pergunto: quem vai ficar para contar? (Vieira Mendes, 2011, p. 9)

André parece encarnar a alavanca da mudança, de um desejo intenso de transformação que não é guiado para nenhum fim específico, mas para a própria necessidade de mudança. Essa necessidade de mudança é insistentemente referida ao longo da peça, embora não seja explicitado qual o destino dessa mudança:

> Cláudia: Cena doze: virando as costas à família, à humanidade e à destruição, o nosso herói começa a subir a montanha, sem saber ainda que mais tarde, quando regressar, já não vai encontrar o que deixou para trás. Mas não vamos contar tudo. Até porque não podemos. Não é possível contar tudo, não é possível perceber tudo, não é possível fazer tudo. Não é possível: é impossível. Vamos perder-nos, Vai haver amor, mortes, ódio, aventuras, saltos no tempo, interrupções, sobressaltos. Uma história feita à medida de quem não consegue estar parado. (Vieira Mendes, 2011, p. 11)

A imagem do herói parece evocar a celebre citação de *A Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, de como é feliz uma comunidade que não precisa de heróis. Esta personagem do herói, André, que ao longo do texto assume a sua condição de personagem – de desempenhar um papel – é aquela que enuncia aquilo que mais se aproxima à ideia de um programa político, e que é puramente assente numa ideia de negatividade, aliás assumida, mas retratada segundo uma perspetiva positiva:

> André: Queridos animais: queridas vacas, crocodilos, ovelhas e campo. Vamos lá então começar. Boa noite. Vamos lá então acabar. Boa noite. Vamos lá rebentar com isto. Vai tudo pelos ares. Precisamos de uma política da destruição. Uma destruição política. Destruição da política. Interromper definitivamente. Localizar o negativo não significa tornar-se o adorador do negativo mas identificar o lugar ontológico nos

> tempos de transformação. Porque uma transformação sem negatividade, luto ou perda é aquilo a que chamamos flexibilidade ou adiamento. Vamos viver os tempos de crise. Vamos ser a crise. Acabou-se a imunidade. Vamos calar a voz que cobre a minha voz, vamos antecipar-nos à voz que se antecipa, ser mais rápidos que a rapidez. Eu sou a catástrofe. A catástrofe somos nós. Queridos animais, abracemos a revolução impossível. (Vieira Mendes, 2011, p. 18)

Esta noção de catástrofe é claramente associada ao sujeito, que representa a catástrofe por se recusar a participar do coletivo. Esta rutura é vista como essencial à mudança e à transição, embora se desconheça em grande parte o que essa mudança traduz. Como afirma a personagem André:

> André: Qual herói! Sou a vossa morte. Sou a bomba. A esperança morreu comigo. Fui mais rápido que ela. Ultrapassei-a e levo um grande avanço. E se me querem acompanhar têm de acelerar o passo que eu não me compadeço com adiamentos. Somos os últimos, mas também somos os primeiros. (Vieira Mendes, 2011, p. 21)

Esta visão da transição é uma visão moderna, pós-hegeliana, que descrê de uma concretização otimista da mudança. Como afirma Peter Sloterdijk (2012, p. 66), traduz uma visão da modernidade que se compreende "como o nunca consumado".

A esta figura da radicalidade, da rutura, do filho, André, opõe-se a figura do pai, Marcello, que se assume explicitamente como a continuidade do *statu quo*:

> Marcello:... Eu e tu somos os representantes da continuidade e da estabilidade... (Vieira Mendes: 2011, p. 18)

Aliás, esta relação de poder assimétrica é assumida desde o início de forma clara, quando André e Marcello, no papel de filho e pai, discutem entre si:

> Marcello: Filhos, meus filhos.
> André: Mas eu sou teu filho? (Vieira Mendes, 2011, p. 5)

Ou seja, estamos perante uma personagem que afirma o seu poder sobre a outra, ao definir-lhe um papel de subordinação, e a outra personagem que coloca em

causa esse papel. É entre estas duas personagens que se configura o conflito dramático, com André a assumir a sua condição de agente, cuja individualidade é a de procurar transformar o contexto, e de Marcello, que encarna o poder contextual, de conservação desse mesmo poder. Neste âmbito, o risco estaria do lado de André. Mas deparamo-nos com a *nuance* de que André sabe que o seu agenciamento é meramente ficcional, um "papel" a ser desempenhado, pelo que este risco é também ficcional, e as suas ações não são estritamente individuais, mas também contextuais, derivadas desse mesmo "papel", ficando a sugestão de que o poder é, na prática, inamovível da verdade instituída.

É, de facto, uma relação de micropoder segundo os parâmetros de Foucault, mas que mais tarde evolui para uma relação de confronto de poder político, estabelecendo a ponte entre uma ideia de revolta juvenil e uma ideia de revolta social. Esta revolta juvenil deflagra logo de seguida no texto:

> Marcello: Não vais o tanas. Era só mais o que faltava. Olha este. A família toda vai e tu és o puto especial que se dá ao luxo de.
> André: Sou especial. Vou ser um génio. Sou o Alfa e o Ómega e ninguém me diz o que eu faço. (Vieira Mendes, 2011, p. 6)

Este excerto traduz a rutura entre o indivíduo, como universo acabado e singular, e a comunidade, como união de identidades. Tal rutura é fruto de um confronto geracional que é também uma metáfora do confronto entre uma ideia de estabilidade social e uma ideia de efervescência e mudança contínua. O texto encena a possibilidade de uma comunidade em torno de indivíduos que não se deixam aprisionar em papéis sociais ou numa identidade estável. Todavia, o texto traduz também um violento pessimismo em relação a esta ideia de ação, de corte social ou de heroísmo:

> Pedro: É bastante impressionante. Mas não é novidade. E não te preocupes que o nosso herói veio para falhar. Será sempre uma alternativa minoritária e excluída. Está fadado para a eliminação... (Vieira Mendes, 2011, p. 20)

O texto estabelece então um quadro-descrição de estagnação e confronto com

uma curva-enunciado de aparente mudança que na verdade já faz parte dessa estagnação. As personagens são vistas como tendo desejos de mudança, mas ao mesmo tempo têm a convicção de que essa mudança é na verdade inútil, pois faz já parte do contexto. Não havendo uma ativação do desejo no real diegético, não chega a haver sofrimento e as personagens não se chegam a realizar na cultura, pois são meros papéis dentro de um ritual social. Dito de outro modo, a ação não tem consequências, o poder não flui na relação, mas é reafirmado como verdade inexpugnável.

A ação surge, portanto, como puramente teatral, performativa, visto que o real está inscrito no próprio contexto. Ou seja, o desejo das personagens de mudança é um desejo puramente teatral, sem consequências reais. É uma ação puramente discursiva, sem risco, tratada pelas outras personagens da peça – que se confundem com a audiência da peça – enquanto tal, que promovem a ação como meramente performativa e enquanto experiência ou prazer intelectual, que não afeta realmente a relação dos poderes. É como se o texto se configurasse como sendo a apologia da mudança como fator de exaltação emocional e individual, mas não como verdadeira busca de uma melhoria das condições sociais ou individuais.

Esta ideia de ação que é mudança e que é revolução, mas que ao mesmo tempo é inconsequente a não ser pelo seu puro dinamismo, está articulada, como referi anteriormente, num jogo de poderes que a peça encena, que começam por se traduzir num conflito intergeracional de pais e filhos, para evoluírem num conflito entre as forças antipoder e as forças da reação, do conservadorismo e do poder.

Afirma-se, aliás:

> André: Não diga nada. O poder corta a palavra e o sentido. Um mundo perfeito é belo e monstruoso. É cheio e inóspito, é efémero, é inconsistente, senhor Imperador. O mundo perfeito não é este. E é por aí que temos de começar: pelo fim. Está-me a ouvir?
> Patricia: Desligou.
> André: Ainda bem. Detesto o Poder.
> Patricia: Também eu. E agora?
> André: Continuamos a pregar. (Vieira Mendes, 2011, p. 24)

A pregação, a necessidade de agitar, de discursividade, mesmo conhecendo antecipadamente o fracasso prático dessa pregação, expressa uma ideia profundamente pós-moderna, e pessimista, da ação política, em que se acredita que é necessário combater o estado de coisas e o poder, mas que qualquer combate está, inevitavelmente, condenado a promover um novo grupo ao poder e que irá perpetuar o *statu quo*. É um pessimismo social, e logo também antropológico, que é inerente a esta peça, que acaba por traduzir aquilo que talvez se possa descrever como uma radicalidade conservadora.

Esta ideia de continuidade traduz-se na cena final, em que voltamos ao cenário da família, com um claro triunfo dos pais, que parecem ter restabelecido a ordem:

> Cláudia: Tens razão. Ainda bem que o mundo ainda aqui está.
> Marcello: É. E ainda bem que é nosso. (Vieira Mendes, 2013, p. 27)

Esta estrutura cíclica tem o seu prenúncio logo no início da peça, pela própria personagem paternal e opressora, Marcello, quando afirma:

> Marcello: (...) A família é como uma comunidade. Se não nos amarmos, morremos. Amor e morte. Eros et Thanatos. (Vieira Mendes, 2011, p. 7)

E confirmada pela própria personagem do filho e rebelde, André, que diz:

> André: Não vais conseguir. Eu também não. Mas não podes ficar parado. (Vieira Mendes, 2011, p. 26)

Ou seja, os pólos opostos da peça confirmam-se mutuamente, reforçando a ideia de uma revolução permanente e inconsequente, que é mais teatral e artística do que social.

Em suma, a peça vai pegar nos lugares comuns do filme de catástrofe e ensaiar uma meditação sobre a possibilidade da catástrofe – da mudança tida como positiva, da rutura do indivíduo com a comunidade – representada pela família, mas também pela sociedade. A trama compõe um engenhoso jogo de reconhecimento e ambivalência, jogando com múltiplos reconhecimentos fílmicos, literários, filosóficos e teatrais, que

procuram reforçar a ideia de que a mudança dos tempos é na verdade sempre o mesmo processo de luta contra o poder e restabelecimento do poder, sem grandes variações. Todavia, o texto parece defender que esse ciclo não terá fim, que não é bom nem mau, mas que é necessário. E que a posição correta a assumir é a de promover a mudança, mesmo que seja uma falsa mudança e que não abale necessariamente as estruturas de poder.

Tal é claramente postulado na seguinte passagem:

> Patrícia: O herói não pode apagar o fogo. O herói não pode deter as águas. O herói não pode segurar o edifício. O herói não pode destruir o meteorito. O herói chega pontualmente a um encontro a que só pode faltar. O herói só pode porque este é o tempo do herói falhado, do herói incompetente. O herói refugiou-se no campo. Isolou-se, juntou-se aos animais. Criou a sua comunidade. Encontrou-se com a natureza. O herói virou costas à família, ao país e à humanidade. O herói está bem e recomenda-se. E a catástrofe vai começar. (Vieira Mendes, 2011, p. 15)

Nesta passagem estamos perante um conjunto de clichês dos filmes de catástrofe de Hollywood, mas que são enunciados de uma forma objetiva, que é também pessimista, pois reconhece a necessidade do herói, da alavanca da rutura, e por outro a sua real incapacidade para promover uma rutura significativa, que corte com os moldes de comunidade conhecidos.

Neste paradoxo entre a ação de efeito inútil, mas necessária por si, o conceito mais evidente da peça é o de uma rejeição de toda a ideia de poder, que é associada ao conformismo, à "arte do possível", à estabilidade, à autoridade e à normatividade. Como afirmam as personagens:

> Patrícia: A política interessada na impossibilidade. Isso é preocupante.
> Pedro: Deveras. Deixa-nos desarmados. É como se invadisse o nosso refúgio. Detesto o Poder.
> Patrícia: Também eu. (Vieira Mendes, 2011, p. 17)

É óbvio que o refúgio a que aqui se alude é o da arte, como abrigo do impossível

e, por isso, antipoder por excelência. Esta é, aliás, a posição que o Teatro Praga tem vindo a reivindicar em artigos, manifestos e entrevistas, e na sua própria obra, muitas vezes mais preocupada com a estética artística do que com a ética social, que é invariavelmente vista como construída e volátil.

A peça vive na tensão constante entre um pólo da fórmula, da comunidade, da continuidade, da identidade estável, e o da identidade individual em fluxo, do desejo impotente e descrente pela renovação constante. As palavras e ações constituem-se como compromissos que já estão sabotados à partida, e cuja única validade é enquanto representações sociais, como signos familiares que garantem alguma continuidade. Apesar dos discursos antipoder, das ações simbolicamente de rutura, nenhuma rutura efetivamente acontece, e esta rutura é mais do domínio da ação simbólica do que da ação real. Pode dizer-se que é uma peça que encena a ação revolucionária enquanto teatro, mas para dinamitar essa ação revolucionária, ao mesmo tempo que aparentemente também critica o conservadorismo. É um universo onde discurso e ação estão totalmente desligados tanto do eu que os executa como da cultura onde se inserem, tornando-se, paradoxicalmente, ação teatral em estado puro, pois é desprovida de qualquer consequência, mesmo no interior do universo ficcional.

O texto estabelece um confronto entre o agente e a cena, afirmando de forma contundente o poder da cena enquanto produtora de significado e possuída do poder. É a cena que desencadeia as ações, e as ações não têm qualquer sentido fora da cena. A individualidade dos agentes é apagada – mesmo quando supostamente estamos perante representações de pessoas reais. De facto, as personagens assumem-se acima de tudo como desempenhando papéis, e não como afirmando a sua individualidade. Deste modo, a intencionalidade enquanto motor da ação é também esvaziada, pois as personagens limitam-se a cumprir o ritual da catástrofe, da rebeldia, como se de mero teatro se tratasse. Nesse âmbito, nada é acidental, nada escapa à repetição eterna e suspeita-se que qualquer fuga casual ou inesperada a essa repetição seria absorvida pela mesma, sem qualquer alteração do tecido da realidade desta peça.

5.1.3 - *Três dedos abaixo do joelho*, de Tiago Rodrigues, ou as entrelinhas do texto dramático

Tiago Rodrigues é provavelmente um dos criadores teatrais portugueses conhecidos na Europa e mesmo fora dela. Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema, e trabalhou também como jornalista, para o programa de televisão *Portugalmente*, dirigido pelo jornalista Luís Osório[9]. Segundo Luís Lopes, Rodrigues:

> aos 21 anos (1998) decide abandonar a ESTC para trabalhar com a companhia belga STAN. Esta cooperação, que dura até aos dias de hoje, marcou indelevelmente Rodrigues na forma de produzir e criar. (Lopes, 2013, p. 12)

Tiago Rodrigues faz parte uma geração de criadores que surge num meio de teatro independente já altamente estruturado, entre formação académica específica, espaços institucionais de apresentação, e também oportunidades de contacto com criadores estrangeiros, nomedamente por via de apoios da Fundação Calouste Gulbenkian.

Em 2003, Tiago Rodrigues fundou a companhia Mundo Perfeito, com Magda Bizarro. Os seus primeiros passos foram dados dentro do contexto de um conjunto de jovem intelectuais portugueses que surgiram no início dos anos 2000, alguns deles ligados à empresa Produções Fictícias, e que ganharam destaque mediático através dos blogues, em que Tiago Rodrigues também participou, como o blogue Desejo Casar[10], entre 2003 e 2006, onde também participaram o escritor e apresentador de televisão Luís Filipe Borges, o escritor e crítico de teatro Nuno Costa Santos, a escritora, jornalista literária e editora Inês Fonseca Santos, a escritora e colunista Clara Macedo Cabral, entre muitos outros. E foi já com a Mundo Perfeito, em parceria com a empresa Produções Fictícias, que Tiago Rodrigues colaborou e dinamizou iniciativas como as Manobras de

[9] In Arquivo RTP - https://www.rtp.pt/programa/tv/p1313 (Acedido a 22 de junho de 2017).
[10] Blogue *Desejo Casar* - http://desejocasar.blogspot.pt/ (Acedido a 22 de junho de 2017).

Diversão, que decorreram no Teatro Municipal São Luiz e na SIC, entre 2002 e 2005, ou o Urgências, festival de teatro de peças curtas, que teve três edições entre 2004 e 2007[11], no Teatro Maria Matos, e que deu origem a um livro com 17 peças dos autores participantes, e para o qual escreveram o próprio Tiago Rodrigues, na sua primeira experiência de escrita teatral, e outros autores ligados às Produções Fictícias, ao jornalismo, aos blogues, ou mesmo ao teatro, como Filipe Homem Fonseca, João Quadros, Luís Filipe Borges, Nelson Guerreiro, Nuno Artur Silva, Nuno Costa Santos, Patrícia Portela, Pedro Mexia, Pedro Rosa Mendes e Susana Romana, Inês Menezes, Joaquim Horta, José Luís Peixoto, José Maria Vieira Mendes, Rui Cardoso Martins e Mickael de Oliveira, entre muitos outros.

No blogue do projeto, este é descrito da seguinte forma:

> URGÊNCIAS 2007 é um espectáculo composto por diversas peças curtas que tratam diferentes temas. À semelhança das duas edições anteriores do projecto URGÊNCIAS, ambas realizadas no Teatro Maria Matos em 2004 e 2006, esta edição desafia novos dramaturgos portugueses a escrever uma peça curta sob o mote: "O que é que tens de urgente para me dizer?". As peças terão cerca de 10 minutos e serão escritas em diálogo com o elenco, uma vez que outra das ambições deste projecto é estreitar a relação entre autores e actores na criação de teatro. Procuramos um discurso teatral "urgente", que privilegie a ideia de actualidade, os problemas e as palavras do nosso tempo, acentuando a efemeridade mas também a capacidade de influenciar o real que são características da criação teatral. Será acima de tudo uma oportunidade de o público assistir a autores e actores a tomarem o pulso ao mundo que nos rodeia e falarem dele com as palavras de hoje. (Blogue Urgências[12])

Apesar de posteriormente Tiago Rodrigues ter apostado numa crescente internacionalização e colaboração teatral, e numa menor ligação ao mundo literário e jornalístico português, creio que esta relação com a atualidade foi algo de que nunca se afastou inteiramente, e essa urgência e ligação internacional terão sido fomentadas pela

[11] Blogue *Urgências* - http://urgenciasteatro.blogspot.pt/ (Acedido a 22 de junho de 2017).
[12] Blogue *Urgências* - http://urgenciasteatro.blogspot.pt/2007/03/o-conceito-urgncias.html (acedido a 22 de junho de 2017).

ligação com os Stan, como observa Luís Lopes:

> Jorge Silva Melo em várias conversas em que tenta tomar o pulso à geração que surgiu nos finais dos anos 90, na qual Rodrigues se inclui, quando questionado acerca dos STAN, diz o seguinte: "Há uma pertença, uma ligação muito forte à equipa dos STAN, e o reconhecimento de uma espécie de simbiose de pensamento, em termos artísticos." É desta forma, e com parcerias com teatros municipais, que o Mundo Perfeito sobrevive inicialmente sem fundos estatais. (2013, p. 15)

Após o fim da experiência de Urgências, dá-se uma crescente internacionalização da obra de Tiago Rodrigues, ao mesmo tempo que uma notória transformação. Do início, em que pratica um teatro de texto, visível ainda na sua peça *Coro dos amantes a caminho do hospital* (2006), entre outras, há uma gradual aproximação a um teatro que parte de improvisações teatrais, e do diálogo intertextual com outras obras. O próprio Tiago Rodrigues admitiu essa mudança numa conferência dada no Festival END de 2010, organizado pelo Colectivo 84 no Teatro Municipal São Luiz[13]. E Ana Pais (Pina Coelho, 2017, pp. 89-90) identifica esta mudança de rumo a partir da peça *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* (2011), em que as obras passam a assentar em colagens e montagens de textos ou revisitação de clássicos.

A carreira de Rodrigues vai passar por um crescendo de produções internacionais, apresentadas em festivais como o Alkantara, Kunstenfestival des Arts, Festival de Avinhão, Festival d'Automne em Paris, e *tournées* pela Bélgica, Brasil, França, Alemanha, Países Baixos, Irlanda, Itália, Líbano, Noruega, Roménia, Singapura, Eslovénia, Espanha, Suécia, Suíça, Turquia, Grã-Bretanha e EUA, tendo criado cerca de 30 espetáculos em pouco mais de 10 anos, frequentemente em parcerias com outros criadores.

Provavelmente este prestígio foi o que determinou a escolha de Tiago Rodrigues para primeiro dramaturgo residente do Teatro Académico Gil Vicente, em 2011, e

[13] Programa do Festival END - http://colectivo84.blogspot.pt/2010/09/programacao-encontros-de-novas.html (acedido a 22 de junho de 2017).

diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II – um dos mais jovens artistas a exercer tais funções –, em 2014, instituição para a qual transferiu os direitos de representação das suas peças desenvolvidas enquanto Mundo Perfeito, em 2015.

Uma dessas peças foi *Três Dedos Abaixo do Joelho*, um dos seus espetáculos mais internacionacionalizados, premiado em 2012 com o prémio SPA e com um Globo de Ouro, estreado a 29 de maio de 2012 no Teatro Nacional D. Maria II, no âmbito do Festival Alkantara e publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra.

Na publicação do texto, o mesmo é introduzido da seguinte forma:

> Colagem de Tiago Rodrigues a partir de relatórios de censores de teatro do Secretariado Nacional de Informação, Cultural Popular e Turismo escritos entre 1933 e 1974, incluindo também fragmentos de obras censuradas da autoria de August Strindberg, Tennessee Williams, Henrik Ibsen, António Lopes Ribeiro, Molière, William Shakespeare, Aristófanes, Bernardo Santareno, Harold Pinter, Alfred Jarry, Edward Albee, Oscar Wilde, Jean Racine, Anton Tchékhov, entre outros, e uma frase de um discurso de António Oliveira Salazar. (Rodrigues, 2013, p. 5)

A interpretação coube a Isabel Abreu e Gonçalo Waddington (Fig. 2), numa produção do Mundo Perfeito, e o texto baseou-se numa pesquisa documental feita no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.



Figura 2: *Três Dedos Abaixo do Joelho* (Créditos da foto: Magda Bizarro)

É notório, também neste texto, que as mais recentes obras de Tiago Rodrigues assentam num íntimo diálogo intertextual. Desde *By Heart*, em que introduz a história de uma avó entre excertos de William Shakespeare e Ray Bradbury, a *Entrelinhas*, em que uma personagem escreve literalmente nas entrelinhas de *Rei Édipo*, de Sófocles, até *Três Dedos Abaixo do Joelho*, em que se encena uma peça nas entrelinhas dos comentários dos censores e das respostas das companhias censuradas, a sua obra recente parece acima de tudo buscar um lugar de autoria dentro de uma tradição dramática e literária ocidental.

A ideia de integrar a censura do teatro numa peça de teatro é uma ideia de diálogo, de trazer para dentro do teatro a sua própria censura. Tiago Rodrigues não introduz texto seu, mas obviamente a forma como constrói o texto a partir dos excertos de textos clássicos, relatórios da censura, e cartas escritas pelos censurados, revela uma dramaturgia pessoal. A peça, cujo texto é projetado ou dito pelos atores, normalmente num tom distante e irónico, começa com didascálias iniciais de diferentes peças clássicas, que assinalam o início da própria peça:

> Entra António, com vários cidadãos, trazendo o cadáver de César.
> Lady Windermere está à mesa, arranjando rosas numa jarra azul.
> Entra Xântias, montado num burro. (Rodrigues, 2013, p. 9)

Estas, de imediato, são contrastadas por comentários críticos de censores, como se a própria existência do teatro fosse desencadeadora de censura:

> GONÇALO: Esta peça não foi aprovada.
> ISABEL: Esta peça é politicamente tendenciosa.
> GONÇALO: Esta peça é imoral.
> ISABEL: Esta peça não vai ter sucesso.
> GONÇALO: Esta peça não tem qualquer sentido de civilidade.
> ISABEL: Esta peça destina-se a um público muito reduzido. (Rodrigues, 2013, p. 9)

Pode dizer-se que o conflito decorre, não entre personagens, mas entre o teatro

a censura, com o teatro a ser o agente que tenta transformar a realidade, e a censura a ser o representante do poder que luta por impedir essa transformação. Tal constituiu-se como uma valorização do teatro enquanto agente singular. E há, evidentemente, na peça um gesto subversivo de colocar dois atores a debitar texto que no passado foi usado para calar atores e criadores teatrais, mas há também uma noção de triunfo, de que é possível fazer uma *performance* com palavras de censores pois a censura foi derrotada. É uma escolha política a de usar censura do tempo do Estado Novo, ignorando, deliberada ou inconscientemente, que a censura ao teatro foi uma constante em Portugal desde o estabelecimento da Inquisição, no século XVI, até 1974.

Apesar de a Primeira República ter acabado com a "censura prévia", que vinha do tempo da Monarquia, a verdade é que as autoridades policiais sempre estiveram presentes no ensaio-geral e apresentações das peças a fim de verificar que:

> não são ofendidas as instituições do Estado ou seus representantes, não são apresentadas caricaturas ou imitações pessoais, referências directas a quaisquer homens públicos ou a pessoas particulares, nem ofensas ao pudor ou à moral pública. Estes são os traços gerais, os aspectos consignados numa lei do tempo da monarquia, mas que continua ainda em vigor. De todos estes procedimentos está isento o Teatro Nacional, uma vez que, também como já se explanou detalhadamente, ali existe um representante do Governo que, entre outras funções, zela directamente pelo cumprimento da lei. (Bastos & Vasconcelos, 2004, p. 83)

Inclusive, temos o caso de que o próprio António Ferro, que viria a ser líder do Secretariado da Propaganda Nacional do Estado Novo, durante a Primeira República teve uma peça sua, *Mar Alto*, cancelada pelas autoridades, sob a alegação de esta ter sido "desrespeitada pelo público". Tal proibição terá gerado protestos de intelectuais como Aquilino Ribeiro, Raul Brandão, António Sérgio, Raul Proença, Jaime Cortesão, entre outros. E depois do 25 de Abril verificaram-se alguns casos esporádicos de censura estatal, de que o exemplo mais famoso foi *Eva Perón*, de Filipe La Féria, a partir de um texto original do dramaturgo argentino Copi, que a 7 de novembro de 1974 foi proibido

pelo Conselho da Revolução, por pressões das autoridades argentinas.

Por isso, ao fazer convergir censura com Estado Novo, a peça transforma o Estado Novo na inimiga do teatro, e os *performers* são sobreviventes/vencedores do drama do Estado Novo. Há, por isso, um gesto de deslocamento do discurso de poder – o discurso que pretende calar ou condicionar outros discursos – para as próprias vítimas desse poder, os atores e o palco.

Há na peça a preocupação de dar uma multidimensionalidade à censura: os excertos são muito diversos, desde avaliações morais a avaliações estéticas, e até casos de censores que lamentam ter de cortar determinadas peças de grande qualidade por razões políticas.

Note-se que os comentários estéticos sempre foram apanágio da censura, quer como forma de legitimação do ato censório, quer porque em grande parte da sua história, a censura literária e teatral tinha também como função fazer uma filtragem estética e artística das obras a produzir.

Em documentos da censura do teatro, que consultei na Biblioteca Nacional de Portugal, datados dos anos 50-60, os formulários dos censores tinham justa de preencher como campos de "Acção", "Valor literário", "Valor dramático", "Valor moral", "Repercussão sobre o público" e "Decisão que se propõe". Ou seja, havia um julgamento estético evidente, bem como um julgamento moral que era feito às peças. Aliás, a censura ao teatro pelo Estado Novo era um mecanismo de grande complexidade, descrito deste modo por Cândido de Azevedo:

> Em relação ao Teatro, a fiscalização desta actividade processava-se a vários níveis: iniciava-se pela análise dos textos das respectivas obras, mesmo que não tivessem sido previamente publicados, como frequentemente era o caso, e dessa tarefa se encarregava o Gabinete de Leitura do SPN/SNI; prosseguia através da Inspecção Geral dos Teatros, a quem competiu, entre 1927 e 1945, censurar as peças antes da sua subida à cena, e de quem dependia também a autorização para a realização dos espectáculos (...) e culminava de algum modo através da política de subsídios concedidos, ou negados, pelo Fundo do Teatro às companhias teatrais para representarem esta ou aquela peça de

> teatro. No caso do Teatro Nacional, o representante do governo – durante vários anos designado Comissário do Governo – e, a quem, mais tarde, seria atribuída a categoria de Director, tinha igualmente a função de censor, em primeira linha (Azevedo, 1999, pp. 179-180)

Ao longo da peça os comentários dos censores são relacionados com exemplos de textos cortados ou censurados de obras clássicas do teatro, destinado a causar o espanto ou a hilariedade junto do público atual, para quem o contexto e razões destes cortes parecem remotos ou absurdos:

> CANÇÃO DAS PALAVRAS CORTADAS
> não há nada melhor que um corpo jovem
> dono desta chafarica
> o gosto do poder nunca se perde
>
> andares metida com quem queres
> uma senhora tão jeitosa
> mesmo um sacristão destes te serve
> prisões, terror, armas, greves (Rodrigues, 2013, p. 18)

Pelo que foi dito, não se pode dizer que existam personagens em palco, dentro da perspetiva naturalista ou psicologista, visto os atores nunca assumirem qualquer tentativa de estar a representar uma entidade ficcional, sendo até designados pelo próprio nome no texto.

São, por isso, sujeitos de enunciação das palavras dos censores, ou das palavras das peças censuradas, cujo ato de poder está em apropriarem-se dessas mesmas palavras. Pois estas palavras dos censores já não podem impedir o próprio ato teatral e tornam-se alicerce do ato teatral. Ao apropriarem-se delas, tornarem-nas teatro, os atores fazem este discurso censório perder as suas consequências, perder o seu poder sobre a realidade, tornarem-se puro discurso performativo. Paradoxalmente, este discurso censório existia originalmente pois nascia da crença de que o discurso teatral dispunha também de poder sobre a realidade, como a seguinte citação deixa antever:

> GONÇALO: O filme estava repleto de cenas que representam a atracção física entre homem e mulher, sobretudo aquelas entre

> Sophia Loren e Anthony Perkins. De forma até mais intensa do que pretendíamos mostrar na exibição da peça. No entanto, o filme não foi proibido.
> ISABEL: O cinema é apenas película que está a ser projectada numa sala. É a reprodução de algo que foi feito longe do público e que não faz parte da nossa sociedade. O teatro é diferente. O teatro está mesmo a acontecer. É algo de verdadeiro que está a acontecer perante os nossos olhos.
> GONÇALO: Com todo o respeito, requeremos à Excelentíssima Comissão um novo exame do texto.
> ISABEL: Não vejo razão para permitir a exibição da peça, que, como já tive a oportunidade de afirmar, considero mais perigosa que o filme. (Rodrigues, 2013, p. 16)

Esta questão levanta esta curiosa problemática: se correntemente o teatro se pode apropriar do discurso censório para efeitos performativos, será que isso reflete uma real perda do impacto real do teatro, ou será que era o próprio discurso censório que conferia tal poder e tal ação ao teatro?

O texto de Rodrigues tem uma estrutura retórica assente na montagem de excertos, o que convoca a repetição de fragmentos e passagens conhecidas da história da dramaturgia ocidental. Em primeiro lugar assistimos a uma série de didascálias de teatro, de entrada, depois aos comentários da censura, que se vão cosendo progressivamente com os textos teatrais, até se esboçar um diálogo entre os comentários dos censores e falas de teatro clássico que lhe parecem responder. Subtilmente, Rodrigues vai focando a atenção em casos específicos, dos quais o mais recorrente é o caso da companhia de Teatro Moderno de Lisboa, que tenta aprovar repetidamente, em diferentes anos, a tradução do texto *Andorra*, do dramaturgo suíço Max Frisch.

> *Antígona atravessa a cena.*
> ISABEL: Nos termos da lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens. Imposto de selo, 5 escudos. Excelentíssimo Senhor Inspector dos Espectáculos. Secretariado Nacional de Informação, Cultural Popular e Turismo. A Sociedade Artística "Teatro Moderno de Lisboa" vem requerer a Vossa

> Excelência que se digne mandar submeter à apreciação da Comissão de Exame e de Classificação dos Espectáculos a peça em dois actos Andorra, do autor suíço Max Frisch, tradução de Ilse Losa. Mais se requer que a decisão nos seja comunicada com a maior brevidade, pois tem esta sociedade um curtíssimo prazo para celebrar contrato com o autor da peça. Pede deferimento. Lisboa, 28 de Fevereiro de 1962. Teatro Moderno de Lisboa. O Gerente. Carmen Dolores
> Do lado da montanha, chega um soldado.
> É um dos guardas do cadáver de Polinices.
> GONÇALO: Nesta peça, Andri, jovem que todos julgam judeu, convence-se, por isso, de que é realmente judeu. Sofrendo, como tal, tratamento humilhante dos seus compatriotas e violência (…) Embora no nosso país nada haja que possa assemelhar-se, não faltaria quem procurasse fazer comparações com imaginárias repressões violentas de ordem política, reforçadas com efeitos de encenação e com a representação de certas falas da peça. Em tais termos, pronuncio-me pela reprovação. Lisboa, 14 de Março de 1962 (Rodrigues, 2013, pp. 23-24)

Repare-se no pormenor de que estas deixas são intervaladas com referências a didascálias de *Antígona*, de Sófocles, uma peça comummente associada à resistência à repressão política. Ou seja, Rodrigues está a fazer em cena o que o censor desconfia que poderia ser feito em cena com a peça *Andorra*, jogando com a multiplicidade sígnica do palco. Este é o momento em que o texto começa a mencionar as formas de resistência do teatro a esta censura: na encenação ambígua, nas entoações das falas, na apresentação de textos que pouco correspondem ao texto que efetivamente será dito na cena, nos figurinos, cenários e gestos politicamente significativos, e que põem em causa a real eficácia da censura ao texto teatral.

Tal resistência termina com um monólogo de Gonçalo, em que comentários dos censores se cosem com deixas de teatro, como se a censura se tivesse tornado indissociável do teatro e ambas não pudessem existir desligadas entre si:

> GONÇALO: Ser ou não ser, eis a questão. Qual é a mais digna acção do ânimo: sofrer os tiros penetrantes da fortuna injusta (da fortuna adversa), ou opor os braços a essa torrente de calamidades e dar-lhes fim com atrevida resistência (com atrevida defesa)? Não posso deixar

> de expressar reservas em relação a algumas passagens da tradução, que parece, propositadamente, desejar adaptar o texto original para glorificar a rebeldia contra as instituições. (Rodrigues, 2013, pp. 28-29)

No entanto, num pormenor subtil, o texto conclui com uma última carta do Teatro Moderno de Lisboa, a pedir a aprovação de *Andorra*. A repetição daquelas cartas dá um tom pungente à peça, e um carácter heróico, de resistência, ao teatro que insiste em fazer certos textos e assumir determinadas posturas políticas, apesar da firme oposição do regime político a estas, como se o teatro se constituisse a si próprio como personagem trágica, a enfrentar persistente mas inutilmente um contexto implacável. E nesta última carta que encerra a peça – dando assim a última palavra aos fazedores de teatro, e não aos censores –, a mesma carta que já ouvimos repetidamente está datada de 25 de abril de 1969 (Rodrigues, 2013, 29). Não me foi possível confirmar se esta data é real ou inventada, mas é a única carta cujo dia do envio é assinalado, como se fosse uma premonição do 25 de abril de 1974, e datada do ano seguinte à mítica queda da cadeira de António de Oliveira Salazar. Após esta carta, ficam apenas as didascálias de saída de cena de várias peças de teatro clássicas, como se apenas o teatro, enquanto gesto e enquanto prática, sobrevivesse, e a própria prática teatral fosse o efeito vitorioso da ação teatral contra o poder político e repressivo.

A encenação decorre num palco despojado, com dois atores que são cúmplices regulares da obra de Tiago Rodrigues. Todo o mecanismo cénico é exposto, desde a projeção de texto, aos figurinos em cena, às mudanças de roupa, ou à escrita de texto na própria pele dos atores – metáfora recorrente do teatro contemporâneo para demonstrar o texto enquanto elemento exterior à identidade do ator.

É por isso uma obra que vive acima de tudo da inteligente construção de uma manta de retalhos textual, que, longe de ser aleatória, corresponde a uma dramaturgia de resistência, de exaltação do teatro enquanto prática artística capaz de desafiar e sobreviver ao poder político, havendo nele um toque de nostalgia por esse poder político da cena.

Tal nostalgia constrói-se pela evolução da resistência do teatro dentro do contexto da censura, em que vemos os sujeitos enunciadores a apresentarem cada vez mais exemplos dessa resistência, até sugerirem o seu triunfo pelo uso simbólico da data de 25 de abril.

É uma peça que vive principalmente da sua ação discursiva, que tem o seu impacto pelo gesto de apropriação que as vítimas fazem do discurso opressor, ao modo como os epítetos racistas e homofóbicos são muitas vezes apropriados, com orgulho e desafio, pelas suas antigas vítimas. Nesse aspeto traduz-se numa afirmação do poder do agente para mudar a cena, o contexto em que se move, através de modos de agência subversivos, embora o propósito dessa ação não chegue a ser questionado.

Nesse aspeto, corresponde paradoxalmente a um texto e encenação que, embora parecendo assumir completamente o poder da cena, em que gestos, nomes, textos são todos tirados de empréstimo às práticas cénicas habituais, aos atores, à censura e à dramaturgia clássica, na verdade aponta o poder da ação deliberada, da intenção que é capaz de recombinar elementos dados para obter uma determinada significação.

Apesar de elementos repetidos, apesar de não usar elementos aparentemente originais, nessa não criatividade revela-se um poder racionalizador, quer através do próprio ato construtivo, quer através do retrato de um exercício teatral de resistência pela discreta subversão do subtexto.

Ou seja, paradoxalmente, *Três Dedos Abaixo do Joelho*, através dos seus elementos contemporâneos, parece ganhar uma feição eminentemente clássica, de jogar com a repetição de fórmulas textuais, dramatúrgicas e cénicas familiares, para traduzir um otimismo em relação à capacidade humana de mudança.

5.1.4 *O Resto do Mundo*, de Visões Úteis, ou a revelação do real

Visões Úteis é um dos coletivos teatrais mais conceituados do Porto, tendo o seu trabalho já sido distinguido a nível municipal e tido ressonâncias nacionais e

internacionais.

Segundo as informações do CETbase – base de dados do Centro de Estudos de Teatro – , o coletivo Visões Úteis foi fundado em 1994 por Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins, Lucinda Gomes, Nuno Cardoso, Paulo Lisboa e Pedro Carreira. Eunice Tudela de Azevedo (Pina Coelho, 2017, p. 145) menciona também o nome de Albrecht Loops como co-fundador, mas apesar de este músico e sonoplasta ter colaborado na maioria das primeiras produções do coletivo, as atas de fundação que me foram disponibilizadas indicam que não o foi.

A matriz deste grupo não se encontra no Porto, mas em Coimbra, onde todos os membros se encontraram e colaboraram no âmbito do CITAC, nomeadamente sob a direção do ator e encenador brasileiro Paulo Lisboa. O CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra – é, juntamente com o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, uma das principais e mais antigas companhias universitárias de teatro em Coimbra, tendo sido fundado em 1956. Apesar do longo historial e de muitas mudanças na sua direção artística, o CITAC sempre manteve uma forte consciência política e social e um profundo interesse em formas não canónicas de teatro e de ocupação do espaço (Silva, 2012, p. 90).

A fundação do Visões Úteis reconhece esse alicerce, pois, ainda segundo o CETbase:

> na Inf. Nº 142/BA/95, datada de 26-05-1995, podemos ler sobre este colectivo o seguinte: "(...) Visões úteis é constituída maioritariamente por actores e artistas de outras áreas que durante vários anos partilharam uma experiência teatral no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. A origem da companhia está intimamente relacionada com a dinâmica introduzida no grupo universitário pelo encenador e actor Paulo Lisboa, director da Companhia Absurda, de Belo Horizonte, Brasil, que nos últimos anos tem desenvolvido grande parte da sua actividade no nosso país, particularmente em Coimbra com o CITAC. Vale a pena destacar o facto de a companhia ter elegido a cidade do Porto para a sua instalação, incluindo a utilização e recuperação para o meio teatral do Teatro Sá de Bandeira, (...).» [in: arquivo do Serviço de Belas-Artes da

> Fundação Calouste Gulbenkian, Sector de Teatro, dossier T.213 - 041435 - P, processo Visões Úteis]; (CETbase[14])

Como notam Isabel Alves Costa e Paulo Eduardo Carvalho (2008), tal origem era singular para uma companhia, nesta época e na cidade do Porto, onde a maioria das novas companhias formadas vinha das escolas de teatro que haviam sido fundadas no município, como era o caso do Balleteatro, da Academia Contemporânea de Espetáculo e da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. É verosímil que esta matriz original tenha contribuído de forma significativa para que o trabalho artístico do Visões Úteis apresentasse diferenças substantivas em relação ao panorama teatral do Porto.

Uma dessas diferenças é uma forte ligação ao contexto político e social, com a companhia desde logo a apostar em textos com uma forte componente política, como *As Criadas* (1995), de Jean Genet, *As Aventuras de João Sem Medo* (1995), de José Gomes Ferreira, ou a criação de *Porto Monocromático* (1997), dirigido por Nuno Cardoso e baseado em pesquisas sobre o quotidiano da cidade do Porto, e mais recentemente, *Romance da Última Cruzada* (2017), uma criação coletiva que examina as representações da guerra, *trans/missão* (2015) que encena a capacidade de pessoas individuais poderem contribuir para uma mudança política radical, ou *Ficheiros Secretos* (2013), sobre a ascensão da espionagem maciça baseada em informação de sinais, ou ainda mais claramente, *Boom & Bang* (2010), uma conferência performativa onde se investigava as causas da crise financeira de 2008, ou *A Comissão* (2010), uma paródia às comissões políticas e económicas destinadas a solucionar problemas.

Alguns dos seus espetáculos, no âmbito da categoria "*Performance* na Paisagem", desenvolvem-se dentro do princípio da exploração de uma paisagem humana e construída, como é o caso de *Coma Profundo* (2002) ou *Viagens com Alma* (2010) e outros exploram contextos sociais determinados, como foi o caso *Locus Logro* (2016) ou *Parada Desatada* (2017), que decorreram em cumplicidade com os habitantes e associações locais da freguesia de Campanhã, no Porto, ou *Corpo Casa Rua* (2013), que

[14] Ver http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Instituicao&ObjId=414 (Acedido a 25 de maio de 2017).

juntava utentes do Centro de Dia da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, reclusas do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo, e alunos de artes performativas, numa apresentação que aconteceu na estação de metro de São Bento, no Porto.

Originalmente trabalhando com encenadores convidados e com textos literários prévios, a companhia foi evoluindo gradualmente para a criação coletiva autónoma, sustentada numa direção artística múltipla, atualmente nas mãos de Carlos Costa, Ana Vitorino e João Martins, e da qual já fez parte Catarina Martins, que viria a tornar-se deputada e líder partidária do Bloco de Esquerda.

Podem identificar-se vários momentos que esboçam uma mudança de rumo no percurso da companhia. O primeiro foi *Casa de Mulheres*, uma peça estreada em 1996, e que teve 76 apresentações até 1999. *Casa de Mulheres*, segundo o testemunho presencial da própria companhia, seria um marco fundamental para fomentar no grupo a confiança de que seria capaz de desenvolver conceitos e ideias originais para espetáculos, em vez de se basear em peças pré-existentes. O segundo foi *Shiu!* (2000), uma instalação *site-specific*, realizada na Igreja dos Grilos, no Porto, com textos adaptados a partir da obra do escritor e dramaturgo italiano Tonino Guerra, que incentivou a criação de peças para locais específicos. O terceiro trabalho foi *Visíveis na estrada através da orla do bosque* (2001), um projeto artístico singular que, acredito, contribuiu de forma poderosa para a estética do grupo, e em particular para a estética do grupo no âmbito da "*Performance* na Paisagem", tal como abordarei mais adiante.

O processo criativo da companhia assenta na identificação de um assunto que interessa ao coletivo explorar. A tal escolha sucede-se um período relativamente longo de pesquisa, partilha de informação, troca de ideias e debate, a fim de identificar linhas dramatúrgicas para o projeto. Ocorre depois um período de ensaios em que, através de improvisações e exercícios, vai sendo criado o texto da apresentação, que é fixado pelos diretores artísticos, acontecendo então um período em que os ensaios se destinam a consolidar a obra. No momento da escrita deste texto, a companhia contava já com cerca de 40 espetáculos para palco, e uma dezena de espetáculos de *Performanc*e na

Paisagem.

Outro aspeto singular da companhia é o seu esforço de documentação da sua obra. A maioria dos textos criados foram publicados por iniciativa da companhia, em parceria com editoras como a Quasi Edições e a Húmus, sendo que os mesmos textos estão disponibilizados no *site* da companhia, entre obras originais[15], traduções[16] e adaptações[17], num *corpus* total de cerca de 20 textos. A companhia tem também a prática de convidar realizadores para fazerem obras de vídeo com base nas suas próprias criações, dispondo o *site* da companhia, neste momento, de 12 dessas criações[18]. A tal acresce também o diálogo que a companhia vai estabelecendo com o pensamento sobre as suas criações, convidando investigadores como Eugénia Vasques, Luiz Francisco Rebello, Luís Mestre, Pedro Sobrado e eu próprio para escreverem e debaterem as suas obras, e tendo inclusivamente contemplado, no seu projeto *Visíveis na Estrada Através da Orla do Bosque* (2003)[19], conversas com artistas e intelectuais europeus como Tonino Guerra, Daniel Libeskind, Joseph Danan, Theo Angelopoulos, Luca Nicolaj, Thomas Liolios, Sara de Roo, Vasco Graça Moura, Gregory Motton, entre outros.

É por isso uma companhia com uma forte componente política, social e intelectual, que procura estabelecer um diálogo constante com o pensamento e acontecimentos correntes, na dupla perspetiva da arte e da política.

Irei analisar mais aprofundadamente a *performance* de 2007 *O Resto do Mundo*, pela sua representatividade no historial da companhia e impacto mediático e público. A *performance* originou o filme *A Caminho do Resto do Mundo*, de Pedro Maia, que está disponível no *site* da companhia[20].

O Resto do Mundo surgiu na confluência de duas linhas de trabalho do Visões

[15] Site Visões Úteis - http://www.visoesuteis.pt/pt/galeria/itemlist/category/32-textos-originais (Acedido a 27 de junho de 2017).
[16] Site Visões Úteis - http://www.visoesuteis.pt/pt/galeria/itemlist/category/33-tradu%C3%A7%C3%B5es (Acedido a 27 de junho de 2017).
[17] Site Visões Úteis - http://www.visoesuteis.pt/pt/galeria/itemlist/category/34-adapta%C3%A7%C3%B5es (Acedido a 27 de junho de 2017).
[18] Site Visões Úteis - http://www.visoesuteis.pt/pt/galeria/itemlist/category/36-filmes (Acedido a 27 de junho de 2017).
[19] *Visíveis na Estrada Através da Orla do Bosque* - http://www.visoesuteis.pt/en/news/item/download/24 (Acedido a 27 de junho de 2017).
[20] Ver http://www.visoesuteis.pt/pt/component/k2/item/350-a-caminho-do-resto-do-mundo-filme.

Úteis: a linha "*Performance* na Paisagem" e a linha Joseph Conrad, autor à qual a companhia dedicou mais do que um espetáculo em 2007.

"*Performance* na Paisagem" é uma série de *performances* que a companhia realizou no âmbito da arte *site-specific,* e que se iniciou com *Coma Profundo* (2002). A companhia entrou em contacto com o conceito de *audiowalks* em Londres, em 2000, num trabalho da artista plástica canadiana Janet Cardiff, a *performance The Missing Voice (case study b)* (1999), no qual o espectador percorria o East End de Londres enquanto escutava uma narração áudio que correlacionava referências ao espaço com elementos ficcionais do género policial *noir*.

Segundo os próprios membros da companhia afirmaram numa entrevista presencial que me concederam, estes ficaram fascinados com o potencial deste formato, especialmente com a sensação de liberdade telecomandada que confere ao espectador, que se sente orientado no percurso e nas decisões, mas ao mesmo tempo livre nos seus movimentos e gestos. E daí terá surgido a decisão de realizar um projeto dentro do conceito dos *audiowalks*.

No seguimento do Porto Capital da Cultura, em 2001, durante o qual a cidade sofreu uma profunda transformação urbanística, a companhia sentiu a necessidade de abordar a questão do urbanismo e das transformações urbanas no seu trabalho artístico. E encontrou o formato e o espaço ideal para trabalhar o tema, através do *audiowalk* e no espaço da Foz Velha.

O projeto assentou numa pesquisa exaustiva sobre a configuração do local e hábitos da população. Com base nesta pesquisa foi criado este *audiowalk* em que o espectador é convidado a percorrer um itinerário determinado, onde vai escutando diferentes vozes a falar do espaço, da sua história, dos seus hábitos, embora, segundo o testemunho da companhia, o seu objetivo fosse fundamentalmente revelar os contrastes entre as zonas antigas, pitorescas e de escala humana e social da zona com os novos condomínios privados e edifícios construídos em altura e de acesso automóvel, através do percurso e das chamadas de atenção das próprias vozes e sons, que iam,

tanto quanto possível, subtilmente dirigindo o olhar do espectador.

É um tipo de *performance* que vive na confluência de uma dramaturgia do espaço e do som com a perceção experiencial do espectador, e a sua sensação de ação. Um espectador de um *audiowalk* não se limita a ter atitudes ou afetos, mas é forçado a agir se quiser ter acesso à experiência performativa. Tal induz a uma sensação mais forte de presença, de inscrição do espectador como agente da experiência performativa, embora esse agenciamento seja controlado pela regularização das ações através das instruções de áudio. Ou seja, o espectador sente-se responsável pela experiência performativa porque desempenha ações – andar, olhar, manusear, etc. – que lhe conferem a sensação de realidade, ainda que essas ações não sejam da sua iniciativa, mas da iniciativa dos criadores do *audiowalk*. Ou seja, o espectador tem uma sensação de poder através da ação que é ilusória, pois não parte da sua iniciativa, e exige apenas o seu consenso em relação às instruções dadas.

A esta primeira experiência de *audiowalk*, sucederam-se outras, como *Errare* (2004), e levaram a *O Resto do Mundo*.

Em 2007, o Visões Úteis debruçou-se sobre a obra do escritor polaco-americano Joseph Conrad, o que se traduziu em *A Frente do Progresso*, uma obra para palco, que adaptava o conto *An Outpost of Progress*, daquele autor. A encenação desta peça recorria a uma estética de Banda Desenhada, em colaboração com o artista visual José Carlos Fernandes, onde se parodiava o sonho civilizacional do interior de África.

A segunda obra baseada em escritos de Joseph Conrad foi *O Resto do Mundo*.

Em traços conceptuais, *O Resto do Mundo* consistiu numa viagem de táxi (Fig. 3) do centro do Porto até algumas das zonas mais degradadas da periferia desta cidade, sendo usados de forma performativa textos, personagens e referências da novela de Joseph Conrad, *O Coração das Trevas*. Tal como os *audiowalks*, esta *performance* dependia de um percurso geográfico e do uso de texto e som, mas a sensação de agenciamento do espectador perdia-se, visto que este estava a ser conduzido dentro de um carro, sentindo-se, por isso, vulnerável às escolhas do motorista do veículo, que era

também um *performer*. Ou seja, partia-se da situação familiar do uso do táxi como meio de transporte, e da convocação de uma obra literária que já se infiltrou na memória cultural, para explorar zonas urbanas desconhecidas.



Figura 3: *O Resto do Mundo* (Créditos da foto: Pedro Maia)

Na obra literária de Joseph Conrad é narrada uma viagem pelo rio Congo acima, por parte de um narrador, em busca de um agente colonial, Kurtz, que teria deixado de manter contacto com a sede da empresa. Fundamentalmente preocupado em criar um determinado ambiente opressivo, Conrad acabava por revelar a exploração de que os nativos do Congo eram vítimas por parte das autoridades coloniais belgas. E numa companhia com uma vertente política tão forte como o Visões Úteis, este foi indubitavelmente o aspeto que desencadeou o interesse na adaptação do enredo para uma *performance site-specific*.

Como é típico na companhia, houve um longo período de conceção, discussão e amadurecimento das ideias, e foi gizado um projeto para realizar a *performance* dentro de um táxi, segundo um percurso previamente delineado que, tal como acontecia nos *audiowalks* anteriores da companhia, contribuísse para criar um certo estado de espírito

no espectador. O público seguia no carro com dois atores: Carlos Costa, que encarnava o narrador da história e o motorista do táxi, e Pedro Carreira enquanto a personagem Marlow, que entrava e saía do veículo já durante o percurso. Estes dois *performers* eram complementados por vozes gravadas e música ambiente transmitida pelo autorrádio, sendo que o texto era baseado em excertos do conto original traduzido pela própria companhia, com algumas instruções e acrescentos originais.

Na sua lógica cénica, a peça estabelece uma forte dicotomia entre o interior do carro – o mundo ficcional ou diegético –, e o exterior – o mundo real. Nesta sobreposição, em virtude do percurso escolhido, o exterior revela-se como mais perigoso do que a ficção, pelo que o interior diegético se torna mais seguro, criando uma dissociação percetual no espectador. Este sente-se impotente, protegido apenas por uma ficção. O espectador torna-se, por isso, o agente, cujo risco foi o de entrar num táxi com um destino desconhecido, tal como o agente do conto de Conrad era a personagem Marlowe, a enfrentar os perigos do rio Congo em busca de Kurtz. Entre as dimensões de realidade e ficção estabelecem-se dois quadros-descrições e duas curvas-enunciados, uma real e outra ficcional, sendo que na real predomina o quadro-descrição da paisagem envolvente, e na ficção predomina a curva-enunciado, expresso pelo próprio discurso dos atores. Esta bidimensionalidade gera uma contaminação entre ficção e realidade, em que o discurso de *O Coração das Trevas*, escrito sobre o Congo de finais do século XIX, se torna aplicável à área metropolitana do Porto de inícios do século XXI, revelando assim uma nova dimensão da realidade.

Esta dupla dimensão é unida pelo desejo das personagens de viajarem para o desconhecido e encontrarem alguém – Kurtz, no conto, alguém desconhecido, na *performance* – e há também uma dupla natureza do risco, um risco ficcional no conto, mas real na viagem de táxi. Esse desejo, que é ficcional, enfrenta o sofrimento da viagem, que é real nas suas múltiplas dimensões: a dificuldade do trajeto, feito de ruas íngremes, estreitas e sinuosas, o percurso por bairros dominados por problemas sociais ou de toxicodependência, o anoitecer com que cada *performance* era sincronizada.

Esta dupla dimensão da cena, em que real e ficção se sobrepõem geram diferentes efeitos no espectador, que se vê assim num território delicado em que a ação não lhe é possível, mas a atitude ou afeto não parece reação apropriada diante do perigo – do trânsito, da marginalidade, das trevas – que as sensações lhe fazem crer ser real. Por um lado, a ficção dá nuances à realidade, daquilo que é intencional ou acidental, ao passo que o real transforma a ficção numa dimensão paralela, questionando a sua validade, rompendo-a, e dialogando com ela, como se a ficção estivesse a ser testada através da sua confrontação com a realidade.

A dupla dimensão confirma-se através do exame do percurso realizado pelo táxi. O ponto de partida é perto da igreja e estação de metro da Trindade, naquele que é considerado o centro político e social da cidade, onde se encontra a Câmara Municipal, além de diversos serviços centrais, como correios, transportes, serviços burocráticos, etc., estabelecendo uma imagem de civilização e racionalidade.

O percurso prosseguia em seguida pela Avenida dos Aliados e pela zona da Ribeira do Douro, no que se pode considerar a zona turística da urbe, o que constitui o seu património histórico, à época ainda com evidentes sinais de abandono e degradação, como se fosse a entrada num território de memória algo imprecisa. Em seguida o veículo começava a subir a marginal do rio Douro, até à zona para lá do Freixo, do Azevedo, num território crescentemente fantasmagórico, desprovido de marcas de referência clara. Subsequentemente, o táxi virava para o interior, enveredando por um labirinto de percursos em terra batida, alcatrão, e outras vias semirrurais, muitas delas ainda sem acesso a saneamento básico ou ligação à rede elétrica, onde os passageiros do veículo se sentiam em território desconhecido, ou mesmo hostil, entre hortas, baldios, urbanizações sociais, edifícios degradados e vizinhanças de consumo e venda de estupefacientes, ocasionalmente patrulhados por carros da polícia. Ou seja, zonas aparentemente desprovidas de sentido racional, familiaridade, ou marcas da existência de uma sociedade estável e regulamentada.

Por fim, o veículo fazia um percurso de regresso ao centro da cidade, até se

encontrar junto ao Estádio do Dragão e ao centro comercial Dolce Vita, uma zona de entretenimento, espetacularidade e comércio, que assinalava o fim da viagem e o abandono do táxi por parte dos passageiros/espectadores, devolvidos aos braços da sociedade do espetáculo e do consumo, para se recomporem da sua viagem ao desconhecido.

Por um lado, há uma tentativa de criar um paralelo no percurso terrestre com os ambientes criados por Conrad. Tal é evidente no uso da marginal do rio, seguindo no sentido ascendente, mas também no uso da luminosidade natural, aproveitando o crepúsculo para gerar um ambiente cada vez mais opressivo e inquietante. Ou seja, estamos perante um uso inteligente dos espaços urbanos para promover a *performance*, o gesto e a crítica social.

Mais precisamente, consegue reconhecer-se um sentido preciso de significado, desde o centro urbano, representação simbólica da civilização, do poder, até à periferia degradada, de pobreza, caos urbanístico, problemas sociais e isolamento, para terminar subitamente junto a um centro comercial e a um estádio, que representam o consumismo, a alienação social, e uma civilização assente em valores materiais, do mesmo modo que as cenas de degradação e exploração humana que Marlowe avistava ao longo das margens do rio traduziam o sistema capitalista de exploração do Estado Livre do Congo por parte do rei Leopoldo II da Bélgica.

Nesta *performance* é possível identificar alguns dos diferentes tipos de espaços descritos por Judith Rugg (2010, p. 33) que são usados no teatro *site-specific*, sendo os mais significativos para esta *performance* a noção de espaços contingentes – isto é: espaços que são contíguos aos espaços hierárquicos da cidade organizada. Diria mesmo que esta *performance* do Visões Úteis funciona, de forma dramatúrgica e ficcional, como uma revelação desses espaços contingentes da cidade hierárquica e organizada. Aproximando a margem desorganizada do centro organizado através de um veículo comum – um táxi – e uma obra literária consagrada, o espectador-passageiro é forçado a confrontar-se com a ideia de que a organização, hierarquia, civilização e cultura que

conhece estão mais próximas do caos e do irracional do que aquilo que supunha. E, tal como diz Rugg em relação aos espaços contingentes, que são transformados em instalações através de *performances*, de forma a revelarem a cidade enquanto espetáculo, (2010, p. 34), numa altura em que a cidade do Porto começava a investir fortemente no seu potencial turístico, esse potencial era atacado por esta *performance* enquanto encenação e mito.

Esta encenação espacial recorre à memória espacial do espectador, tal como é descrita por Vieira de Almeida:

> temos em A um observador "envolvido" no seu espaço virtual e que por qualquer motivo ele se desloca até B. Este movimento é por hipótese real e chegando a B, o observador possui não só o espaço sensível desta segunda posição mas a memória do espaço sensível A, e também a memória de todos aqueles que corresponderam a posições intermédias (…) Esta experiência realizada permite-lhe ajuizar de uma outra experiência virtual C, e assim alargar progressivamente o seu conceito de espaço, sobretudo em extensão (Vieira de Almeida, 2011, p. 48).

Esta ação de deslocação entre espaços acaba por criar um nexo de perceção que funciona como construção dramatúrgica do próprio espetáculo, que é baseado numa combinação de contrastes e continuidades de espaço e gesto. Encontramos a continuidade na própria noção de viagem, com o público a ser levado de táxi num itinerário relativamente contínuo e coerente, durante um tempo ininterrupto, que transmite uma sensação de coerência percetual. Tal coerência de tempo e presença é contrariada pela seleção e sucessão cuidadosa de espaços contrastantes que são atravessados.

O predomínio do real corresponde a uma supremacia da cena, que se torna predominante no seu poder de afetar dos agentes, reduzidos à impotência. Tal impotência era já presente no conto de Conrad, que assentava numa simples viagem por uma paisagem opressiva e ameaçadora, sem que os seus protagonistas tivessem qualquer real impacto ou ação transformadora em relação à exploração colonialista que

viam em seu redor. A *performance* do Visões Úteis destina-se a causar o mesmo efeito, fazendo com que os agentes – os espectadores e os *performers*, unidos no espaço íntimo do táxi e flutuando entre as dimensões da realidade e da ficção – sintam a sua impotência perante a paisagem que veem, o que pretende gerar neles atitudes que parecem previstas numa das primeiras deixas da peça:

> TAXISTA: (…) Tem de viver mergulhado no que não compreende e detesta. Mas há também um fascínio que se apodera dele. O fascínio do abominável, sabem? Imaginem o arrependimento crescente, o desejo de fugir, a repulsa e a impotência, a submissão, o ódio. Só lhe resta a eficiência. (Visões Úteis, 2007, p. 1)

O Resto do Mundo é por isso uma peça de revelação do real através da ficção. Tal é imediatamente visível por uma das primeiras falas do texto:

> TAXISTA: (…) Para ele o significado de uma história não estava dentro da história, no caroço, mas sim à volta. Naquilo que a história ilumina, no que torna visível. (Visões Úteis, 2007, p. 1)

Sobrepondo dois quadros-descrições e duas curvas-enunciados, a companhia pretende usar a *performance* não como valor em si, mas em estreita relação com a realidade através de uma dramaturgia de contrastes, que prolonguem a experiência de desejo e sofrimento das personagens através de diferentes dimensões. Não existe aqui transação de poder, mas uma crescente sensação de impotência de personagens e espectadores, juntos no mesmo veículo, que os força a examinar a sua própria condição de incapacidade de transformar ou lidar com um poder que lhes é exterior, difuso e materializado na extensão de uma cidade.

Este é um tipo de dramaturgia típico da *Performance* da Paisagem, do Visões Úteis, embora eu considere que a vontade de revelar o real através do teatro é algo que a companhia tem feito em todas as suas produções recentes, nas quais procura partir de temas reais e explorá-los, muitas vezes usando técnicas ensaísticas ou técnicas brechtianas. É, por isso, um teatro altamente intelectual e racional, que não procura a catarse, visto que a catarse normalmente é fruto da quebra de um compromisso

emocional partilhado com a plateia, e atualmente a desagregação de ideais sociais partilhados torna essa catarse difícil de alcançar. Por isso o coletivo procura antes a partilha de ideias reconhecíveis ou surpreendentes, que não arrisquem a quebra de laços ou identidades sociais, mas antes as consolidem.

Deste modo, o teatro do Visões Úteis é, em grande medida, um teatro de ação sobre o real, que age sobre o real revelando-o, frequentemente através da ficção ou de teorias científicas. Não é o teatro enquanto espelho, mas o teatro enquanto conjunto de ferramentas que permitem analisar o real e torná-lo visível. Nesse aspeto, o poder do agente é ainda eminentemente racional, embora não seja claro se é efetivamente transformador ou não.

5.2.5 Em síntese

Nas três obras analisadas é detetável a preocupação em lidar com um determinado legado. Este elemento comum não foi procurado nem previsto, mas surgiu como resultado do processo de análise das três obras.

No caso de Vieira Mendes explora-se a possibilidade de mudança perante o legado das estruturas sociais, em Tiago Rodrigues lida-se com o legado histórico teatral da censura, e no Visões Utéis confronta-se o legado urbanístico e o legado literário.

Destes três confrontos com o passado, só o texto de Rodrigues parece evidenciar de forma otimista a possibilidade de ultrapassar tal legado. A peça de Vieira Mendes é abertamente pessimista, ao passo que a do Visões Úteis mantém uma certa neutralidade aparente, embora claramente o objetivo seja o de afetar a atitude e perceção do público em relação ao legado exposto.

Assistimos também a uma rarefação das personagens nas três obras, que raramente se enquadram sob princípios da ficção naturalista, antes desempenhando papéis funcionais dentro daquilo que cada dramaturgia lhes pede. Vieira Mendes esboça uma revolta das personagens, ao ancorá-las num realismo discursivo de serem baseadas nos próprios atores, mas esse realismo e essa ação de revolta não lhes permite resistir

à estrutura de repetição de fórmulas – sociais e fílmicas – que a obra explora, denunciando assim uma ideia de ação que não revela o agente, mas é mero ritual de um sistema inalterável. Desse modo, as personagens perdem a sua identidade individual para se tornarem papéis de uma cena cuja transformação não é irreal e está já prevista.

Em Rodrigues as personagens são manifestações de atores contemporâneos, na sua estrita condição de atores, que celebram a resistência do teatro à censura do próprio teatro, apropriando-se do discurso dessa censura para o parodiar, sublinhar, contrastar, fragilizar; em suma, para esvaziar o poder censório desse discurso, tornando-o ação dramática, onde ele perde o seu efeito, subsistindo apenas o próprio ato teatral enquanto ritual inalterável.

Em *O Resto do Mundo*, o Visões Úteis sobrepõe um discurso literário com um percurso num espaço real para despertar uma ligação de ideias no espectador, entre uma história com a qual este tem uma familiaridade cultural, com um percurso que também lhe é próximo, para gerar uma sensação de estranheza, numa lógica de repetição que poderá gerar acidentes que afetem a atitude dos espectadores.

Em nenhum dos casos encontramos evidências da transformação dos agentes do drama: no caso de Vieira Mendes porque as suas ações não têm verdadeira inscrição no universo diegético. No caso de Rodrigues porque os agentes não têm individualidade de desejo que se possa traduzir em sofrimento, a não ser no caso mais abstrato do próprio teatro; no caso do Visões Úteis porque as personagens habitam um universo diegético assente no assumir da ritualização de uma narrativa cultural, assente, já por si, numa ideia de inação.

Se em qualquer um dos casos é notória a falta de uma ação consequente e que transforme os agentes, é evidente no caso da peça de Rodrigues um otimismo em relação à possibilidade de mudança da cena com base na insistência e resistência dos agentes dessa cena. No caso do Visões Úteis abre-se um potencial de mudança do espectador através da exposição ao real. Já em Vieira Mendes é manifesto o pessimismo em relação a toda a ação que é caracterizada como não sendo mais do que uma

transação de atributos de poder, refletindo uma evidente crença na ideia de uma realidade socialmente construída e labiríntica.

Quer isto dizer que embora se evidencie uma esperança moderada e não consensual nos efeitos da ação, esta parece não se inscrever dentro do universo do drama, nem parece contribuir para revelar o indivíduo emancipado pela ação, mas apenas transformativo da cena que o rodeia. O propósito parece difuso, e os meios para a ação são acima de tudo teatrais e performativos, não parecendo haver crença em meios sociais para atingir essa transformação.

5.2 O teatro brasileiro

5.2.1 Panorama do teatro brasileiro

A fonte original do teatro brasileiro pode ser identificada no teatro português, não só na língua que é usada, como nos próprios modelos dramatúrgicos que o influenciaram, como nota Oliveira:

> No mesmo século [XVI], e antes mesmo da catequese, o teatro foi introduzido em nosso país pelos colonos que representavam nas igrejas, à moda portuguesa, os seus autos, arranjados ali mesmo, ou mais provavelmente, levados de Portugal. Os portugueses já representavam no Brasil quando os Jesuítas começaram os seus. (Oliveira, 1998, p. 11)

O teatro terá chegado àquele território levado pela primeira vaga de colonização portuguesa. Era, por isso, um teatro de matriz vicentina, de cariz medieval, pedagógico, povoado de tipos sociais, de intuito muitas vezes moralizante ou satírico. Em suma, o modelo teatral popularizado no Portugal de quinhentos, que seguia nas naus para entretenimento das tripulações durante as longas e entediantes viagens marítimas. Era também o teatro que foi levado pelas populações que migravam de Portugal para o Brasil, desde as capitanias até ao século XVIII, como se comprova, por exemplo, pela existência, ainda hoje, de manifestações teatrais populares semelhantes entre o Nordeste do Brasil e o interior rural português (Martins & Palinhos, 2013, p. 119).

Em paralelo a este teatro popular de entretenimento e convivialidade, e complementando-o nas suas funções sociais, o teatro serviu também de ferramenta de conversão das missões jesuítas, que se instalavam junto das comunidades indígenas e lhes pregavam o cristianismo através da encenação de milagres, moralidades e autos com o objetivo de catequizar aquelas populações. Deste teatro o exemplo mais famoso são as obras de José de Anchieta, que chegaram aos nossos dias, mas terá havido outros autores e outros praticantes na mesma altura. É até lícito pensar que este teatro de catequese, como é chamado, tenha deixado marcas culturais que tenham constituído uma matriz diferenciadora do teatro brasileiro em relação ao teatro português, onde o teatro religioso coexistia com o teatro profano e com o teatro de corte, com maiores preocupações artísticas.

O teatro brasileiro foi-se lentamente tornando laico e urbano, de que são primeiro exemplo conhecido as comédias de Manuel Botelho de Oliveira (Magaldi, 2004, p. 25). Posteriormente, a instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, aquando das invasões napoleónicas, trouxe para o Brasil também o teatro de corte, nessa altura dominado pela moda da ópera, a mais popular arte performativa entre as elites e o povo durante o século XVIII.

A independência brasileira, em 1822, não foi suficiente para cortar esta forte ligação entre o teatro brasileiro e o teatro português. Sendo as elites do Brasil largamente de origem portuguesa, mantiveram muitos dos mesmos gostos, modelos de produção e e até repertórios, como nota Oliveira:

> portugueses eram a maioria dos atores que ocupavam os palcos brasileiros, desde o descobrimento (...) do Brasil, até as primeiras décadas do século XX. Ao mesmo tempo, são notáveis as semelhanças entre os repertórios portugueses e brasileiros, apresentados cá e lá ao longo de 4 séculos. (…) Os grandes empresários do século XIX, no Brasil, são portugueses, e teatros são construídos no Brasil por eles. (Oliveira, 1998, pp. 10-11)

Com efeito, ao longo de todo o século XIX e até ao início do século XX, continuou um forte movimento de companhias portuguesas que, vindas de Lisboa, faziam as suas

tournées pela província portuguesa, e também pelo Brasil, muitas vezes embarcando para fazer apresentações no Rio de Janeiro e noutras das principais cidades costeiras do Brasil, numa continuação da mesma lógica comercial que dominava estas companhias.

Tais companhias, de que se conhecem alguns dos empresários, quase sempre representavam comédias, usando uma panóplia de atores que correspondiam a funções dramatúrgicas ou tipos sociais, como nota Décio de Almeida Prado:

> Os elencos deviam comportar em princípio um intérprete para cada diferente tipo de papel. Entre os homens, por exemplo, um galã, um centro cómico, um centro dramático, sem computar os numerosos "característicos", encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas. Entre as atrizes, no mínimo, uma ingénua, uma dama-galã (mulher já em plena posse de sua feminilidade), uma caricata (as solteironas espevitadas) e uma dama-central que viveria no palco as mães dedicadas ou as avós remungonas e compassivas. (Prado, 2001, p. 15)

Este era um modelo dramatúrgico que estava em paralelo com as comédias ligeiras que também imperavam nos palcos portugueses da altura, e que configuravam já enredos, ações dramáticas e relações sociais muito precisas. O espetáculo oscilava entre a previsibilidade do texto, que era assegurado pelo ponto, e as improvisações dos atores (Prado, 2001, p. 18), que, entre os seus papéis-tipo e a estrutura cénica rígida, reduzia importância do encenador e produzia um teatro altamente formulaico, conservador e previsível, destinado a garantir a familiaridade e apreço por parte do público pagante.

Devido a esta semelhança teatral, não surpreende que boa parte do teatro que se apresentava nos palcos brasileiros fosse de origem portuguesa, como observa Oliveira:

> Atente-se, por outro lado, que as viagens ao Brasil eram um prolongamento das chamadas "tournées pelas províncias" lusitanas. Inicialmente, em Portugal, o termo francês era adotado para indicar que a companhia de qualquer teatro, ou uma companhia feita expressamente para esse fim, percorre diversas terras do reino, ilhas ou Brasil, dando espectáculos (…) O dado é emblemático, mas nem

> tanto, se considerarmos que em verdade, o teatro brasileiro, durante todo o século passado e princípios do atual, mal consegue separar-se do português, pois os empresários portugueses não se sentem menos à vontade no Rio de Janeiro do que em Lisboa, repartindo fraternalmente as suas temporadas entre os dois países. (1998, pp. 14-15)

A popularidade destas companhias corresponde a vários fatores culturais e económicos: estamos a falar de teatro enquanto empreendimento comercial, com vedetas, que tentava agradar ao gosto de um público burguês, e que procurava esse público, falante de Português, onde ele se pudesse encontrar, a fim de rentabilizar as produções de que dispunha em carteira. Corresponde também ao facto de a independência do Brasil ter resultado num corte político e económico, mas não num corte cultural, continuando a produção artística portuguesa a gozar de um grande apreço e admiração no Brasil, de que são prova não só a fama de autores como Eça de Queirós, mas também de outros autores e até destas mesmas companhias. Era, aliás, convicção generalizada de que o sotaque europeu do Português era mais apropriado para o palco, tal como ainda hoje, no mundo anglo-saxónico, as representações de Shakespeare são mais prestigiosas quando recorrem ao sotaque britânico.

O corte deste cordão umbilical teatral entre os dois países só aconteceu efetivamente a partir da I Guerra Mundial, e principalmente de 1917, com a entrada de Portugal e do Brasil nesta guerra, decisão política que tornou as viagens transcontinentais de barco mais caras e mais perigosas, devido à atividade no Atlântico dos submarinos alemães.

Ao mesmo tempo, a disseminação do cinema veio tornar este num forte rival do teatro enquanto entretenimento popular, além de que o ideário de nacionalismo cultural das vanguardas artísticas criou um ambiente relativamente hostil à visita destas companhias, como nota Prado:

> Outra tradição agonizava: a dos artistas portugueses em palcos nacionais. Antônio de Alcântara Machado, com a agressividade característica do primeiro arranque modernista, saudara

> festivamente, em 1926, a ruptura com a mãe-pátria. (Prado, 2001, p. 35)

A quebra deste elo fez com que cada país dirigisse progressivamente o seu interesse e aproximação para outras culturas com maior proximidade geográfica: Portugal para a Europa, e o Brasil para os Estados Unidos ou para as suas próprias culturas indígenas. Tal acabou por se traduzir num afastamento cultural de ambos os países, que só se começou a inverter a partir de finais dos anos 70, em Portugal, com a chegada das telenovelas brasileiras, e depois com a entrada deste país na União Europeia, em que se deu uma reaproximação cultural, gradual, entre ambas as nações, devido a motivações largamente geoestratégicas: Portugal procurando reforçar a sua posição na Europa por via da sua influência no mundo lusófono, e o Brasil para tentar aproximar-se deste prestigioso mercado comum de bens e pessoas.

É por isso que só a partir de inícios do século XX podemos falar de um teatro brasileiro que desenvolve um percurso autónomo, ainda que não desprovido de dificuldades. Uma dessas dificuldades era a extensão do país, outra era o fraco desenvolvimento de infraestruturas no interior, além de não ser fator despiciendo o reduzido desenvolvimento educacional das suas populações. Outra dificuldade adicional era a concorrência do cinema falado, enquanto meio de entretenimento prioritário da população. Pelo que apesar da tentativa inicial de manutenção do mesmo modelo de produção teatral, assente em companhias, vedetas, comédias, assistiu-se a um crescente falhanço deste em corresponder às expetativas do público. Por tal razão, assistiu-se ao desenvolvimento de um novo teatro, mais virado para o experimentalismo e para as elites culturais, muito assente na atividade das companhias de teatro universitárias, e com fortes relações com outras artes, como a literatura, a música e as artes plásticas.

Desse modo, os autores brasileiros, a partir da década de 30, começam a tentar encontrar temas originais e mais próximos da realidade do seu país, ou das ideias políticas do seu tempo. É o caso de *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, que aborda pela

primeira vez conceitos marxistas no palco brasileiro – ainda dentro de uma dramaturgia claramente burguesa, é certo –, e de *Sexo*, de Renato Vianna, que começa a tentar aplicar princípios da psicanálise na construção dramática.

Provavelmente entre os vários autores a trabalhar na altura, o mais relevante terá sido Oswaldo de Andrade, que procurava implementar novas formas teatrais modernistas na escrita para a cena, mas cujos efeitos em palco só se fariam sentir algumas décadas depois. Na verdade, se os anos 1910 tinham representado o rompimento da cena brasileira com o teatro português, os anos 30 assinalam o crescente distanciamento do teatro brasileiro do mero entretenimento burguês e popular, para se tornar, de forma crescente, no laboratório cultural de uma elite intelectual e artística, que vai aproximar o teatro daquele país dos modelos e preocupações da literatura e das artes plásticas.

Por isso Prado considera que a partir de 1940 até 1970, se vai assistir a um novo fulgor do teatro brasileiro:

> Coube (...) [ao] grupo carioca Os Comediantes colher em 1943 os primeiros frutos dessa até então pouco articulada campanha, trazendo o teatro para o centro das cogitações nacionais, num golpe de sorte ou de clarividência, através de uma só temporada, mais ainda, de um só incrivelmente bem sucedido espetáculo. Tal milagre explicava-se pelo encontro entre um drama irrepresentável (...) e o único homem porventura existente no Brasil em condições de encená-lo adequadamente [Zbigniew Ziembinski]. *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980) diferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas (...) mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que contava e sim sobre a maneira de fazê-lo. (Prado, 2001, p. 40)

Em paralelo com esta peça, que vai introduzir os modernos conceitos de encenação no Brasil, projetar Nelson Rodrigues como o mais influente dramaturgo brasileiro e lançar o teatro enquanto elemento fundamental do campo artístico brasileiro, vai haver uma outra mudança significativa, desta vez geográfica, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo. Esta companhia, com uma

gestão eficaz e um repertório cuidado e inovador, vai tornar esta cidade no centro de influência do teatro no Brasil, papel até esse momento desempenhado pelo Rio de Janeiro. A TBC será apenas a primeira de uma série de companhias que irão tornar-se marcantes na prática e história do teatro brasileiro, como é o caso, em 1953, do Teatro de Arena, que, dirigido por Augusto Boal, que fora influenciado pelas ideias pedagógicas de Paulo Freire (Bezerra, 2009, p. 2), vai ser pioneiro de uma série de experiências dramatúrgicas relevantes, de forte influência brechtiana, também por via de outras figuras de grande impacto:

> Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica do playwriting, no que diz respeito ao texto, e quanto ao espectáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica (...) Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade política nacional. (Prado, 2001, p. 63)

O forte envolvimento político deu origem a uma série de peças que procuravam retratar os combates e vivências das classes baixas e oprimidas, de que são exemplos *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, que terá sido a primeira peça brasileira a explorar a experiência de vida operária, ou *A Revolução na América do Sul*, de Boal, que segundo Bezerra (2010, p. 2) inaugurou uma nova estética no Arena em que se abandonou o drama em prol de outros formatos que fomentassem o distanciamente brechtiano a fim de problematizar as relações de capital/trabalho, ou *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, que retratavam rebeliões populares na história do Brasil. Segundo Prado, o Teatro de Arena terá levado os ensinamentos de Brecht muito mais longe do que este autor alemão poderia prever:

> o Arena se distanciava das concepções européias de "teatro popular", surgidas, ou melhor ressurgidas, após a Segunda Grande Guerra. Companhias como o Piccolo, de Milão, na Itália, e o Teatro Nacional Popular, na França, preocupavam-se principalmente com duas metas: de um lado, aumentar o público, até atingir todas as classes sociais; de outro, montar as peças mais significativas do repertório clássico,

> livrando-se da estreiteza estética e humana do realismo burguês. (...) Partia-se do princípio de que o povo também tinha direito ao teatro - ao melhor teatro, bem entendido, sem nenhuma concessão paternalista.
> A perspectiva do Arena não era bem essa (...) não obstante as eventuais e generosas tentativas que fez para chegar às fábricas, aos sindicatos, ou mesmo aos camponeses do Nordeste, jamais se libertou ele do seu teatrinho (...) O máximo que conseguiu, em caráter permanente, foi trocar em parte o público burguês pelo estudantil. (Prado, 2001, p. 67)

Pela sua audácia, o Teatro de Arena tornar-se-ia um teatro muito frequentado por estudantes e intelectuais ligados à esquerda política brasileira, mas a sua persistente pesquisa teatral iria ter um impacto mais amplo, não só por via dos escritos teóricos de Boal sobre o Teatro do Oprimido, que pretendia transformar o povo "em criador" (Bezerra, 2009, p. 3), que viriam a ter grande influência internacional ao nível do teatro político, do teatro interativo e até mesmo de toda a ficção interativa digital[21]. Parte considerável dos atores do Arena veio a ter participações nas telenovelas da TV Globo, o mais conhecido e influente modelo de ficção audiovisual brasileiro.

Houve ainda outra figura do teatro da altura – mas seguindo um modelo dramatúrgico claramente diferente – que teve grande impacto na telenovela brasileira: Dias Gomes, autor de peças de teatro que tiveram grande sucesso nas suas adaptações para cinema, como *O Pagador de Promessas*, e para a televisão, como *O Bem Amado*. Prado comenta, a propósito da sua popularidade:

> Se a essência do teatro ocidental é o impulso para a frente, a atração pela meta predeterminada, herança talvez da fatalidade grega, nenhuma obra será mais puramente teatral que a sua. Assentam-lhe com perfeição as palavras com que Emil Staiger demarcou o estilo dramático, separando-o do épico e do lírico: "Essa rápida exposição nos mostra que o móvel do drama, a força que o leva adiante, é exclusivamente uma inexorável coerência com a questão final, que no fundo é a mesma inicial". Muitas das peças de Dias Gomes poderiam

[21] É o caso, por exemplo, da influência das ideias de Boal nos estudos de Gonzalo Frasca sobre Videojogos, de Nick Monfort sobre literatura interativa, ou de Ruth Aylett sobre narrativa emergente.

> ser resumidas numa só ideia, causa primeira e última que se vai desdobrando – porém não demais – em peripécias até formar a totalidade do enredo. (…) O importante é que a peça se organize sobre um achado feliz do enredo, lógico mas um tanto paradoxal, com os acontecimentos correndo como em plano inclinado, ganhando força num ritmo sempre acelerado, até explodir no seu ápice. (2001, pp. 87-88)

Ou seja, estamos perante uma prática cénica representativa da ideia unívoca do drama postulada por Aristóteles que, significativamente, muito contribuiu para a popularidade de Dias Gomes noutros meios, nomeadamente audiovisuais, e continua a ter um papel vital nestes, enquanto o teatro, por razões artísticas, culturais e sociais, dele se afasta, procurando outros modelos dramatúrgicos que o singularizem e justifiquem a sua relevância.

Apesar do sucesso do modelo aristotélico de Dias Gomes, o teatro brasileiro vai ser acima de tudo marcado pela inovação dramatúrgica, mesmo fora do Teatro da Arena. Plínio Marcos, com *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, vai explorar uma dramaturgia que pretende retratar a extrema marginalidade, povoando o palco de criminosos, prostitutas, travestis, e outras figuras das franjas da sociedade brasileira, um pouco como já vinha fazendo John Osborne, em *Look Back in Anger*, para a sociedade britânica, e iria inspirar parte considerável do chamado novo teatro "in yer face" britânico.

O Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, vai começar sob a influência do TBC, mas rapidamente vai encontrar um caminho singular, nomeadamente através de uma célebre encenação em 1967 de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, com que vai construir um teatro festivo, dionisíaco, cujo paradigma dramatúrgico é o carnaval e o cortejo orgíaco, estabelecendo assim pontes tanto com o modernismo brasileiro dos anos 30 e o Manifesto Antropofágico, como com o Living Theater, uma companhia teatral da contracultura norte-americana que foi fortemente influenciada pelas ideias de Artaud.

A estética do Teatro Oficina e do Manifesto Antropofágico vai estar, aliás,

subjacente ao chamado movimento tropicalista. Em todos eles vamos encontrar a mesma ideia de valorização das especificidades tropicais e autóctones do Brasil. Rejeitando a sua matriz europeia e ocidental, abraçando o legado indígena, da escravatura, a ideia do terceiro-mundismo crónico, no Manifesto Antropofágico e no movimento tropicalista vamos encontrar a aposta numa busca de uma identidade profundamente brasileira, feita na ligação à miscelânica étnica e cultural, da integração e defesa de certos estereótipos brasileiros que, longe de marcarem o atraso económico ou cultural do país, são vistos como constituindo aquilo que o diferencia, e também a questão identitária como principal tarefa cultural da arte. Por tudo isso o Manifesto Antropofágico é datado com base no ano em que o bispo português Pero Sardinha e os seus companheiros foram canibalizados pelos índios caetés, como exemplo da brasilidade, que devora os esforços civilizacionais e desse modo afirma a sua singularidade.

A estética tropicalista e do Teatro Oficina acabaria por se tornar uma imagem de marca do teatro brasileiro, também pela forma como se apropria das marcas culturais mais estereotipadas da brasilidade para criar um teatro expansivo, omnívoro, com traços do barroco, com uma forte relação de diálogo com o público e com a atualidade, e muito longe do perfecionismo dramático e aristotélico de Dias Gomes.

Em contraponto, no Nordeste do Brasil, outro dramaturgo, Ariano Suassuna vai propor uma dramaturgia que, apesar de continuar a rejeitar o drama burguês, fá-lo através da recuperação dos modelos medievais e vicentinos. O exemplo paradigmático desta dramaturgia é *Auto da Compadecida*, peça de sucesso popular e que se tornará icónica do teatro nordestino, estando recheada de figuras-tipo e de situações do pitoresco folclórico, contribuindo também para outra vertente da face mais internacional do teatro brasileiro e criando um paradigma da cultura nordestina ainda com um forte apelo popular:

> o êxito, e não apenas no Brasil, do *Auto da Compadecida*, peça não menos nacionalista e populista que as do Teatro de Arena, mas em chave praticamente oposta. Ao passo que Boal, e em menor escala

> Guarnieri e Vianinha, tendiam a encarar as suas personagens sob o ângulo político, reduzindo-as a termos universais de operário e patrão, Ariano Suassuna identificava-se com o povo do Nordeste (Prado, 2001, p. 79)

Se estes dois últimos movimentos foram marcantes para a criação de uma certa imagem do Teatro Brasileiro no exterior, é verdade que o Teatro Brasileiro encerra uma extrema diversidade, de que dei conta apenas em parte. É um teatro que mostra grande abertura às ideias do exterior, mas também capacidade de assimilar essas ideias e de as fazer dialogar com os traços culturais autóctones. É disso exemplo a presença de encenadores estrangeiros, como o argentino Victor Garcia, que também já tinha deixado a sua marca em Portugal, e que vêm trazer novas possibilidades de encenação ao teatro brasileiro.

Contudo, toda esta diversidade vai sofrer uma desaceleração gradual a partir dos anos 70, por razões políticas e culturais, como é notado por Magaldi:

> a primeira metade da década de setenta foi particularmente infeliz para a dramaturgia, (...) Além da ação desastrosa da Censura, jugulando a criação individual, outros fatores tenderam a reduzir a importância do texto. Ponderável base teórica fez que vários realizadores não quisessem apenas encenar uma peça pronta, por mais que ela correspondesse aos seus anseios. A obra escrita seria de preferência um dos elementos da expressão de um grupo, cuja mensagem completa recorreria também a outros signos. Passou-se a privilegiar a criação coletiva, ficando em segundo plano a figura do dramaturgo. (1998, pp. 96-97)

Prado (2001, p. 119) nota ainda que em 1972 se dá o desaparecimento simultâneo do Teatro da Arena e do Teatro Oficina, o estabelecimento da ditadura militar e a criação da censura, que vai sufocar consideravelmente a criatividade do teatro brasileiro. A sua sobrevivência vai ser garantida por via do teatro comercial do Rio de Janeiro, alimentado pelos atores celebrizados nas telenovelas, pelo fomento cultural em São Paulo, pela ação política de Suassuna enquanto Secretário da Cultura de Pernambuco, entre outros focos de resistência.

O teatro brasileiro vai-se reconstituir aos poucos, partindo da persistência de Antunes Filho, encenador discípulo de Zbigniew Ziembisnki, que lidera o Centro de Pesquisas Teatrais, e em 1981 encena *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno*. E a aposta na espectacularidade cénica de Gerald Thomas, entre outros encenadores de renome, vai ancorar boa parte do teatro brasileiro no chamado teatro de encenadores, que fazem reinterpretações cénicas de textos clássicos, apostando na diversidade semiótica do espetáculo teatral, a fim de garantir a sua contínua relevância e diálogo com as preocupações da atualidade.

A partir dos anos 90 dá-se a descoberta de novas vozes, entre companhias e criadores, como o Teatro da Vertigem, de António Araújo, Os Satyros, Samir Yazbek, Christiane Jatahy, Gabriel Villela, Aderbal Freire Filho, Marcio Vianna, Marco António Rodrigues, Newton Moreno, Bosco Brasil, Nelson Baskerville, entre muitos outros. Tal irá confirmar-se e ser sublinhado pela criação do Prémio Shell, de teatro, que legitima o teatro brasileiro como componente essencial da cultura do país.

A chegada ao poder de Lula da Silva e do Partido dos Trabalhadores, juntamente com um clima de prosperidade económica, e o investimento tanto na educação como no fomento artístico, a expansão das SESC e o seu fomento cultural, bem como a dinamização da Funarte, ajudaram a relançar e a internacionalizar o teatro brasileiro a partir de 2000. Disso são exemplo o Prémio António José da Silva, para a dramaturgia portuguesa e brasileira, a participação de Marcos Barbosa e outros dramaturgos nas oficinas do Royal Court, a participação do Teatro da Vertigem no Festival de Avinhão, as apresentações do Teatro Oficina na Europália, na Bélgica, ou a organização do Ano do Brasil em França, em 2010, e do Ano do Brasil em Portugal, entre 2012 e 2013, no qual dezenas de companhias brasileiras fizeram apresentações em Lisboa e Porto, mostrando a pujança e diversidade da dramaturgia brasileira contemporânea:

> Uns põem as personagens a fazer mais referências ao próprio mundo, outros menos. Uns têm vocabulário mais rural, outros mais urbano. Uns têm um tom confessional, autobiográfico, outros um registo documental, de testemunho. Algumas peças são mais dramáticas, outras mais narrativas. Algumas personagens são como as pessoas,

> inconstantes e incoerentes, outras quase não existem, são apenas os próprios autores a falar por elas. A crítica e a academia revelam a atenção dos novos autores ao pós-dramático, aos retratos do quotidiano ou aos dispositivos metafóricos. (Figueira, 2012: 19)

Tal diversidade não é apenas autoral, mas também geográfica, como revela o seguinte excerto do jornal *Folha de S. Paulo*:

> A polifonia se espraiou pelo seminário "Nova Dramaturgia Brasileira em Perspectiva", que pôs em contato as obras do amazonense Francisco Carlos, do carioca Roberto Alvim, do cearense Marcos Barbosa, do paraibano Emmanuel Nogueira, da mineira Grace Passô, do paulista Marcio Marciano e dos pernambucanos Luiz Felipe Botelho e Newton Moreno. (Santos, 2007)

Tal diversidade é sustentada e promovida pela ação educativa de numerosos cursos e pós-graduações de teatro espalhados pelo país, que contribuem para fazer a ponte do teatro brasileiro com o teatro de outros países, e lhe dão fundamento teórico e profissionalização, como dá conta Paulo Vieira:

> Devem ser ressaltados os nomes de Armindo Bião e Sérgio Farias, em Salvador, que vêm transformando o cenário teatral naquela cidade a partir da Escola de Teatro (dedicada à formação de atores:) e a pós-graduação em teatro, que certamente impulsionará novas pesquisas. Os cursos de teatro que se espalham pelas capitais do Nordeste são os responsáveis diretos por um novo pensamento para a cena nordestina, através dos quais os olhos dos artistas académicos veem a cena além das fronteiras estreitas do regionalismo. (1998, p. 105)

Para a análise que farei em seguida, e dentro dos parâmetros já expostos anteriormente, selecionei peças de dramaturgos aclamados de diferentes regiões brasileiras, a fim de dar conta de alguma da diversidade geográfica do teatro brasileiro. Estes criadores integram-se no mesmo período de tempo que os criadores teatrais portugueses que analisei anteriormente. Passarei, por isso a abordar peças de Roberto Alvim, Grace Passô e Marcos Barbosa.

5.2.2 *Vocês. Que Odeiam os Mortos*, de Roberto Alvim ou o movimento da linguagem

Roberto Alvim nasceu no Rio de Janeiro em 1973, tendo estudado na Casa das Artes de Laranjeiras e iniciado o seu percurso teatral através da encenação de autores clássicos e contemporâneos. Escreveu o seu primeiro texto teatral em 1999, *N.A.D.A. - Nenhuma Afirmação Depois de Agora*, e de 2001 a 2004 foi diretor artístico do Teatro Carlos Gomes, cargo que também assumiu em 2005, no Teatro Ziembinski. Em 2006 mudou-se para São Paulo onde, com a sua companheira Juliana Galdino, atriz formada sob os auspícios de Antunes Filho, lançou o projeto da companhia e espaço Club Noir, onde tem trabalhado enquanto encenador, dramaturgo e diretor artístico.

A sua personalidade é bastante controversa, envolvendo-se frequentemente em polémicas com outras figuras do teatro brasileiro, como Gerald Thomas, Bárbara Heliodora, entre outros (Laub, 2014), mas a sua obra é frequentemente alvo de críticas elogiosas, tendo já sido levada à cena em França, Alemanha, Espanha e México e publicada numa tradução francesa assinada por Ângela Leite Lopes, na famosa coleção Les Solitaires Intempestifs, em 2005, num volume intitulado *Il faut parfois se servir d'un poignard pour se frayer un chemin*.

Estamos por isso perante um encenador e dramaturgo cuja obra é marcada por uma série de escolhas estéticas singulares, muitas delas defendidas em numerosos artigos teóricos e conferências, e cujos traços mais distintivos podemos resumir na aposta por uma cena dominada pela escuridão, através do uso muito restrito e preciso da luz, numa persistente imobilidade dos atores, sendo que cada gesto deve ser carregado de significado, e enfoque no trabalho de voz e na expressividade do texto. Como afirma Baumgärtel:

> Talvez seja a busca por procedimentos que expressem um descontrole sobre a própria escrita ficcional sem recorrer a um efeito do real que marca o projeto dramatúrgico de Roberto Alvim. Em seus trabalhos teóricos, defende a escrita textual e palavra pronunciada como cerne de um fazer teatral que rompe com o legado mimético da dramaturgia dramática. Sua noção do 'transhumano' promove, com toda

> insistência possível, a escrita teatral como força imaginária e criadora de novas subjetividades, de novas formas humanas de estar-no-mundo, e não como força representacional de pessoas e sociedades já existentes, passíveis a serem reconhecidas no palco como um espelho nosso. Mesmo que sua escrita arrisque a impressão de uma arbitrariedade semiótica, de um caos enigmático, o ponto forte me parece ser o reconhecimento de que somente aquela dramaturgia que exige do leitor/espectador um esforço de deslocamento para dialogar com ela, vale a pena de ser inventada e posta no papel. (2012, p. 148)

Ou seja, Alvim propõe uma revisão do sujeito humano tal como ele foi proposto pelo drama burguês e realista, operando essa revisão através de diferentes lógicas discursivas, muito assentes em princípios fragmentários e não miméticos.

Este foi um percurso escolhido deliberadamente pelo próprio autor que, como nota Baumgärtel (2012, p. 144), começou dentro dos modelos miméticos típicos do século XX, usando personagens, enredos e diálogos, e foi evoluindo no sentido de um maior experimentalismo, convicto de que a mimese será já incapaz de dar conta do sujeito contemporâneo (Baumgärtel, 2012, p. 148), pois acredita que a técnica é o reflexo necessário de uma determinada visão do mundo, no que claramente se aproxima da visão de Raymond Williams sobre o teatro (Brito, 2015, p. 68).

Todavia, Brito sugere que a obra de Alvim desde os primórdios se pautou pelo impulso antidramático, e que só entre 2005 e 2006 este fez tentativas de aproximação a uma estética realista, como em *Anátema*, mas que rapidamente abandonou tal opção em prol de um estilo cada vez mais próximo da abstração (Brito, 2015, pp. 71-72), inspirado pelas artes plásticas contemporâneas.

Não irei pronunciar-me sobre estas diferentes visões do percurso de Alvim, que escapam ao âmbito deste estudo, mas gostaria de apontar que tanto Baumgärtel como Brito relacionam claramente os textos teatrais de Alvim com as ideias da crise do drama, tal como elas são propostas por Jean-Pierre Sarrazac, e que já discuti anteriormente, e provavelmente os seus textos dramatúrgicos são influenciados pelo trabalho sobre a plasticidade da palavra, de Valère Novarina e outros dramaturgos contemporâneos,

como Harold Pinter, Samuel Beckett, Jon Fosse, Sarah Kane, Arne Lygre, que o próprio Alvim regularmente encena ou menciona nos seus textos (por exemplo, Alvim, 2010, p. 110).

Estamos, portanto, perante um autor fortemente influenciado por práticas cénicas e textuais ocidentais de finais do século XX e inícios do século XXI. Alvim tem a particularidade de ter publicado vários textos onde fundamenta teoricamente a sua obra artística, recorrendo para tal tanto às práticas dos autores que mencionei antes, como a numerosos textos teóricos contemporâneos sobre a estética, além conceder várias entrevistas e conferências onde aborda os mesmos temas, e orientar uma oficina de dramaturgia em Curitiba, que parece ser muito influenciada por essas mesmas ideias. É por isso um autor profundamente consciente dos mais recentes debates estéticos e filosóficos, e também consciente da sua prática cénica enquanto objeto de estudo semiótico, sendo que essa consciência dificilmente deixa de definir as opções estéticas que aplica em palco.

Nos seus textos Alvim define as "Dramáticas do Transumano" como sendo marcadas por

> ordem horizontal, cálculo interacional, certezas provisórias (ficções performativas), da impotência ao impossível, monólogos articulados, ressoar, evocar, instável, híbrido, diferenças radicais, consequências associativas, falante, modos de subjetivação, fala, arquiteturas linguísticas, pós-edípicas (novos moldes arquetípicos), acoplamentos do desejo, pulsão, invenção, emissor, identificação ao sintoma indecifrável, inventar o futuro (Alvim, 2011, p. 18)

Ou seja, será uma dramática que recusa a mimese, a submissão a uma metanarrativa cultural, a reprodução de uma determinada ordem do real, para procurar retratar uma existência pautada pela incerteza, instabilidade, hibridez e fragmentação, entre outros conceitos explorados por muitos dos pensadores da atualidade, como Bauman, Sloterdijk, Deleuze, entre outros, que Alvim também cita nos seus textos teóricos.

Nos mesmos textos, Alvim defende que a linguagem é o fator primordial e

perceção e construção do mundo e que o trabalho da linguagem é o de transformar a própria relação com o mundo, pelo que a linguagem da peça é o seu conteúdo (Alvim, 2010, p. 109). O real de Alvim não é o de uma experiência racional, sensível ou partilhada, mas é uma construção assente na linguagem, no que denuncia uma influência das ideias de Foucault, da linguagem e do real enquanto campo de negociação e construção. Todavia, a questão do poder não parece ser uma questão relevante para Alvim (2010, p. 110) que raramente a aborda nos seus textos.

Para além da linguagem, outras ideias caras a este autor são o silêncio, a imobilidade e a penumbra, através dos quais pretende revelar o despojamento e a identidade do sujeito, não enquanto ação-no-mundo ou expressão discursiva, pois Alvim coloca como foco tensional do seu teatro o deslocamento e o movimento (2010, p. 112), e não a ação agónica do teatro aristotélico e brechtiano. Aí, parece aproximar-se do conceito de peça-paisagem de Gertrude Stein, em que o movimento e a transitoriedade de estado é razão e motor suficiente para a experiência teatral, sendo dispensável o conflito aristotélico como confronto de ideias, ou a narrativa brechtiana enquanto exploração de contextos.

Nos textos teóricos de Alvim que analisei não se torna inteiramente claro o que este entende por linguagem, embora pareça referir-se fundamentalmente à linguagem textual, sendo o seu propósito assumido o de criar uma presença de imobilidade tal que torne o mínimo movimento num acontecimento (Alvim, 2010, p. 113). Ou seja, cada evento parece encerrar um forte simbolismo carregado de mistério que possa escapar à interpretação racional. Trata-se, em suma, do desejo de causar afetos ou atitudes no público que estejam próximos do espanto místico ou de um quase sentimento religioso, o que não deixa de recordar o fascínio de Jean Genet pela Eucaristia, enquanto gesto ritual capaz de suscitar respeito e veneração. O próprio Alvim o defende, escrevendo:

> O teatro é hoje um dos únicos lugares em que podemos tocar o que a razão não alcança completamente. No vazio da cena, no silêncio visível da ausência, algo decanta. Vamos ao teatro para tocar o que decanta no vazio. (2010, p. 113)

Estamos, por isso, perante um teatro cerimonial, que não procura dar a ver uma realidade material, mas dar a intuir uma existência transcendente. Tal implica um controlo total do evento teatral, para que nos interstícios desse controlo possa surgir a vertigem de uma dúvida, como um carro conduzido a grande velocidade, em que os passageiros, suportados pelo cinto de segurança, deixam que a monotonia da paisagem e sensação de velocidade lhes dê uma sensação de queda.

> O ponto central, então, é o da transmissão de signos - rizomáticos, purulentos (no dizer de Artaud), indecidíveis (no dizer de Luiz Fernando Ramos) quanto ao seu significado último; mas poderosos o suficiente para nos instigar a procurarmos por seus significados - ou para inventá-los. E se o ponto é a transmissão, o ator torna-se invisível, desaparece - e esta qualidade de presença é mais autêntica (...) porque é mais próxima da Dasein (no emprego de M. Heidegger) e mais distante da máscara (isto é, da cultural, do sujeito cultural). Este procedimento, aliado à escuridão da cena (que oblitera os rostos dos atores), confere às figuras um estatuto ontológico. Abre-se, então, um insuspeitado e infinito campo do humano, explorado pela arte e nunca tocado no âmbito da cultura (que só trabalha com o sujeito estratificado definido na modernidade como único modo de subjetivação possível). (Alvim, 2010, p. 114)

Esta busca do "infinito campo do humano" implica a recusa de um enredo, que conduza o espectador por uma teia de sentidos, e até a recusa da subjetividade do ator, cuja tridimensionalidade humana é anulada para o mesmo se transformar num signo, um elemento plástico desprovido de profundidade, tornando o teatro de Alvim triplamente paradoxal, na medida em que assenta num trabalho da linguagem que recusa o elemento pragmático e comunicacional da mesma, numa construção plástica que se ergue contra o domínio das imagens, e numa recusa da obra enquanto obra cultural, usando para tal uma linguagem pulverizada que só se torna acessível aos espectadores através das suas próprias ferramentas culturais intrínsecas, que lhes permitam estabelecer um sentido pessoal próprio.

Ao mesmo tempo, Alvim parece buscar uma oposição entre arte e cultura, defendendo a obra artística como estando situada fora do campo da cultura, traduzindo

assim um espaço de liberdade individual e criativa total, não tendo de prestar contas à cultura que a emana, através dos seus criadores e processos, e para a qual é devolvida por via dos seus espectadores e máquina social de receção. Evidentemente, esta ambição só é possível na sua radicalidade através da anulação da obra de arte enquanto fenómeno comunicacional, negando a presença do próprio indivíduo enquanto construção social e cultural. Deste modo, Alvim associa-se esteticamente às tentativas das vanguardas europeias da década de 60 – como o teatro ritual e sem espectadores, de Jerzy Grotowski ou de Eugenio Barba – sem, no entanto, resolver as contradições insanáveis com que aquelas vanguardas se depararam.

Outro elemento que gostaria de analisar é a defesa que Alvim faz do predomínio da palavra no seu teatro, nomeadamente com base na sua afirmação de que "a palavra significa por diferença. A imagem significa por semelhança" (Alvim, 2010, p. 115). Isto devido ao facto de que grande parte da literatura, e do teatro literário, significa por semelhança, por via da construção metafórica, que procura justamente a semelhança enquanto portadora de significado, bem como muitas outras figuras da retórica, como o paralelismo, o símile, a anáfora, o quiasmo, etc. A diferença, em termos da palavra, pode ser construída através da antítese, do zeugma, da metonímia, sempre através da relação com o conhecido e com o cultural. Adicionalmente, o estabelecimento verbal da diferença é um dispositivo mais da retórica do que do discurso artístico, sendo tradicionalmente o encadeamento de ações, a estrutura, a forma artística de estabelecer diferença, e não o seu funcionamento por inerência. A tal acresce que, como já havia discutido Foucault (2002), o texto é um elemento que funciona por apagamento, que convoca realidades que não existem ou questiona de forma problemática realidades existentes. Ora, essa relação com o real por apagamento é também apanágio da própria imagem, cuja comparação com o original inevitavelmente implica uma relação de autenticidade/identificação ou falsidade/rejeição para com o real ou a sua representação imagética.

Nesse aspeto, creio que Alvim procura acima de tudo rejeitar toda e qualquer

mimese do real, lançando mão de ferramentas que lhe permitam estabelecer outra ordem de realidade que possa dar a experienciar ao espectador. Para confirmar tal, irei analisar o texto de *Vocês. Que Odeiam os Mortos*, de que Alvim é apenas responsável pelo texto.

Vocês. Que Odeiam os Mortos é uma peça em cenas, estreada a 5 de outubro de 2013 (Fig. 4), no Club Noir, em São Paulo, com direção de Juliana Galdino, sem didascálias, em que as personagens – ou figuras, para usar um termo preferido por Alvim – são designadas por referentes vagos, que têm a ver com ações em palco, ou com funções dramáticas, ou idades, ou sexos. Destaco desde logo o ponto que separa *Vocês* de *Que Odeiam Os Mortos*, no que parece ser uma cisão da construção sintática da frase, destinada a isolar o seu sujeito do seu predicado, como se ser e atributo tivessem uma relação meramente acidental. Esta cisão, creio, é a principal e mais recorrente operação de escrita de Alvim.

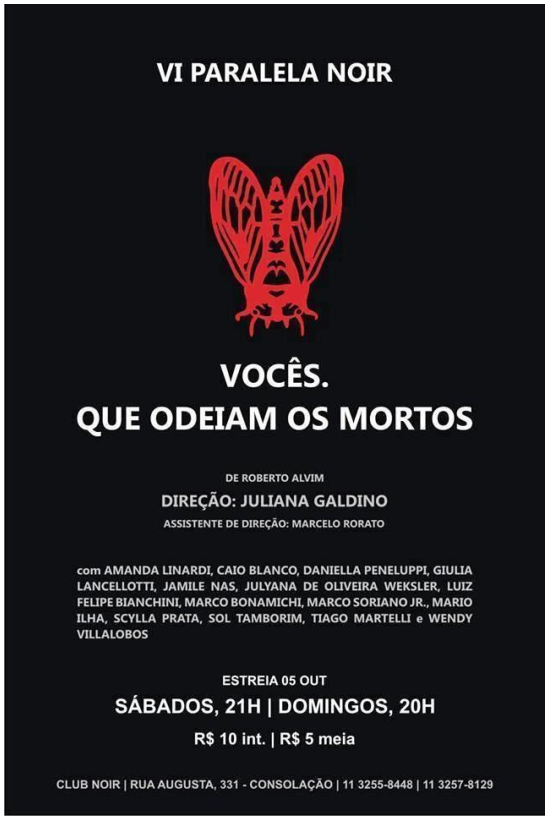


Figura 4: Cartaz de divulgação do espetáculo

É possível que o título tenha sido inspirado pela afirmação do pedagogo Rubem Alves, numa crónica de julho de 2013, de que os índios Ianomâmi, antropófagos, consideram que os civilizados odeiam os seus mortos por não os devorarem[22]. Na verdade, a peça apresenta marcas civilizacionais, como a primeira personagem que fala, intitulada Aquela que Registra – sendo o registo uma das marcas determinantes da ideia de civilização, ou a presença dos Teólogos, indicando a existência de uma religião organizada, assente em princípios teóricos e tratada de forma racional, ao contrário do animismo e misticismo individual ou tribal das sociedades pré-civilizadas.

As deixas das personagens são quase sempre marcadas por construções sintáticas incompletas, destinadas a cindir sujeito, ação e qualificativos, criando uma lógica de fragmento – de imagens e ideias – como se o texto fosse um puzzle a ser remontado pelo espectador.

No início da peça vemos personagens como Aquela Que Registra, O Menino, A Mãe, A Filha, entre outros, a enunciar uma série de frases curtas, dispostas graficamente para se assemelharem a versos, segundo um modelo de escrita popularizado por Thomas Bernhardt, e normalmente destinado a controlar o ritmo da prosódia dos atores. Ou seja, estamos numa situação teatral que parte da familiaridade do próprio teatro contemporâneo, destinado a um espectador que procura ver teatro enquanto teatro.

Essas frases descrevem apenas qualidades, ou ações, ou indicam sujeitos, sem que exista qualquer nexo claro entre eles. É também relevante a forma como os silêncios são marcados no guião, apenas com o nome da personagem sem qualquer texto, como se o objetivo fosse sublinhar cenicamente a presença da personagem em silêncio, e não a sua intervenção no discurso, no que faz aproximar o guião de um símbolo da própria encenação.

[22] Alves, Rubem (2013) Para que os mortos ressuscitem. In *Correio Popular*. Ver http://correio.rac.com.br/_conteudo/2013/07/colunistas/rubem_alves/77772-para-que-os-mortos-ressuscitem.html (Acedido a 26 de Maio de 2017).

No discurso é também de salientar a quase ausência de referências espácio-temporais, como se estivéssemos perante figuras, sensações e gestos desligados entre si e sem acontecimento contextual, como se Alvim quisesse que o texto não referisse nenhuma realidade exterior à cena que o público contempla, e nenhuma ação que não a própria ação discursiva, que existe apenas em relação com a própria cena e não com nenhum tempo ou espaço referidos discursivamente. Por isso os verbos que surgem remetem sempre para um passado, completo ou incompleto, que parece ter relação apenas com o tempo do próprio evento cénico. Veja-se por exemplo a passagem "um dos demónios que possuíam o outro irmão", (2013, p. 3) dito por Aquela que Registra, que não esclarece de que irmão se trata, qual a relação com o sujeito enunciador e em que tempo ou espaço esta posse acontece, traduzindo assim que o discurso só se concretiza na própria performatividade oral e não em qualquer relação semântica ou pragmática.

A estes fragmentos descontextualizados soma-se o discurso informativo dos Teólogos, dominado pela erudição e por um tom quase enciclopédico, que cria a ilusão de concretização do discurso, embora não seja dada qualquer referência que o discurso deveria ilustrar, mas que suponho que diga respeito à noção teológica de possessão:

> "PRIMEIRO TEÓLOGO.
> antiga expressão cada vez menos empregada
> incapaz de traduzir os eventos que ora nos assolam:
> não se trata de um distúrbio advindo do interior do corpo
> mas de uma usurpação de domínio / uma ocupação / posse
> que dá ao demónio os poderes de um dono" (2013, p. 7)

Outro aspeto das operações sintáticas de Alvim é a aglutinação de elementos lexicais para criar palavras novas. É o que acontece nesta peça com o nome de algumas personagens, como Apossessa e Ohomem e AMulher Velha ou Mulher4 em que o artigo, adjetivo ou numeral que identifica certa personagem num conjunto de outras personagens com a mesma função ou sexo se aglutina a este, como se a sua distinção dramatúrgica fosse na verdade indiferenciada da própria identidade da personagem, e

como se a identidade da personagem não fosse mais do que um aglomerado de características que não têm um sentido real ou significação racional. Como se Alvim quisesse revelar que o diferente é inerentemente diferente e não uma questão de circunstâncias. Que a essência e a identidade estão no ser em si e não nos atributos do ser.

Estas operações sintáticas de desidentificação, que se constituem como identidade profunda, têm como efeito tornar tudo na peça programado, previsto. A expressão das personagens é a de refletirem a sua condição, da qual não conseguem escapar, pois faz parte da sua identidade. Nesse aspeto, as personagens são personagens devido à sua essência de personagens, e não devido a alguma ação em concreto que desempenhem no enredo. Tal é visível na passagem de *O Filho Morto*, em que este afirma:

> E mesmo negando, mesmo me recusando a aceitar, mesmo sem que eu pudesse compreender, mesmo assim o plano de Satã se manifestou para mim. (Alvim, 2013, p. 18)

Ou seja, estamos perante um teatro que procura desmontar as questões de identidade através de operações sintáticas, mas que efetivamente acaba por confirmar a identidade das personagens enquanto essência irredutível. Só que por via deste fortíssimo controlo cénico, que elimina tanto quanto possível a multiplicidade, para se concentrar na rarefação, na escuridão, no fragmento, parece confirmar-se uma visão quase panteísta, em que as personagens são indistintas da cena, não sendo mais do que confirmação da cena, de um qualquer plano divino que estas não compreendem, mas de que sabem fazer parte. É por isso um teatro de repetição, não um teatro de improvisação, ao contrário de Grace Passô, como veremos a seguir, em que se valoriza o acaso enquanto revelador de verdade, nem um teatro de agentes, como o de Barbosa, em que as personagens procuram ativamente o seu lugar numa cena que não entendem, onde não há lugar a acidentes pois tudo significa alguma coisa. As figuras de Alvim não se entendem a si próprias, mas entendem, claramente, fazer parte de algo

maior e aceitar sem contestação o seu papel que lhes é inerente, e escapa a qualquer entendimento racional.

Ou seja, é uma peça onde impera uma ação discursiva que pretende, tanto quanto possível, tornar-se mais sensorial do que conceptual, perturbando a construção linguística que os recetores conhecem. É também, outro paradoxo, um teatro onde impera a cena enquanto agente. Os atores, portanto, anulam a sua individualidade para fazerem parte da cena, conferindo a esta um agenciamento subtilmente deliberado, segundo a tal visão panteísta que notei anteriormente. E nesse aspeto a ideia de quadro-descrição e curva-enunciado que tenho usado tornam-se problemáticas, pois na pulverização espacial e temporal da peça, o quadro-descrição torna-se também ele curva-enunciado, visto serem indissociáveis. Nessa situação, a relação de poder torna-se prevista, pois o poder não é exercido pelos agentes, nem os define, mas é algo que escapa ao seu controlo e flui naturalmente pela cena e pelas personagens, pois deriva da essência incompreensível e não da deliberação, visto que a intenção não é possível, não sendo muito mais do que uma impostura ou fingimento discursivo. Numa tal situação, qualquer ação é evidentemente consequência inescapável da essência e não faz mais do que confirmar essa essência, e não o agente, visto que o agente não é mais do que manifestação simbólica da essência.

Por isso, trata-se de teatro acima de tudo enquanto manifestação de uma vontade autoral, que reflete princípios e interesses autorais, tão afastado da mimese quanto possível, mas procurando exprimir a abstração enquanto concretização simbólica do ideal.

É, por tudo o que foi dito atrás, um teatro muito próximo de algumas correntes teatrais literárias europeias, como a que é praticada por Valère Novarina, por exemplo, ou proposta por Jean-Pierre Sarrazac, de um teatro testemunhal, fragmentado, em que o principal foco é a identidade, que não é já uma identidade individual, mas universal, e que Alvim faz coincidir com a própria cena. Nas suas próprias palavras, é um teatro que exprime a mais extrema impotência perante a força da cena, ou mesmo do encenador,

seja ele humano, seja ele divino.

5.2.2 *Por Elise*, de Grace Passô e a fluidez da identidade

A trajetória da dramaturga, atriz e encenadora Grace Passô está ligada ao grupo Espanca! da qual foi uma das fundadoras, em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 2004, apesar de Passô ter, entretanto, abandonado esta companhia em 2016.

O primeiro grande sucesso de Passô e do grupo Espanca! foi *Por Elise*, em 2005, apresentado na Mostra Paralela do 14.º Festival de Teatro de Curitiba. A peça foi escrita, dirigida e interpretada por Passô, com a colaboração e co-criação do grupo:

> Com base na dramaturgia original da atriz, diretora e dramaturga Grace Passô, o grupo desenvolveu ainda os espetáculos *Amores Surdos*, *Congresso Internacional do Medo* e *Marcha para Zenturo* (...) Segundo o próprio Grupo Espanca!, seu principal objetivo é utilizar o teatro como ferramenta para refletir a condição humana no mundo, "num contínuo questionamento sobre o que dizemos e como o fazemos". (Ferreira, 2013, p. 71)

Após uma colaboração de cerca de 10 anos, Grace Passô tornou-se criadora autónoma, embora se mantenha como colaboradora do Espanca!. Começou a desenvolver projetos próprios, como *Vaga Carne* (2016), também merecedora de vários prémios e elogios críticos, ou em colaboração com outros criadores, como é o caso de *Contrações*, que encenou para o Grupo 3 de Teatro, em São Paulo, *Carne Moída*, criado em parceria com Kenia Dias, *SARABANDA*, criado com Ricardo Alves Jr., e *Mamá*, criado com a Zula Cia, de Belo Horizonte[23].

Uma das particularidades da obra de Grace Passô é o facto de esta ser frequentemente resultado de trabalho colaborativo feito, durante a maior parte da sua carreira, no âmbito do grupo Espanca!, trabalho esse que já foi alvo de estudo por parte de Ferreira:

> No caso do Grupo Espanca!, conforme nos informa Grace Passô (2011), nos dois primeiros espetáculos do grupo, os atores partiram

[23] Ver http://www.cenacontemporanea.com.br/programacao/vaga-carne-grace-passo-mg/ (Acedido a 23 de junho de 2017).

> para as improvisações com uma ideia básica dos personagens e da situação, baseados numa primeira versão do texto escrita pela dramaturga. O recorte já havia sido feito pela proposta de texto, mas também sofreu alterações e impactos a partir de seu confronto com a cena e com as improvisações dos atores. Grace Passô afirma que "a diferença entre isso e pegar um texto que já existe é poder reescrever esses textos. Eu reescrevo esses textos depois desse primeiro período de construção da peça, o texto dialoga com o processo, com o ator" (2011, p. 106). (...) O depoimento do ator Gustavo Bones também confirma essa afirmação: "No *Por Elise* trabalhamos com atores que além de criadores, são também dramaturgos, não que a gente tenha escrito o texto, mas teve uma influência direta na dramaturgia final do espetáculo. A gente tinha influência direta na construção dos figurinos, na cena do outro, todos nós fomos tudo, na verdade.
>
> Dessa forma, para Grace Passô: Sempre foi um processo colaborativo no sentido de que ao longo processo de encenação e do espetáculo, o texto ia sendo definido e todos os outros elementos da encenação também. Então quando já existia um texto, esse texto se modificou, transformou e melhorou ao longo da criação (Ferreira, 2013, p. 90)

A criação colaborativa foi um conceito que ganhou força no teatro ocidental a partir dos anos 60, especialmente com a expansão da *performance* e com o teatro de grupo, de que é exemplo mais famoso o Living Theater, entre outros, e que obedecia a um ideal de democratização da criação artística e da busca de uma expressão mais autêntica dos atores em detrimento da técnica atoral, tal como foi explorada por Jerzy Grotowski e Peter Brook. Pressupunha também o reforço da estética do coletivo, do espontâneo, que quebrasse com o domínio do autor e da sua voz, e apontasse mais para a multiplicidade do que para a unidade da experiência teatral.

Todavia, não se pode dizer que tenha sido uma inovação radical no teatro, pois a ideia do ator-criador vinha, pelo menos, desde a Commedia dell Arte, nos finais da Idade Média, e na maior parte dos casos o teatro sempre foi uma arte coletiva, cujo recurso a diferentes artes e diferentes artistas – da interpretação, escrita, cenografia, figurinos, música, luz – implicavam em permanência o contributo do coletivo sob uma direção individual. Terá sido com o desenvolvimento do conceito da encenação,

enquanto pensamento artístico sobre a forma de colocar um texto em palco, que começou a surgir com mais força, no teatro, a preocupação em relação à criação individual.

Aliás, apesar de se assumir esse contributo coletivo para o texto e encenação, Passô não deixa de insistir na persistência de uma visão autoral subjacente a todo o processo:

> Nas duas primeiras peças os atores foram improvisar, foram pra sala de ensaio já com um texto anterior. Acontece que esse texto se desenvolveu e, sobretudo, dialogou com o que aconteceu na sala de ensaio também. Nessas duas primeiras peças os atores foram para a sala de ensaio, para o improviso, já com uma noção do personagem (...) já sabendo o que ia acontecer na situação, a trajetória desses personagens. (...) Eu reescrevo esses textos depois desse primeiro período de construção da peça, o texto dialoga com o processo, com o ator. (...) Nos dois últimos, por exemplo (...) eu propus uma situação de pessoas de lugares diferentes que se encontram em um congresso. A partir dessa situação os atores traziam suas propostas e improvisavam. (...) Depois de uma série de improvisações o meu trabalho de dramaturgia foi eleger algumas delas, criar uma situação única e desenvolver uma outra história, que também aconteceu processualmente. (Passô citada por Ferreira, 2013, pp. 105-106)

Ou seja, não descartando a influência do processo colaborativo, Passô não deixa de sublinhar que a sua escrita foi o ponto de partida e fio condutor de todo o processo, e também foi o método de seleção e organização dos materiais colaborativos. Este método garante o controlo autoral e univocidade, mas também abre a obra a outras possibilidades e referências, ganhando pinceladas de multiplicidade que a fazem assemelhar-se à multiplicidade de uma existência real. Ou seja, as ações de sugerir, escolher, organizar são já ações carregadas de intenção, e por isso criativas.

A colaboração em causa também não pretendia abrir o caminho à biografia, como é típico do teatro documental, mas antes introduzir uma errância de significado que torna a obra num signo mais complexo e com mais pontos de referência do que aqueles que um único autor talvez pudesse criar, tal como nota Mattana:

> Nascida de um processo colaborativo e formada por diversos pequenos fragmentos, Por Elise não é uma obra declaradamente ligada à idéia de sonho, como são as anteriores. Mas o texto do programa do espetáculo revela o teor subjetivo da peça, ao assumir o sentido arquetípico de suas personagens e a ambigüidade de algumas passagens (2009, p. 10)

Tal processo cria diferentes camadas que tornam mais imprecisa a intenção do autor e acabam por esconder a questão da autoria que, como vimos antes, ainda se mantém, embora de diferentes formas.

Outra singularidade da obra de Passô é a sua clara ligação a questões contemporâneas de identidade e relações de poder, como nota Werneck:

> A novidade da vertente escritural do teatro de Grace Passô está em negar as formas de conflito e em desabilitar as forças pulsionais ou historicamente constituídas como elementos formadores das identidades de personagens. O que prepondera, então, são formas dramatúrgicas baseadas no gesto de desarmar, tanto na fábula quanto na cena, dispositivos de poder, que se instalam no microcosmo familiar e acabam por contaminá-lo. (2015, p. 119)

Ou seja, o centro das preocupações de Passô são as representações identitárias – tema que lhe é caro enquanto mulher afro-brasileira num país muito marcado por diferenças sociais, sexuais e raciais – pelo que a sua obra parece delineada pelo deslocamento entre perceções e expressão interior, entre as ações das personagens, aquilo que se pressupõe que sejam, e a forma como as personagens se retratam a si próprias, de que é exemplo a sua peça *Vaga Carne*, onde uma voz vai assumindo diferentes identidades, até se incorporar no corpo da própria Grace Passô. Tal leva Werneck a afirmar que:

> Engendram-se nos trabalhos de Grace Passo poéticas cênico-dramatúrgicas em que a vizinhança e os figurantes apontam para esferas de desarticulação de dispositivos e para gestos de profanação. Uma lógica, de contatos sem conflitos, de seres que têm pouca história pessoal apresentando-se, sobretudo, como corpos líricos em movimento, remete para a atuação do não ator, massas desenhadas

> ou coloridas como figurantes destacados de um plural. A eles "falta certa individuação que faz a complexidade passional do personagem, do ator, este sujeito da ação" (Didi-Huberman, 2012, p. 151). Definem-se, assim, por exemplo, apressadamente, pelo inesperado de uma preferência, como a do Funcionário que revela estar fazendo economia para ir para o Japão, preparando-se para a viagem através do aprendizado da língua e da invenção de uma certa cerimônia de bater palmas, um modo de pensar em si mesmo, enquanto diz "Cadê meu jardim, cadê meu jardim", sucessivamente. (2015, pp. 214-215)

Tais tendências são detetáveis numa das suas primeiras, e a mais famosa e premiada peça, *Por Elise* (Fig. 5). Segundo o *site* da companhia Espanca!, o espetáculo teve 186 apresentações em todo o Brasil, tendo também participado em 27 festivais, além de apresentações em Berlim, tendo ainda recebido os Prémios APCA e Shell-SP de melhor dramaturgia, e sido nomeado para melhor criação e conceção do espetáculo, além de receber o prémio SESC-SATED/MG de melhor espetáculo e texto[24].



Figura 5: *Por Elise* (Créditos da foto: Guto Moniz)

O título *Por Elise* remete de imediato, como referência, para a célebre *bagatelle*

[24] Ver http://espanca.com/c/pecas/por-elise/ (Acedido a 26 de junho de 2017).

para piano número 25, de Ludwig Beethoven. Uma *bagatelle* era uma obra curta e leve, normalmente para piano, sendo que esta composição também é famosa pelo facto de ser desconhecida, em rigor, a identidade da Elise real a quem seria dedicada.

O enredo da peça é difuso, mas, partindo da familiaridade de uma situação banal, típica do teatro naturalista, parece girar entre dois eixos: a história de uma mulher que presenciou a morte de um homem e agora espera a visita do filho deste, o Lixeiro, a quem foi incumbida de dar a notícia, no que é um claro jogo de anulação e substituição de identidades; e a história de uma mulher cujo cão, moribundo, vai ser levado por um funcionário para abate, criando assim uma estrutura binária de fim da identidade e confronto do fim da identidade por uma nova identidade.

A obra é antecedida por uma epígrafe intitulada "Bilhete da Senhora Elise para os Atores" que diz: "A fé corre, a razão fala, a emoção tomba, o medo se protege, a verdade late. Corra! Corra! Corra!" (Passô, 2005, p. 1) Não deixa de ser relevante que enquanto Alvim ignora os atores e personagens, e Barbosa só mencione as personagens, Passô dirige uma mensagem aos atores, como se estes fossem o verdadeiro centro da peça na sua relação complexa com o texto, as personagens e o espaço cénico.

A identificação das personagens é feita através das suas funções sociais ou até pela sua espécie, como é o caso do Cão que late. Não deparamos com nenhuma marca profundamente individualizante, como ficou dito atrás e que parece ser apanágio da esmagadora maioria do teatro contemporâneo, em que as personagens definidas por ações singulares e consequências irremediáveis são vistas com desconfiança. No entanto, há uma série de comportamentos das personagens – como o cão a falar – que subvertem esses tipos expectáveis, sem criar propriamente personagens naturalistas.

Em termos textuais, vamos deparar-nos com deixas e com didascálias, em que as últimas ganham uma feição literária, e não apenas técnica, com a autora a indicar os pensamentos das personagens, ou a refletir sobre os acontecimentos cénicos. Inclui-se também uma série de indicações dos gestos dos atores, e até perplexidades da autora, o que confere um tom de espontaneidade ao texto, como se ele tivesse sido escrito

casualmente, e não através de sucessivos processos de reescrita e experimentação com os atores, como vimos antes.

Existe também um assumir da condição cénica dos acontecimentos, em que Passô coloca as personagens a falar com o público, como em "A Dona de Casa está com medo e fala para a plateia" (Passô, 2005, p. 2) e estabelece jogos com os limites da própria cena, colocando, por exemplo, o par do Lixeiro e da Mulher a conversarem dentro e fora de cena (Passô, 2005, pp. 3-6), como que tentando criar uma sensação de espaço que é claramente artificial e que acaba por revelar a natureza teatral da sua ação.

Existem acontecimentos em cena não explicados e de natureza artificial, como um constante cair de abacates em cena, que não chega a ser justificado, ou sequer questionado pelas personagens, o que lhe confere a feição de uma metáfora visual, que assume ainda mais que estamos perante um objeto puramente cénico que não procura refletir qualquer tipo de naturalismo, nem de continuação do mundo real, mas estabelece uma relação de tensão e diálogo artificial com este.

Na verdade, Passô parece tentar criar um realismo não racional, não dirigido, onde o acidente e o inexplicável predomina numa cena de realismo social, boicotando esse mesmo realismo, e estabelecendo um meio-termo entre a ficção e a representação da realidade. Mais concretamente, é como se tanto o quadro-descrição e a curva-enunciado estivessem permanentemente a ser subvertidos por acidentes inexplicáveis, que fazem também com que o desejo das personagens não corresponda às suas ações, pelo que agente, propósito e cena e agência se tornam difusos, escapando a modelos da realidade ou da ficção.

Tal cria uma angústia indefinível nas personagens, e que se supõe traduzir também uma angústia na própria audiência perante um mundo que parece não ter regras nem direção, mas em que se perdeu a intenção das ações e a explicação dos acontecimentos. Deste modo cria-se um universo em que as rotinas e as ações perdem o seu alvo, o objetivo a que se propõem. O exemplo mais paradigmático de tal são os latidos do cão, que pretendem ser um meio-termo entre o ruído do animal e a expressão

de linguagem humana, mas de que não conhecemos o objetivo de nenhum dos dois, sendo que as frases pronunciadas pelo cão parecem ter tido sentido em algum contexto que se perdeu e agora são apenas repetidas por uma questão de imitação ou de continuação: "Saia dessa Casa! Saia dessa casa! Larga esse cigarro! Abaixe esse som! Abaixe esse som!" (Passô, 2005, p. 8)

Dentro deste dispositivo, o texto torna-se mecanismo dilatório do tempo, que parece perpetuar uma memória que já terá feito sentido no passado, mas sentido esse que hoje se perdeu, pelo que o discurso já nada exprime a não ser perda ou angústia:

> Pura aflição. Já não dá pra esconder que está tentando ganhar tempo.
> MULHER: Quer leite?
> FUNCIONÁRIO: Não, obrigado.
> MULHEr: Como não quer um café?
> FUNCIONÁRIO: Não, obrigado.
> MULHER: Qual o seu nome?
> FUNCIONÁRIO: Não, obrigado.
> MULHER (testa): Eu te amo.
> FUNCIONÁRIO: Não, obrigado (Passô, 2005, p. 14)

Aliás, as ações mais significativas parecem ser justamente a expressão de sentimentos de impotência ou desorientação:

> A encenação está precisando respirar. Todos estão aflitos e atônitos com a violência divina dos homens. Quem respira por eles? Todos passam a executar o Tai Chi Chuan. Vamos respirar um pouco. (Passô, 2005, p. 16)

De facto, sob o peso de uma sensação esmagadora de impotência e falta de controlo sobre si e sobre as suas circunstâncias, para as personagens a expressão torna-se a única ação possível, a única capaz de exprimir desejo ou intenção, sendo que não cabe ao sujeito o direito de tentar agir para possuir tal desejo. E, desse modo, a arte e a emoção tornam-se a única ação e o único poder válidos, pois são expressivos de individualidade sem serem possessivos do mundo ou portadores de poder. E essa emoção pode encontrar-se em qualquer elemento e é em si portadora de risco, pois

num mundo em que as personagens não são donas de si, julgar-se capaz de expressão própria é já um ato de temeridade. A própria peça o sugere, ao dizer: "Mulher: O caminhão de gás. Que música bonita pra comprar gás chorando, não é?" (Passô, 2005, p. 17) Ou na didascália: "No lugar em que se passam essas histórias, os caminhões que vendem gás avisam que estão chegando com a música de Bethovem. Serão os alarmes o futuro de 'Pour Elise'?" (Passô, 2005, p. 17). Os "alarmes" enquanto expressão artística que intervém no mundo, pois expressa o enigma do indivíduo.

Em suma, a peça sobrepõe o nível do banal, da ação quotidiana, sugerindo que é nesta que está o verdadeiro poder expressivo, o poder da autenticidade, e duvidando da exceção, do rasgo, do génio, do ato disruptor, da própria originalidade da arte. Só naquilo que se repete, que perdeu o seu sentido e a sua intenção é que se torna possível encontrar a expressão de algo autêntico, que ainda importa. Ou, como termina a peça: "Deus é recomeço" – a expressão, o poder, o gesto, estão naquilo que se repete constante e inconscientemente.

5.3.4 *Sun Tzu/Adoniran*, de Marcos Barbosa e o drama do poder

Marcos Barbosa nasceu em Fortaleza, no Ceará, em 1977. Formou-se inicialmente em Engenharia Civil, antes de ter formação em dramaturgia no Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, em 2000, onde estudou e conviveu com Cleise Furtado Mendes, uma das mais importantes dramaturgas da Bahia, e também com o dramaturgo e guionista Luís Alberto de Abreu, o dramaturgo José Eduardo Vendramini e o dramaturgo e encenador Antônio Mercado.

As suas peças escritas durante a formação em Dramaturgia obtiveram desde logo reconhecimento, como *Os Sinos*, que recebeu o Prémio Oficina do Autor (1997) e *Braseiro*, que recebeu o Prémio Lourdes Ramalho (2000) e serviu de passaporte para Barbosa frequentar o internacionalmente prestigiado curso de Dramaturgia do Royal Court, em Londres.

O Royal Court é um teatro londrino de experimentação dramatúrgica, conhecido

por lançar a carreira de John Osborne, Sarah Kane, e numerosos outros novos dramaturgos marcados por uma linhagem de feroz crítica social, do chamado *In-yer-Face Theatre*. A frequência deste curso, por Barbosa, teve destaque não só no Brasil, com Lenise Pinheiro, na *Folha de S. Paulo,* a afirmar que:

> o cearense Marcos Barbosa não deixa cair o pano sem um cadáver. Não é rendição óbvia aos desígnios da literatura policial. Antes, interessam-lhe as tênues e tensas linhas do subtexto da violência que explode em comunidades urbanas ou rurais, ontem como hoje, guindando homens e mulheres, vítimas e geradores. São relacionamentos sociais tortos como os de "Quase Nada" e "À Mesa". (Pinheiro, 2004)[25]

E o mesmo jornal descreve a produção londrina das peças de Barbosa, dirigida por Roxana Silbert, como "Uma façanha não só para o autor, mas para a dramaturgia brasileira" (Pinheiro, 2004).

No mesmo artigo, Barbosa assume-se como "'um dramaturgo de ensaio, não aprendi como Plínio Marcos, no circo, ou por meio de extração divina. Tive aula', afirma o admirador confesso do autor de *Dois Perdidos Numa Noite Suja* " (Folha de S. Paulo, 2004). Ou seja, Barbosa duvida da ideia de talento, e aposta numa ideia oficinal de dramaturgia, assente na escrita e no confronto da página com o palco. Nesse sentido, Barbosa é crítico de um certo lirismo e fragmentação que acredita serem predominante na escrita para palco brasileira dos dias de hoje (Aston & O'Thomas, 2015, p. 85 e p. 88), isto é, de exprimirem uma determinada sensibilidade subjetiva e não uma construção oficinal.

A mesma notícia da Folha de S. Paulo sugeria que:

> outras características da pequena e consistente obra de Barbosa (oito peças "montáveis") são as frases curtas e o despojamento nas rubricas; indicações de cenário, por exemplo. "Eu acho que escrevo para o teatro com a simplicidade do rádio. Minhas peças são para serem ouvidas. Não há muitas imagens a trabalhar". (Pinheiro, 2004).

[25] Ver http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200406.htm (Acedido a 5 de junho de 2017).

O crítico de teatro do jornal *The Guardian*, Michael Billington, escreveu por essa altura que *Quase Nada* era sobre o medo por trás da vida no Brasil (Billington, 2003[26]) com Barbosa a ser capaz de "evocar um mundo em que a violência é sempre iminente, a lei flexível e os mais ricos dependem de intermediários parasitários (Billington, 2003).

Todavia, Barbosa parece não se ter sentido inteiramente confortável no Royal Court, tendo referido uma certa sensação de falta de liberdade criativa (Aston & O'Thomas, 2015, p. 63). E também que não se sente muito ligado ao Royal Court enquanto autor (Aston & O'Thomas, 2015, p. 90). No entanto, a maior parte das fontes que encontrei para este estudo insistem em associá-lo ao Royal Court e frequentemente a sua carreira internacional surge como fruto dessa associação, sendo a sua estética dramática muitas vezes relacionada à desta escola de escrita dramática, que ainda mantém as mesmas preocupações de criação de um teatro político ligado ao realismo social.

Por via dessa associação, várias das suas peças foram apresentadas internacionalmente, como *À Mesa,* pelo Lamicro Theatre de Nova Iorque (2006), e *Brincando nos Campos de Harold Pinter*, pelos Artistas Unidos, de Lisboa (2005), entre outras peças montadas nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Itália. E as suas peças receberam prémios como o Prémio Carlos Carvalho (Porto Alegre, 2005), por *Avental Todo Sujo de Ovo*; o Prémio Braskem de Teatro (Salvador, 2004), por *Auto de Angicos,* e o Prémio Paulo Pontes (João Pessoa, 2001), por *Minha Irmã*. Mais recentemente, co-escreveu *Feast*, para uma produção do Royal Court e do Young Vic, em Londres.

Boa parte da sua obra mostra grande interesse em retratar aspetos e temas da cultura brasileira. É o caso de *Larilará Macunaíma Saravá*, de 2001, no qual adapta o célebre romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Ou o caso de *Auto de Angicos*, onde se retratam as últimas horas de vida do famoso casal de cangaceiros Lampião e Maria Bonita, mortos e decapitados pela polícia brasileira na propriedade de Angicos em 1938, peça essa que recebeu o prémio Braskem em 2004. Ou *Curral Grande*, de 2003, onde se

[26] Ver https://www.theguardian.com/stage/2003/jan/22/theatre.artsfeatures2 (Acedido a 5 de junho de 2017).

revelam os campos de concentração montados pelo governo do Ceará no início do século XX, para lidar com a seca de 1932 que provocou um enorme êxodo rural do interior daquele estado para a capital, Fortaleza. Esta peça parece evidenciar alguma influência, deliberada, do *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht, na sua estrutura episódica, que tenta dar uma visão panorâmica de uma sociedade em crise.

Há também uma linha da obra de Barbosa, identificada por Billington, que tenta retratar uma ideia de claustrofobia e ameaça, com um subtexto político ou social, sob uma influência Pinteriana, e possivelmente reforçada pelo envolvimento com o Royal Court. É o caso de *Braseiro* (1999), *Minhã Irmã* (2001) ou *Quase Nada* (2002), justamente as suas peças mais internacionalizadas.

Contudo, apesar do seu reconhecimento nacional e internacional, foi curioso constatar que a obra de Barbosa é alvo de muito menor interesse por parte de investigações académicas e crítica teatral, o que talvez possa ser explicado pelo facto de Marcos Barbosa trabalhar apenas como dramaturgo, não exercendo funções de encenador, nem estar ligado a uma companhia teatral específica. No âmbito de um sistema de produção teatral centrado na ideia da autoria do encenador ou do coletivo, a figura do dramaturgo independente torna-se cada vez mais marginalizada do ponto de vista mediático na maior parte dos países ocidentais, com a exceção dos países anglo-saxónicos, onde numerosos dramaturgos fizeram nome apenas com base na sua escrita, como é o caso de Harold Pinter, Sarah Kane, entre outros, ou dos países germânicos, de que é exemplo Peter Handke, Thomas Bernhardt ou Elfriede Jelinek.

Para este estudo, centrei-me em *Sun Tzu/Adoniran*, peça mais recente, de 2014, que recebeu uma Menção Honrosa no prémio de Literatura de Belo Horizonte, mas que, tanto quanto consegui descobrir, não foi ainda levada à cena.

Sun Tzu/Adoniran é logo marcado pelo seu título binómico, que faz equivaler Sun Tzu, o autor chinês do tratado *A Arte da Guerra*, e Adoniran Barbosa, nome artístico de João Rubinato, compositor e intérprete de samba brasileiro, nomeadamente do sucesso musical *Iracema*. Ambas as figuras e respetivas obras são frequentemente referidas e

citadas ao longo da peça, enquanto contraponto umas das outras, e servem também de ponto de entrada para o público. Tal sobreposição não deixa de ser significativa, com Sun Tzu a servir de epítome do conflito, do poder, da organização, do desejo de vitória – sendo aliás um livro muito popular junto dos manuais para gestores de empresas, e Adoniran representando o prazer sensual, a festa de Carnaval e uma ideia estereotipada de Brasil. No entanto, ambos podem ser relacionados também com o coletivo, o coletivo organizado para a guerra e o coletivo organizado para a festa.

Significativamente, a peça está estruturada em numerosos diálogos que parecem explorar justamente esta dicotomia, intercaladas ocasionalmente por cenas de coletivo organizado, normalmente de dança.

A peça apresenta um conjunto de nove personagens, que são apenas reconhecidas pelas suas características sócio-culturais: "Menina", "Motoboy", "Yuppie", "Senhor", "Encenador", "Chinesa", "Jornaleiro", "Clubber", "Mulher". Nenhuma destas é identificada pelo nome próprio, e as suas características distintivas parecem propositadamente vagas, ou apenas hipotéticas, sendo raramente confirmadas pelas próprias personagens. Ao contrário das personagens de Alvim ou Passô, estas são personagens claramente ancoradas num contexto realista urbano e relacionam-se de forma consciente com ele. Nessa aproximação a uma lógica naturalista e cinematográfica, Barbosa parece pretender não só estabelecer um ponto de entrada na peça familiar para o público, mas também a sugere enquanto representação e retrato social.

É significativo que uma estratégia recorrente da peça é que as personagens sejam caracterizadas por outras personagens, e essa caracterização raramente é confirmada ou desmentida pela personagem visada, fazendo com que estas personagens continuem opacas para o espectador, visto não haver ação ou reação que confirme estas descrições. Ou seja, há uma vontade discursiva de identificar agentes, mas os agentes negam-se a agir de uma forma que confirme ou rejeite essa identidade imposta do exterior.

Em contraponto, os locais onde as cenas decorrem são minuciosamente identificados: "prédio comercial de alto luxo, no Itaim Bibi", "vila de Paraisópolis", "Parque de Ibirapuera", etc., ancorando a ação à cidade de São Paulo, escolha que se pode justificar enquanto esta cidade é o principal motor económico e cultural do Brasil, mas também cidade icónica deste país, fundindo desse modo as duas figuras tutelares que dão nome ao texto, de conquista e festa.

Por um lado, todas estas referências, juntamente com as didascálias naturalistas e pormenorizadas, conferem uma feição naturalista à peça, próxima da construção de um guião de cinema. Por outro lado, levanta também a questão de se tratar efetivamente de uma peça de teatro, prevista para decorrer num palco, pelo que todas estas referências reais, muitas delas impossíveis de replicar cenicamente, se constituem também como fingimento, e parecem traduzir mais a vontade do autor em retratar uma sociedade de uma forma supostamente real, e não tanto de criar uma peça naturalista.

Todavia, pelos seus locais verídicos, e as personagens socialmente ancoradas, a peça apresenta-se de forma fechada, naturalista, não dialogando diretamente com o real em redor ou com as condições de palco, mas constituindo-se por cenas autónomas da realidade, que dialogam com a realidade de forma metafórica, e não metonímica.

Nesse fechamento, as ações vão ter apenas sentido dentro do universo diegético da ficção, e vão traduzir, acima de tudo, jogos de poder entre as personagens. Este poder é muitas vezes discursivo, com as personagens a adotar discursos agressivos, que tentam forçar outras personagens a agir de diferentes formas, mas também físicos, muitas vezes de cariz sexual, em que o contacto entre as várias personagens vai variando por entre a agressão, o desejo e o domínio. Veja-se o exemplo de:

> O yuppie tira do bolso um frasco de perfume caro e a entrega à menina, que recebe ávida o presente. O yuppie puxa a menina pela nuca e lambe o pescolo dela ainda mais demoradamente. A menina vai guardar o presente na bolsa, mas o yuppie a detém com rispidez.
> YUPPIE: Deixa eu sentir.
> A menina abre o frasco de perfume e vai aproximá-lo do nariz do yuppie, mas ele a repreende, segurando-a pelo cabelo, com força. (2014, p. 19)

Esse sentimento, ou luxúria de poder, é também claro na figura do Motoboy, designação brasileira para alguém que faz entregas de mota, que serve de contraponto ao poder económico do Senhor ou do Yuppie, pela força dos números ou da sua própria invisibilidade:

> MOTOBOY. Um monte. Multidão do caralho. A gente atravessa a cidade, vai de ponta a ponta. Sem a gente isso para. Para mesmo, sem brincadeira. Para de vez. Não anda. Engasga. (…) Um dia eu junto essa galera toda. Chamo todo mundo num canto assim e digo: essa cidade é da gente. Da gente, porra. De verdade. Se a gente quiser, manda nessa merda toda. Se quiser, essa merda toda para. Engasga. Engasga de tanta merda. Isso aqui tudo é nosso. (2014, p. 13)

Este poder manifestado discursivamente parece concretizar-se na cena 16, onde o Motoboy sodomiza o Senhor, num ato de grande ambiguidade, que se assemelha a uma troca comercial do qual o único beneficiário é o Motoboy, que atinge o orgasmo e assim consegue aceder a um original dos guerreiros de Xi An.

A ideia da réplica, ou seja, do duplo, da representação de um original, é também uma constante da peça, onde há várias cenas em que surgem réplicas ou se procuram criar réplicas de alguma coisa: o Senhor tenta replicar uma relação filial com o Yuppie, o Clubber replica os gestos terapêuticos da jovem chinesa, o Jornaleiro apresenta ao Motoboy duas réplicas diferentes de um guerreiro Xi An, sendo que o Motoboy mais tarde vai procurar ver um guerreiro Xi An autêntico, o Encenador vangloria-se de replicar melhor uma frase em mandarim do que uma mulher chinesa, e acaba por fazer uma peça de teatro composta por réplicas de gestos e cenas feitos por outras pessoas. É como se Barbosa tentasse questionar na sua peça a própria noção de mimese e explorar os seus limites e efeitos junto das personagens do drama.

Justamente o Encenador traduz um dos elementos mais curiosos da peça. Não permitindo que a obra dialogue com a realidade, e seja contaminada por ela, Barbosa leva o jogo mais longe, e cria um espetáculo de teatro dentro do texto teatral que dialoga com a suposta realidade ficcional. Dentro da peça, há várias cenas em que um

encenador tem de criar um espetáculo físico, pós-moderno, pós-dramático, em torno de *A Arte da Guerra*, com o auxílio de um conjunto de atores. Este arco dramático é o mais completo e reconhecível dentro da lógica fragmentária da peça, e dentro do seu âmbito assistimos a várias cenas relacionadas com a criação da peça, como reuniões, ensaios, a apresentação do espetáculo e uma nova reunião após o dito espetáculo ter sido premiado. Há neste subenredo um diálogo com a própria peça de Barbosa, num claro exemplo de metateatralidade e intrarreferencialidade, quando, por exemplo, na reunião se diz:

> CLUBBER. Então… É que, tipo assim, a gente já vinha numa pesquisa, né? A gente já está há um tempo pesquisando essa coisa da relação entre Adoniran e a cidade e, tipo, eu acho superlegal levantar esse debate com essa coisa, tipo assim, "A Arte da Guerra" e o capitalismo e tudo… (2014, p. 26)

Mas há um claro tom de derrisão e ceticismo em relação ao trabalho colaborativo em teatro, com o Encenador sempre a elogiar o trabalho colaborativo, mas a serem-nos mostradas cenas em que tudo é controlado e decidido pelo próprio encenador:

> ENCENADOR. Claro que isso se pensarmos fora das amarras do teatro burguês, que a classe dominante se empenha tão violentamente em defender. Isso se pensarmos fora da lógica que reduz o ator, sobretudo o ator, à condição de massa de manobra, de mão-de-obra barata levada a reboque em um modo de produção que engloba desde a ética do ensaio diário às grandes políticas públicas da cultura. (…) O que eu busco aqui é uma cumplicidade criativa. O processo colaborativo, digo, o processo colaborativo "de fato" depende sempre dessa disponibilidade. (p. 22)

A metáfora para a natureza fraudulenta desta colaboração é dada pela personagem da Mulher Elegante, que nos é apresentada na cena 6 a tentar aproximar-se e impressionar o Encenador, mas que na cena 17 nos é apresentada a abandonar o grupo, após um longo discurso do encenador, onde este louva a criação coletiva:

> ENCENADOR. (…) É o discurso de vocês que está ali. E eu só acredito nesse tipo de teatro, em que o ator é senhor da cena. A cena é de cada um de vocês, não minha. A ética do nosso trabalho não conhece essa hierarquia impeditiva do teatro burguês, desse teatro falido, falocêntrico. Não. Estamos desafiando os lugares estáveis do discurso. Estamos desafiando a ordem cruel do capitalismo. E só podemos fazer isso juntos. (…)
> Após um longo silêncio, a mulher elegante se levanta e vai embora. (p. 43)

A utopia da criação coletiva, de uma comunidade em que todos contribuem e não há jogos de poder nem autorias precisas, é vista como suspeita, como um engano piedoso que acaba por ser desmascarado. E é neste logro da criação coletiva, da rejeição da autoria, que parece estar a chave da obra. Barbosa não parece negar a autoria, ou querer prender as suas personagens num ciclo sem fim, mas estabelece um nexo cronológico claro, em que a cultura urbana que pretende retratar se transforma. Em que existe uma origem e existe um fim, num arco narrativo, que é transformado pelas ações das personagens, mesmo que estas não dominem totalmente as consequências dos seus atos. Partindo da matriz de *Iracema*, de Adoniran, e *A Arte da Guerra*, de Sun Tzu, a peça parece constituir-se justamente como uma investigação à matriz original da cultura – na forma da demanda do Motoboy encontrar o original do guerreiro Xi An, ou de como essa matriz original é transformada pelas ações das personagens. Aqui, significativamente, vemos a personagem da Jovem Chinesa, que na cena 2 é descrita como incapaz de cantar a letra de Iracema, e na cena 19 é a única pessoa que canta a letra, numa metáfora que expressa o triunfo de Adoniran sobre Sun Tzu, do prazer sobre a eficácia conquistadora. No entanto, esta cena final surge após uma cena 18, onde numa conversa entre a Menina e o Motoboy, aquela conta a este a história de uma donzela chinesa forçada a pegar em armas, e que acaba morta por isso. Contra esta mortalidade da guerra, surge o samba como solução, mas surge também a ideia de que as personagens têm de lidar com o legado que têm, e têm a real capacidade para o transformar, mas de forma individual, e conscientes da sua pertença a um coletivo.

Em suma, existem quadros-descrições e curvas-enunciados claros, que se contaminam mutuamente e se transformam. Existem agentes dotados de propósito, ainda que esse propósito e a natureza desses agentes esteja vedada aos espectadores, e estes sejam forçados a especular sobre os mesmos. Existe um claro predomínio da ação sobre o acidente, ou mesmo sobre o contexto, embora este não seja ignorado, nem deixe de exercer pressão sobre a ação individual, que muitas vezes se torna vaga e confusa no meio do jogo de espelhos entre o original e a réplica. Por isso, Barbosa parece ainda crente nesta ação individual, na intenção, mas esta intenção já não é individualizadora, mas social, e só se torna decisiva a partir do momento em que nasce na miscelânea de passado e presente, de cultura e escolha individual. Ou seja, que a única individualidade possível é aquela que nasce da mestiçagem de culturas, ideias ou propósitos.

5.2.5 Em síntese

A ideia comum que perpassa pelas três peças analisadas é a questão da identidade, que parece extremamente relevante para estes dramaturgos. No entanto, esta identidade é altamente problematizada. Claramente anulada em Alvim, em favor de um mundo firmemente controlado, mas que escapa ao entendimento humano, em permanente movimento e subversão, ou tentando escapar a esse mesmo controlo, no caso de Passô, ou num diálogo complexo entre agentes e o mundo, no caso de Barbosa.

Enquanto para Passô e Alvim a ação das personagens parece dominada por razões incompreensíveis, no primeiro caso essa ação parece dominada pelo acaso e pelo inconsciente irreprimíveis, no segundo, essa ação parece dotada de uma racionalidade extra-humana, um poder que se sobrepõe ao indivíduo e ao acaso.

Para Barbosa há uma visão mais otimista sobre a possibilidade da ação, mas esta está extremamente dependente de jogos de poder e questões sociais e culturais, que escapam aos agentes e os dominam, sendo que a verdadeira identidade, ou mesmo

propósito desses agentes, permanece indecifrável, alvo de teorias hipotéticas por parte de terceiros, mas opacas para todos, possivelmente até para os próprios agentes. Por isso, também a questão cultural é mais forte em Barbosa, ao passo que o texto de Alvim atinge a rarefação abstrata através de operações linguísticas, e o texto de Passô abre-se a elementos estranhos, não inteiramente percetíveis, mas que jogam com a natureza artificial do próprio teatro.

Estamos, portanto, perante universos em que a intenção se tornou ausente ou incompreensível, em que os agentes perderam a sua individualidade em prol de universos panteístas incompreensíveis, onde o humano se desvanece, ou em que o humano existe em oscilações com o acaso, ou com o social.

Há, no entanto, em todos os casos estudados uma nota otimista, quer seja de submissão, no caso de Alvim, ou de abertura ao irracional, no caso de Passô, ou de abertura ao cultural, ao social e àquilo que é transversal a toda a humanidade, no caso de Barbosa.

Note-se, todavia, que os elementos de representação cultural são consequentemente mais fortes quanto mais individualizado o agente é, e mais racional é o meio onde este se move, tornando-se a ideia de mimese mais remota, quando mais se diluem os agentes, e mais se perde toda a noção de intenção ou ação deliberada.

Conclusões

Cai o pano sobre o palco

No decorrer do presente trabalho tive a oportunidade de fazer uma visita necessariamente parcelar pela evolução das noções de poder e ação ao longo da história do teatro e dos seus possíveis significados. Analisei como Platão rejeitava a mimese pelo seu potencial atualizador das ideias puras, e Aristóteles preferia conferir-lhe o potencial de atualização dessas mesmas ideias no mundo real, mas defendendo para tanto uma lógica eminentemente racional e construtiva da obra teatral. Abordei a natureza intrinsecamente mimética e imitativa da própria sociedade e a complexa relação que uma mimese social pode ter para com uma mimese cénica.

Ao longo dos capítulos que dão corpo a esta dissertação, observei como o teatro grego viveu uma tensão complexa entre a sua natureza ritual e a sua natureza competitiva e que as ideias de Aristóteles procuraram justificar a função social do teatro

grego enquanto estrutura retórica de exploração do potencial da ação por via das emoções, ainda que não deem conta do seu potencial dramatúrgico e temático. Constatei que o teatro romano foi um teatro de espectacularização e relação metonímica e referencial com a realidade e com a representação do poder, muitas vezes com o teatro a servir de legitimação do poder político, para tanto perdendo parte da sua natureza ritualística e mítica, para procurar retratar diretamente a realidade, segundo modelos dramáticos que tinham sido desbravados por Eurípides.

Analisei como o teatro medieval retomou a natureza ritual e discursiva do teatro, mas que em vez de incidir o foco da ação e do poder no conflito e nas consequências, fê-lo incidir na decisão, a escolha crucial que define a relação da liberdade individual com o transcendente absoluto que se acreditava reger toda a existência.

A partir de finais da Idade Média, a crescente laicização do teatro, ditada por mudanças sociais, vai promover a sua abertura a géneros, como o milagre e a farsa, que o expõem a novas possibilidades, nomeadamente a uma relação mais metafórica e menos alegórica com o real, mais aberta aos particulares da realidade social e não tanto à relação com a divindade. Foi este percurso que conduziu ao teatro do renascimento, que tem de lidar com as diferentes contradições que lhe são legadas pela evolução do teatro medieval e com as transformações políticas e sociais europeias, tentando por isso conjugar a relação com o sobrenatural, o livre arbítrio, o acidente, o destino e a ação deliberada.

Tais tensões levaram o drama moderno a uma abertura gradual à materialidade da cena. A realidade teatral deixou de estar toda contida no elemento discursivo do texto para contemplar o irracional, o inexprimível, o social, que é apresentado através dos elementos físicos, visuais e relacionais.

Com o Iluminismo ocorreu um movimento de re-aristotelização do teatro, em que se procurou que este se conformasse ao racionalismo e cientismo da época e correspondesse aos desejos do público burguês que procurava o teatro enquanto instrumento educativo e de lazer, que o refletisse nas suas preocupações plenamente

materiais e sociais, conferindo-lhe uma consciência de classe, obedecendo minuciosamente aos postulados de construção dramática de Aristóteles, mas ao mesmo tempo substituindo a relação do indivíduo com o divino pela relação do indivíduo com o social e com o individual. O auge desta re-aristotelização aconteceria com Diderot, que defende um teatro plenamente apolíneo e racional, em que os atores usem o material dramático de forma objetiva e distante, a fim de comunicar de forma transparente com o público e tornar o palco um laboratório de relações sociais e interpessoais, o que iria conduzir ao teatro naturalista, enquanto retrato de personagens individualizadas na sua caracterização psicológica e nas suas relações sociais.

O teatro naturalista e iluminista tornou-se então o modelo contra o qual se haveriam de levantar os teatros do romantismo e do modernismo, com a sua afirmação do individual em relação ao social. Nietzsche contestou, neste contexto, a ideia de construção e racionalidade aristotélica, do teatro que expõe de forma racional indivíduos e relações, defende o próprio ato teatral, de encontro presencial entre espetáculo e o público, a efemeridade do ato, e a componente ritualística e ficcional do teatro enquanto lugar de alteridade que permite ao espectador contemplar-se a si próprio na sua racionalidade. Kierkegaard defenderia, por sua vez, que a repetição é o único gesto social e reconhecível, capaz de gerar conhecimento e uma perceção de continuidade. Tarde abordaria a questão da imitação como força social que permite a integração social, mas ao mesmo tempo constrange a ideia de liberdade e originalidade individuais que eram caras ao romantismo.

Estas ideias terão expressão na crise do teatro do naturalismo, que não consegue exprimir a ação individual sem reconhecer os constrangimentos sociais que imperam sobre essa ação, ou o elemento muitas vezes irracional e acidental da ação humana, acabando por direcionar o teatro para caminhos de maior interioridade, reflexibilidade, e subjetividade, que o aproximam dos géneros épico e lírico.

Tais mudanças conduzem ao desenvolvimento das práticas cénicas extratextuais, nomeadamente ao nível das técnicas de representação e da encenação, que procuram

justamente dar conta de realidades de relações de poder e de ação que o texto parece já incapaz de conter, na divergência cada vez mais evidente entre o desejo do indivíduo, as suas limitações enquanto agente, a sua diluição dentro das complexas redes de expetativas e influência sociais, a incerteza sobre onde jaz o seu poder e qual a sua capacidade de iniciativa para a ação.

Isto levaria ao questionamento dos limites do texto dramático, por via do Szondi e de Brecht, e em especial do conceito da personagem naturalista de teatro, do diálogo enquanto categoria específica do drama, e da estrutura aristotélica.

Há neste percurso uma tentativa de resolução deste problema, suscitando um intenso debate sobre o teatro enquanto obra construída, enquanto obra marcada pela temporalidade comunal, enquanto evento e enquanto encontro, cuja simples existência é já uma questão política, sobre o elemento primordial do drama no texto, na cena, na relação com o público, na relação com o político ou na metonímia e metáfora sociais. Sobre a construção do texto enquanto estrutura aristotélica, enquanto manifestação de irracionalidade ou espontaneidade, enquanto estabelecimento de relações entre *performers* e público. Discuti a este propósito as propostas de Sarrazac que expandem o horizonte do drama para o continuar a englobar dentro da obra escrita, transformando o evento teatral num discurso retrospetivo sobre a ação, tal como discuti as propostas do pós-dramático de Lehmann enquanto afirmação do teatro como encontro dos criadores com o público e enquanto evento político que procura perturbar a própria continuidade política através da recusa da repetição e a aposta no efémero e no irrepetível.

Abordei em seguida a questão do poder e da ação, partindo da ideia de Foucault do poder enquanto relação e enquanto fluxo de forças, que evolui numa curva-enunciado contra um determinado quadro-descrição, isto é, num conjunto de discurso que ocorre dentro de um determinado contexto social, o que sugere que esse poder pressupõe uma ação humana deliberada. Tal constitui, por isso, o poder enquanto capacidade e intenção da ação com determinado propósito, dentro de um quadro

relacional. Apontei então várias propostas de identificação de ações que manifestam este poder interrelacional, estabelecendo assim o poder enquanto componente indissociável da ação, tanto nas suas vertentes desencadeadoras, disruptiva, bloqueadoras ou legitimadoras.

Quanto à ação, fiz a distinção entre ação dotada de agente e propósito, e acidente, enquanto acontecimento que parece desprovido de ambos, ou cuja agência e propósito escapam ao entendimento humanos. Admiti que a ação é muitas vezes imitativa, quando encaixa dentro de um quadro discursivo familiar, sendo disruptiva quando escapa a esse mesmo quadro discursivo. Tal ação, que muitas vezes é indistinta do acidente, passa a ter existência quando ocorre dentro de um quadro cultural e social, e gera discurso que permita contextualizar e integrar essa ação, nos seus propósitos e consequências.

Afirmei que a ação enquanto processo é marcada por três elementos essenciais, que é o seu início, definido por um propósito, intenção ou motivo, pela sua concretização que se afigura como o elemento menos racionalizável e menos controlável pela razão, pelo indivíduo e pela sociedade, e pelas suas consequências. Demonstrei que a ação é profundamente difusa em todos estes elementos, necessitando do discurso como forma de representação que permita analisar, pensar e decidir sobre a ação. Pus em perspetiva o facto de a intenção ser a componente mais opaca da ação, que deriva do poder, sendo ambígua nas suas causas e objetivos, inclusivamente para o próprio agente, o que torna a identidade do próprio agente numa questão complexa. Discuti ainda que a ação implica a existência de uma capacidade para a ação, que fiz confluir com a ideia de poder, precisa de um agente, que execute ou dê início à ação, e precisa de uma cena, um contexto social, material ou filosófico reconhecível e consolidado, que permita identificar a ação enquanto disruptora e não enquanto rotina ou acidente, ou mero produto do próprio contexto. Abordei ainda como a ação é muitas vezes analisada tendo em conta as intenções que podem ser

atribuídas ao agente, e as consequências que podem ser identificadas sobre a cena e sobre o próprio agente.

Na aplicação destes conceitos ao drama, defendi o drama enquanto ação marcada pela dicotomia de ritual – enquanto gesto de repetição que relaciona temporalidades diferentes e atualiza potencialidades culturais e sociais, e enquanto ação cuja intenção ou poder foi colocado fora da própria cena, na sociedade, na transcendência ou noutra origem – e enquanto jogo – que revela intenções individuais e possibilidades de concretização através de uma progressão temporal dentro de um presente contínuo. Sem rejeitar as hipóteses das análises semiótica e cultural do drama, defendi que enquanto obra temporal e performativa, a categoria principal do drama é a ação, nas suas múltiplas dimensões de intenção, deliberação, agencialidade, poder, relação, contexto e consequências, o que torna o teatro primeiro de tudo num laboratório das causas e consequências da ação.

Tal acontece porque o teatro é também uma ação, delimitada por um compromisso social, que assegura que esta será uma ação sem consequências físicas, individuais ou sociais, que desencadeia nos espectadores um conjunto de ações controladas, que podem ser consideradas afetos, quando predomina a emotividade espontânea; ou atitudes, quando há uma tomada de consciência dessa emotividade e uma decisão de controlar esse impulso emocional. Esses afetos ou atitudes são formas de consciencializar o público enquanto agente dotado de vontade e consciência, embora o drama contemporâneo tenha procurado também outras formas de ativar o público, nomeadamente através da interatividade.

Neste trabalho de investigação procurei acima de tudo sublinhar a centralidade da ação na prática teatral. Apesar das numerosas propostas de análise das práticas cénicas que mencionei, que ora vincam a importância do texto, da interpretação, da encenação, da relação com o real, da referência política, da presença física, etc., estou convicto de que a ação dramática continua a ser o centro, o foco e a sustentação de qualquer obra cénica. É essa ação que pode ser construída pela escrita ou pela

improvisação em palco, é essa ação que sustenta a temporalidade da peça teatral, é essa ação que pretende o interesse do público.

Essa ação, e as relações de autoria, poder e transacionamento social que implica, é também o sustentáculo que conecta o teatro a uma ideia de representação ou ligação ao social. Era a construção das ações que interessou a Aristóteles, que interessou a Hegel, que ainda cativa o interesse dos filósofos da atualidade sobre o teatro, enquanto laboratório: não do humano, nem do social, mas da ação humana em contexto político.

Evidentemente essa ação humana e esse contexto foram muito variáveis ao longo dos tempos, como procurei dar conta, tendo os géneros teatrais procurado adaptar-se a essas diferentes condições: às diferentes origens percebidas da ação, da transcendência ao social, das diferentes receções e enquadramentos dessa ação. Do tipo de personagens enquanto agentes eram construídas por essa ação. Que tipo de propósitos ou intenções eram mais explorados, mais problematizados ou mais aceites numa determinada época.

Através da leitura de obras teatrais criadas após o ano 2000, de autoria de criadores portugueses e brasileiros, nascidos após os anos 1970, numa altura de massificação e integração da comunicação, procurei evidenciar de que forma usam cenicamente os elementos de poder e ação identificados anteriormente, e também tentar identificar alguns dos modelos de ação e de poder hoje predominantes no teatro lusófono.

Analisando vários casos de dramaturgia portuguesa e brasileira, procurei observar diferentes abordagens individuais artísticas que recorriam a diferentes práticas cénicas, discursivas, que exploravam diferentes hipóteses sociais e culturais. Desse modo conclui que as obras portuguesas analisadas procuram acima de tudo lidar com determinados legados sociais, culturais ou urbanísticos, assumindo de forma preponderante o elemento ritualístico de repetição e atualização de elementos vindos do passado, ao passo que as obras brasileiras procuravam estabelecer identidades

individuais, sociais e culturais, especialmente através de elementos de jogo, discursivos, cénicos ou de poder interrelacional.

Tal leva a que o drama português pareça focado na exploração da estrutura do poder, e da relação do presente com essas estruturas pré-existentes de poder, ao passo que o drama brasileiro incide sobre a construção e possibilidades do próprio poder, que ainda está em devir e em aberto.

Isto confere uma feição mais otimista ao teatro brasileiro sobre as possibilidades transformadoras do drama, embora esse otimismo não deixe também de existir no teatro português. Com efeito, o drama brasileiro parece apostar mais no potencial transformador da ação, enquanto no drama brasileiro a ação é acima de tudo reveladora do que já existe.

A análise permitiu ainda ver que um meio muito comum da dramaturgia atual portuguesa é a apropriação de elementos sociais, culturais e artísticos que, através de operações de subversão discursiva, cénica ou sobreposição de elementos contrastantes, permitem revelar o contexto e esse legado em causa, tornando-se assim numa operação de poder cénico através da representação.

Em todos os casos, assiste-se a uma notável assimetria da relação do agente com a cena, isto é, o contexto. De igual forma, em todos os casos, os agentes parecem reduzidos na sua capacidade para agir, que frequentemente aparece como resultado do seu papel social, cultural ou dramático, e não enquanto marca de individualidade. Ou seja, os agentes, as personagens, são definidas socialmente, mas não individualmente, pelas suas ações. E estas ações apenas servem para revelar o contexto, e não transformar o agente, que fica esvaziado do seu poder de ação, e torna-se antes resultado das circunstâncias, "rosto na areia", construção social.

Pelo contrário, a cena parece todo-poderosa, sugerindo-se muitas vezes que ela é a verdadeira origem dessa ação, origem que se faz confluir com elementos sociais e elementos irracionais ou acidentais. Desse modo é a cena que mais se revela ou

transforma no drama contemporâneo, sendo o elemento humano dessa cena reduzido à condição de exemplo ou ferramenta da ação.

Tal parece confirmar a afirmação de Maffesoli, que citei no início deste trabalho, da contemporaneidade enquanto tragédia e não drama, em virtude da falta de soluções. Mesmo que a definição de tragédia de Maffesoli não me pareça corresponder, efetivamente, à noção histórica e filosófica de tragédia grega, tendo em conta que a tragédia para os gregos era uma forma de investigar os limites e potenciais da ação, e não afirmar a impotência da ação.

Tal deve-se ao facto de a ação na atualidade se tornar acima de tudo reveladora do contexto social, e impotente para transformar os agentes. E essa ação deixa de ser deliberada para se assemelhar cada vez mais a um acidente ou acontecimento incontrolável, que confirma a incapacidade para a ação, a impotência, portanto, dos agentes racionais e humanos perante um sistema de poder do qual se sente apenas mais um elemento indistinto. E desse modo a afirmação de Maffesoli pressupõe também a centralidade da questão da ação no drama. Centralidade essa que espero ter confirmado neste trabalho de investigação.

Este trabalho parece-me poder ser também uma prancha que permite mergulhar mais fundo nesta questão do poder e ação no drama, permitindo investigar outras dimensões das práticas cénicas que a análise estrutural, a análise literária, a análise semiótica ou a análise cultural, de modo isolado, terão mais dificuldades em dar conta.

Há várias possibilidades de questões que só pude abordar de forma muito sumária neste trabalho, ou que nem sequer foram abordadas, mas que creio que poderão vir a ser mais desenvolvidas no futuro. É o caso dos tipos de ações cénicas que poderão refletir diferentes relações de poder entre os vários agentes em cena, permitindo tirar conclusões mais precisas sobre o modo como o drama pode efetivamente explorar questões de poder social. Outro aspeto a ter em conta são os tipos de poder que podem ser expressos cenicamente, e que equivalentes sociais e culturais poderão ter, desse modo explorando diferentes possibilidades de relação entre

o teatro e a sociedade. E é ainda o caso dos tipos de ações que podem ser apresentados cenicamente, de que forma podem revelar ou transformar ações, agentes, cena ou propósitos, até que ponto o reconhecimento dessas ações por parte dos espectadores contribui para a sua interpretação e receção. Tal poderá contribuir para rasgar diferentes possibilidades cénicas, diferentes relações da cena com o público e encontrar outros modelos dramatúrgicos.

É, por outro lado, o caso das ações ritualísticas e ações lúdicas que podem constituir uma obra cénica e de que forma a sua natureza ritual, lúdica, social e temporal poderá gerar diferentes práticas cénicas, e estabelecer pontes com outros suportes dramáticos e com outras práticas sociais. Assim como o caso dos tipos de propósitos, da sua relação com a ação, e das formas discursivas de explorar e legitimar esses propósitos em contexto social e cultural. Investigação que poderá contribuir para a discussão sobre as questões de representação e identidade cultural e social.

É, noutro prisma, o caso da investigação sobre o potencial humano de ação e do ser humano enquanto agente, que poderão contribuir para estudos filosóficos e sociológicos, legitimando a natureza do teatro enquanto filosofia em ação ou laboratório do humano que muitas vezes lhe foi atribuído. É também o caso da investigação dos limites da ação e do acontecimento, das formas de os delimitar e melhor definir, o que poderá ter vários e importantes resultados ao nível, por exemplo, da justiça e da psicologia.

Há ainda a questão dos afetos e das atitudes, e da forma como podem caracterizar a relação do público com a obra cénica. Apesar do conceito de afetos ter sido preponderante em tempos recentes, por influência de Deleuze, creio ter argumentado que o conceito de atitude é também importante, sendo necessário ainda definir de forma mais precisa a distinção entre afetos e atitudes, identificar quais serão predominantes na prática teatral, que impacto têm na relação do público com a obra e que possibilidades cénicas e de receção abrem.

Do mesmo modo, abre-se a possibilidade da investigação da ascensão da interatividade como possibilidade de exercício ativo de poder através da repetição de ações conhecidas e do seu significado cultural e social. Ou se, pelo contrário, a interatividade, enquanto simulacro de ação, desprovido de real impacto, oblitera o sujeito interator na sua identidade, em prol do seu papel.

Permite também estudar a complexa relação do discurso com a ação, de que forma o discurso pode investigar intenções e consequências, quais os limites do discurso para exprimir a ação e até que ponto a realidade é socialmente construída pelo discurso ou que pode ser construída pela ação.

É também o caso dos difusos limites da ação enquanto gesto individual marcado pelo desejo, mas que ocorre em contexto social e muitas vezes é definida socialmente, com causas sociais, o que poderá ser também um contributo para a sociologia da cultura e não só.

Ou seja, numa altura em que os estudos culturais, e autores como Williams e Maffesoli nos apontam justamente o problema da ação enquanto questão vital da sociedade contemporânea, a prática cénica e a investigação cénica em torno da ação surgem como hipóteses muito interessantes de contribuir para esta discussão.

Adicionalmente, apesar de o meu estudo se ter restringido ao drama enquanto prática teatral e enquanto prática lusófona e contemporânea, é evidente para mim que estas ideias poderão ser proveitosamente expandidas a outras práticas que recorrem também ao drama, como o cinema, a ficção televisiva, os jogos digitais, os jogos sociais, a arte comunitária e participada, e até mesmo a ficção em prosa ou mesmo outras práticas artísticas. E poderão ser expandidas ao estudo do drama de outras culturas e outros períodos históricos, ajudando a contribuir para o estudo das culturas e das práticas artísticas históricas, bem como dos seus reflexos sociais.

Concluo este trabalho retomando a pergunta que Sólon dirigiu asperamente a Téspis nos primórdios do teatro e no início desta tese, sobre quais os efeitos da ação dramática sobre a ação real em sociedade. Os efeitos, meu caro Sólon, são imensos, são

mútuos, talvez sejam benéficos ou nocivos, mas uma e outra ação não conseguem existir desligadas entre si e são claramente um objeto necessário de estudo.

Referências bibliográficas

Alvim, R. (2010). O desastre na escuridão (Apontamentos para a construção de uma Poética do Inominável). *Sala Preta*, 10, 109-116. doi: 10.11606/issn.2238-3867.v10i0p109-116.

Alvim, R. (2011, 15 de outubro). Dramáticas do Transumano. *Antropositivo*, 0. Retirado de https://issuu.com/antropositivo/docs/ed_zero_final. (Acesso a 22 de maio de 2017).

Alvim, R. (2013). *Vocês. Que odeiam os mortos*. Texto Policopiado.

Aquino, S. T.(1955-57). *Summa Contra Gentiles*. New York: Hannover House. Retirado de http://dhspriory.org/thomas/ContraGentiles.htm. (Acesso a 13 de fevereiro de 2017).

Aquino, S. T. (2016). *Summa Theologiae*. Online: Kevin Knight. Retirado de http://www.newadvent.org/summa/index.html. (Acesso a 13 de fevereiro de 2017).

Arendt, H. (2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água.

Artaud, A. (2006). *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.

Aristófanes (2008). *As rãs*. Lisboa: Edições 70.

Aristóteles (2004). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Aristóteles (2012). *Ética a Nicómaco*. Lisboa: Quetzal.

Aston, E. & O'Thomas, M. (2015). *Royal Court: International*. Londres: Palgrave Macmillan.

Azevedo, C. (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho.

Bakhtin, M. M. (2014). *Para uma filosofia do acto*. Porto: Deriva.

Balandier, G. (1999). *O poder em cena*. Coimbra: Minerva.

Baptista, M. M. (Ed.), (2009). *Cultura: metodologias e investigação*. Aveiro: Ver o Verso Ed. / Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Bastos, G. & Vasconcelos, A. I. (2004). *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

Baumgärtel, S. (2012). Meta-textualidade, instâncias de enunciação e conflitos não-narrativos - reflexões sobre impulsos não-dramáticos na dramaturgia brasileira contemporânea. *Urdimento*, *1*(18), 141-154.

Beckett, S. (2006). *Novelas e textos para nada*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2004). *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2007). *Illuminations; essays and reflections*. New York: Schocken Books.

Bezerra, A. (2009) O Teatro do Oprimido e outros Diálogos Possíveis. In V ENECULT. Salvador da Baía: UFBA. Retirado de http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19242-1.pdf. (Acesso a 13 de novembro de 2017).

Bezerra, A. (2010) Do Modelo Dramatúrgico de Armand Gatti ao Espetáculo-Fórum de Augusto Boal: Elementos para uma "Pedagogia da Intervenção". In VI Congresso da ABRACE. São Paulo: Portal Abrace. Retirado de http://portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Antonia%20Pereira%20Bezerra%20-%20DO%20MODELO%20DRAMAT%DARGICO%20DE%20ARMAND%20GATTI%20AO%20ESPET%C1CULO-F%D3RUM%20DE%20AUGUSTO%20BOAL.pdf. (Acesso a 13 de novembro de 2017).

Bigotte Vieira, A. (2016). *No Aleph: para um olhar sobre o serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*. Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Billington, M. (2003, 22 de janeiro). Almost Nothing_ Review. *The Guardian*. Retirado de https://www.theguardian.com/stage/2003/jan/22/theatre.artsfeatures2. (Acesso a 24 de maio de 2017).

Bloom, H. (1999). *Shakespeare: the invention of the human*. New York: Riverhead.

Borges, J. L. (2009). *Ficções*. Lisboa: Teorema.

Bohannan, L. (1966). Shakespeare in the Bush. In *Natural History Magazine*. Retirado de http://www.naturalhistorymag.com/editors_pick/1966_08-09_pick.html. (Acesso a 15 de abril de 2016).

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Oxford: Polity Press.

Brecht, B. (1999). *A compra do latão*. Lisboa: Vega.

Brilhante, M. J. (1998). Teatro e drama: intensidades. *Revista de Comunicação e Linguagens*, *24*, 11-20.

Brito, N. M. B. (2015). *Formas de Ser Um de Ser Só - Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

Burke, K. (1969). *A grammar of motives.* Londres: UCP.

Cardiff, J. (1999). *The missing voice (case study b)*. Londres: Artangel.

Castro, N. (2009, 29 de setembro). Cinco actos para ser um Shakespeare no CCB. *Jornal i*, p. 47.

Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam*. Lisboa: Celta.

Corvin, M. (2001). *Dictionnaire encyclopédique du theatre à travers le monde*. Paris: Bordas.

Costa, I.A. & Carvalho, P. E. (2008). Brevíssimo historial do teatro no Porto no século XX. In *Quarta Parede.* Retirado de https://quartaparede.wordpress.com/brevissimo-historial-do-teatro-no-porto-no-seculo-xx/. (Acesso a 14 de maio de 2013).

Costa, T. B. (2011, 21 de março). A geração do meio. *Público*. Retirado de https://www.publico.pt/2011/03/25/culturaipsilon/noticia/a-geracao-do-meio-280217. (Acesso a 15 de setembro de 2016).

Crespi, F. (1997). *Manual de Sociologia da Cultura*. Lisboa: Estampa.

Dupont, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre ocidental*. Paris: Aubier.

Deleuze, G. (1998). *Foucault*. Lisboa: Vega.

Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.

Eco, Umberto (1977) Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review. TDR, 21*(1), 107-117.

Elam, K. (1994). *The Semiotics of theatre and drama*. London: Routledge.

Erasmo, M. (2004). *Roman tragedy. Theatre to theatricality*. Austin: UTP.

Fadda, S. (2004). O mal (estar) da juventude. *Sinais de Cena*, *2*, 109-111.

Ferreira, L. (2013). *Reconfigurações da direção teatral e o teatro de grupo*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

Figueira, J. L. (2012). Dramaturgias dos Brasis. *Revista Drama, 4*, 14-19.

Fisher-Lichte, E. (1998). Performance e cultura performativa: O teatro como modelo cultural. In *Revista de Comunicação e Linguagens*, *24,* 143-169.

Fisher-Lichte, E. (2002). *History of European drama and theatre*. New York: Routledge.

Foucault, M. (1994). *História da sexualidade (3 vol.)*. Lisboa: Relógio d'Água.

Foucault, M. (2002). *O pensamento do exterior*. Lisboa: Fim de Século.

Foucault, M. (2005). *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70.

Foucault, M. (2006). *É preciso defender a sociedade*. Lisboa: Livros do Brasil.

Foucault, M. (2015). *O que é um autor?*. Lisboa: Nova Vega.

Gellrich, M. (2014). *Tragedy and theory: The problem of conflict since Aristotle*. Princeton: Princeton University Press.

Genette, G. (1986). *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega.

Goffman, E. (1967). *Interaction ritual*. Nova Iorque: Pantheon.

Groys, B. (2008). *Art power*. Cambridge: MIT Press.

Guénoun, D. (2004). *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva.

Guerreiro, M.; Serôdio, M. H. & Carneiro, J. (2004). Pedro Penim e o Teatro Praga: A responsabilidade máxima do actor. *Sinais de Cena, 1*, 49-57.

Guinsbourg, J. (2001). *Stanislávski, Meierhold & Cia.* São Paulo: Perspectiva.

Hall, S. (Ed.) (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices.* London: Sage.

Helbo, A. (2016) Semiotics and performing arts: contemporary issues, Social Semiotics, 26:4, 341-350, doi: 10.1080/10350330.2016.1189727.

Homero (2005). *Ilíada*. Lisboa: Cotovia.

Hubert, M.-C. (2013). *As grandes teorias do teatro.* São Paulo: Martins Fontes.

Huizinga, J. (2003). *Homo ludens.* Lisboa: Edições 70.

Husserl, E. (2008). *A ideia de Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70.

Krasner, D. & Saltz, D. Z. (Ed.) (2009). *Staging Philosophy - intersection of theater, performance, and Philosophy*. Ann Arbor: UMP.

Kleist, H. von (2009). *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Lisboa: Antígona.

Lagarce, J.-L. (2000). *Théâtre et pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Latour, B. (2016). Où est le pouvoir? Et quando on l'a Trouvé, que peut-on en faire? In J. Birnbaum (Ed.), *Où est le pouvoir?*. Paris: Gallimard.

Laub, M. (2014, novembro). O radical. *Folha de S. Paulo*. Retirado de http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-radical/. (Acesso a 13 de abril de 2017).

Lehmann, H.-T. (2002). *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva.

Lima, L. C. (2003). *Mimesis e modernidade – Formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra.

Lopes, L. (2013). *O texto, o ator e a cena em Tiago Rodrigues*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Lukács, G. (1965). The Sociology of modern drama. *The Tulane Drama Review, 9*(4), 146-170.

Lukács, G. (1974). *Soul and form*. Cambridge: MIT Press.

Loomis, G. (2012, 10 de abril). The Libretto that started a revolution, *The New York Times*. Retirado de http://www.nytimes.com/2012/04/11/arts/11iht-loomis11.html?_r=0 (Acesso a 23 de abril de 2013).

Maffesoli, M. (2001). *O eterno instante: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas.* Lisboa: Piaget.

Maffesoli, M. (2011). Pós-modernidade. *Comunicação e Sociedade, 18*, 21-25. doi: 10.17231/comsoc.18(2010).982.

Magaldi, S. (2004). *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora.

Mamet, D. (2000). *Three uses of The Knife: on the nature and purpose of drama*. London: Vintage.

Margato, C. (2009, 25 de setembro). Eu sou a catástrofe. *Actual*, p. 26.

Martins, M. L. (2012). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor.

Martins, M. L.; Bragança de Miranda, J.; Oliveira, M. & Godinho, J. (Eds.) (2011). *Imagem e Pensamento*. Coimbra: Grácio Editor.

Martins, M. L. & Palinhos, J. (2013). Teatro popular português: Auto de Floripes e as origens e significado do teatro do espaço lusófono. *Ensaio Geral, 5*(10), 114-131.

Mattana, M. L. (2009). O teatro e o sonho: uma introdução. *O Mosaico/FAP, 1*, 1-14.

Matos Oliveira, F. (2003). *12 percursos pelo território do espectáculo*. Coimbra: Angelus Novus.

Merleau-Ponty, M. (2013). *O olho e o espírito*. Lisboa: Nova Vega.

Molinari, C. (2010). *História do teatro*. Lisboa: Edições 70.

Murray, E. (1990). *Varieties of dramatic structure*. New York: University Press of America.

Nietzsche, F. (2002). *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães.

Oliveira, A. M. (1998). Dois teatros: identidade luso-brasileira. *Sete Palcos*, *3*, 10-16.

Passô, G. (2015). *Por Elise*. Texto Policopiado.

Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Pina Coelho, R. (Ed.) (2017) Teatro Português Contemporâneo – Experimentalismo, Política e Utopia [Título Provisório]. Lisboa: TNDMII/Bicho do Mato

Platão (1998). *O banquete*. Lisboa: Guimarães Editores.

Platão (2017). *O banquete*. Lisboa: Edições 70.

Platão (2001). *República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Plutarco (2012) Vidas Paralelas – Sólon e Publícola. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Retirado de https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/5620/6/plutarco_solon-publicola.pdf?ln=pt-pt. (Acesso a 13 de setembro de 2017).

Pollesh, R. (2011). *O Capital é mais frio do que a Morte e outras peças*. Lisboa: Cotovia.

Prado, D. A. (2001). *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva.

Puchner, M. (2002). *Stage fright: modernism, anti-theatricality and drama*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Rancière, J. (2010). *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne.

Rayner, A. (1994). *To act, to do, to perform: drama and the phenomenology of action*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ricoeur, P. (2012). *O discurso da ação*. Lisboa: Edições 70.

Ridout, N. (2006). *Stage fright, animals and other theatrical problems*. Cambridge: CUP

Rodrigues, T. (2006). Coro dos amantes a caminho do hospital. In *URGÊNCIAS o que é que tens de urgente para me dizer? 17 peças curtas*. Lisboa: Edições Cotovia.

Roisman, H. M. (Ed.) *The encyclopedia of Greek tragedy*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Rokem, F. (2009). *Philosophers & Thespians - thinking performance*. Stanford: SUP.

Rugg, J. (2010). *Exploring site-specific art.* New York: Tauris.

Rykner, A. (2004). *O reverso do teatro – dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Santos, V. (2007, 19 de novembro). Recife acolhe ideias e estéticas de diferentes regiões do Brasil. *Folha de S. Paulo*. Retirado de http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1911200711.htm. (Acesso a 14 de julho de 2017).

Saraiva, A. J. (1981). *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Bertrand.

Sarrazac, J.-P. (2002). *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras.

Sarrazac, J.-P. (2011). *O Outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Licorne.

Sarrazac, J.-P. (Ed.) (2012). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify.

Schechner, R. (1988). *Performance theory*. New York: Routledge.

Serôdio, M.H., Oliveira, C., Rosa, M., Leal, J. (2016) CETBASE. Lisboa: FLUL. Retirado de http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Instituicao&ObjId=414. (Acesso a 18 de maio de 2016).

Silva, A. (2012). Teatro universitário em Coimbra na década de 1980. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, XXIII*, 87-94.

Sloterdijk, P. (2012). *Temperamentos filosóficos – um breviário de Platão a Foucault*. Lisboa: Edições 70.

Szondi, P. (2001). *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify.

Tarde, G. (1903). *The laws of imitation*. New York: Henry Holt and Company.

Vieira, P. (1998). Dramaturgia: três questões nordestinas. *Sete Palcos, 3*, 99-105.

Vieira De Almeida, P. (2011). *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*. Porto: CEAA

Vieira Mendes, J. M. (2011). *Padam Padam*. Cangas: RGT.

Vieira Mendes, J.M. (2016). *Uma Coisa*. Lisboa: Livros Cotovia.

Vieira Mendes, J. M. (2016). *Uma coisa não é outra coisa*. Lisboa: Livros Cotovia.

Wallon, E. (Ed.) (2009). *Études théâtrales – Théâtre, fabrique d'Europe*. Louvain: UCL.

Werneck, M. H. (2015). Fábulas de sobrevivência na dramaturgia de Grace Passô. *O Percevejo, 7*(2), 117-128.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford: OUP.

Williams, R. (1983). *Keywords - a vocabulary of culture and society*. New York: OUP.

Williams, R. (1985). *Writing in society*. Londres: Verso.

Williams, R. (2002). *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify.

Williams, R. (2010). *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify.

Witmore, M. (2001). *Culture of accidents: unexcepted knowledges in early modern England.* Stanford: SUP.

Wittgenstein, L. (1998). *Aulas e conversas*. Lisboa: Relógio d'Água

Worth, A. (2014). The invention of clumsiness. *Cabinet Magazine, 54*. Retirado de http://www.cabinetmagazine.org/issues/54/worth.php. (Acesso a 25 de janeiro de 2015).

Zarrilli, P. B.; McConachie, B.; Williams, G. J. & Sorgenfrei, C. F. (2010). *Theatre histories - an introduction*. New York: Routledge.