

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**COMUNICAÇÕES DA CENA:
OS USOS DA PALAVRA, AS FORMAS DA PERCEPÇÃO E A
PARTILHA DO SENSÍVEL**

DANIEL MACHADO VIVACQUA CARNEIRO

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**COMUNICAÇÕES DA CENA:
OS USOS DA PALAVRA, AS FORMAS DA PERCEPÇÃO E A
PARTILHA DO SENSÍVEL**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

DANIEL MACHADO VIVACQUA CARNEIRO

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Comunicações da Cena: os usos da palavra, as formas da percepção e a partilha do sensível**, elaborada por Daniel Machado Vivacqua Carneiro.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz
Doutora em Filosofia pela Université Paris I Pantheon-Sorbonne.
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Eleonora Batista Fabião
Doutora em Performance Studies pela New York University
Departamento de Direção Teatral - UFRJ

Prof. Fernando Antonio Soares Fragozo
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

CARNEIRO, Daniel Machado Vivacqua.

Comunicações da Cena: os usos da palavra, as formas da percepção e a partilha do sensível. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

CARNEIRO, Daniel Machado Vivacqua Carneiro. **Comunicações da Cena: os usos da palavra, as formas da percepção e a partilha do sensível.** Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Neste trabalho, procuro elaborar a relação entre as possibilidades de uso da palavra – em sua concomitância com a lógica dos modos de pensar –, as formas de perceber o mundo a partir da linguagem, de um modo geral, e a noção de *partilha do sensível*, concebida pelo filósofo Jacques Rancière. Nessa perspectiva, procuro esboçar algumas formas como a prática teatral pode participar na inscrição de sentido em uma comunidade. Identifico, assim, alguns aspectos políticos e estéticos característicos da linguagem cênica a partir do que Rancière considera como os três grandes *regimes de identificação das artes*. Primeiramente, esses regimes são contextualizados no pensamento de Rancière e o primeiro deles, o regime ético, é delineado. Em seguida, este é considerado a partir da perda de *eficácia* da palavra decorrente do seu processo de laicização, tal como analisado por Marcel Detienne em *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. No segundo capítulo, abordo alguns aspectos gerais do drama aristotélico, constituinte do regime poético, e a sua relação com certa predominância da chamada palavra-diálogo. Posteriormente, delinheiro alguns princípios da ópera de Richard Wagner, como a proposta de controle da percepção do espectador, a partir dos estudos de Jonathan Crary. E, finalmente, apresento a proposta estética do Teatro da Crueldade, concebida por Antonin Artaud, a partir da crítica que faz ao uso da palavra no teatro europeu do início do século XX, de um modo geral, e do processo de transição para o regime estético.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, meus irmãos e minha família, por serem parte das coisas que me aqui trouxeram.

Aos amigos presentes, pela paciência e pelo companheirismo.

Aos amigos ausentes, pela lembrança.

A Maria Cristina Franco Ferraz, pela inspiração, pelo exemplo e atenção dedicada.

A Eleonora Fabião, por ter me apresentado um teatro formidável.

A Fernando Fragozo, pela troca amigável de ideias.

Sumário

1. Introdução

2. A partilha do sensível e o teatro na Grécia antiga: da palavra à cena
 - 2.1 A partilha do sensível
 - 2.2 O regime ético
 - 2.3 A eficácia da palavra: do poema arcaico à tragédia clássica

3. Os usos da palavra e as formas da percepção: do regime poético ao estético
 - 3.1 O regime poético: aspectos do drama e da representação
 - 3.2 Richard Wagner e o controle da atenção perceptiva
 - 3.3 O Teatro da Crueldade e a palavra na passagem para o regime estético

4. Considerações finais

5. Referências Bibliográficas

1. Introdução

Neste trabalho, investigo algumas formas através das quais a prática teatral pode participar da inscrição de sentido em uma comunidade, assim como os aspectos da sua eficácia nesta operação. Para tanto, procuro observar de que modos algumas linguagens cênicas produzem efeitos políticos por meio de um princípio estético próprio a sua atividade. Assim, tanto a inscrição de um sentido comunitário, quanto os efeitos políticos que dele decorrem são analisados aqui a partir do conceito de *partilha do sensível*, concebido pelo filósofo Jacques Rancière, que permite articular, justamente, a relação entre *estética* e *política*.

Nessa perspectiva, tomo como base o que Rancière define como os três *grandes regimes de identificação das artes*, para indicar algumas características gerais da comunicação cênica em cada regime, especialmente no que diz respeito às maneiras como a cena teatral executa uma partilha do sensível, ou seja, como ela opera recortes na experiência sensível tornando visíveis essas partes e atribuindo-lhes nomes, funções e capacidades. As respectivas partilhas são observadas, especialmente, em dois aspectos considerados de extrema importância neste trabalho: os *usos da palavra* e a *orientação da percepção*. Com efeito, não me ocupo de estabelecer entre estas uma relação de anterioridade e posterioridade, ou seja, de causa e efeito. Considero, assim, ambos os termos, somando ainda um terceiro elemento – a lógica dos modos de pensar – através de uma concomitância, em que estes estão praticamente interligados e se transformam mutuamente. Através dessas três noções, tento delinear os contornos de questões secundárias, porém não menos importantes, como o paradigma a ideia de *fantasmagoria* e a de *semelhança*.

Nesse sentido, tomo por base o discurso de Rancière para apresentar, no primeiro capítulo, uma descrição mais detalhada acerca da partilha do sensível e do *regime ético*. Este, sendo considerado a partir de uma questão mais ampla, formulada por Platão, que é a das imagens, não faz a identificação das artes como atividades singulares. Apesar disso, já existe, nesse momento, uma crítica clara em relação às atividades consideradas fazedoras de *mimesis*, principalmente, pelos efeitos desordenados e perturbadores que estas realizam na partilha proposta pela filosofia socrático-platônica. Essa crítica evidencia uma disputa polêmica de poder entre o saber filosófico e as práticas eficazes, como o teatro e a sofística. Então, faço uso de algumas descrições históricas realizadas por Margot Berthold em *História Mundial do*

Teatro para sugerir e indicar a potência comunicativa da tragédia clássica nesse contexto, assim como para sugerir a influência política que a prática teatral exerce na formas de perceber o mundo.

Por último, faço uso do estudo de filologia, realizado por Marcel Detienne no livro *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, para apresentar a ideia de *eficácia* da palavra mágico-religiosa – característica de uma lógica de pensamento arcaico – e a sua relação com um princípio de *ambiguidade*. A partir dessa relação, tento indicar semelhanças entre alguns aspectos da palavra mágico-religiosa e a eficácia comunicativa do teatro no século V a. C., analogamente incorporada pela linguagem da sofística. Ressalto, então, o indício de uma disputa política, pelas possibilidades de se realizar uma partilha do sensível, que se dá entre a eficácia do teatro e o saber da filosofia a partir da análise que Michel Foucault faz da peça *Édipo-Rei*, de Sófocles, em *A Verdade e as Formas Jurídicas*.

Finalmente, apresento o gradual processo de laicização da palavra, em que se dá a predominância do que Detienne classifica como palavra-diálogo – assim como da lógica do pensamento filosófico – nas diretrizes estéticas formalizadas na *Poética*, de Aristóteles, constituintes de um novo regime de identificação das artes: o *regime poético*.

No segundo capítulo, recorro a Maria Cristina Franco Ferraz e, especificamente ao conteúdo de seu livro *Platão, as Artimanhas do Fingimento*, para explicar brevemente a operação conceitual que rompeu com a lógica do pensamento arcaico, e consequentemente com certos princípios, como o de semelhança, ambiguidade e complementaridade, para dar forma à teoria da *mimesis*, e os fundamentos que a sustentam, o da imitação, contradição e exclusão. Tal como concebida por Aristóteles, esta se funda sobre um juízo de valor absoluto que institui fundamentalmente uma hierarquia na qual as ideias ocupam uma posição superior a das “manifestações materiais”. No caso das artes cênicas, essa hierarquia se reproduz na lógica dos gêneros, a partir da qual a atuação cênica passa a ser considerada inferior à peça teatral, da mesma maneira que são estabelecidas convenções entre os temas dramáticos e suas formas de representação teatral. Esboço, então, alguns aspectos do drama aristotélico, especialmente no que diz respeito às formas de orientação da percepção do espectador e ao uso que pretende às palavras, assim como seus desdobramentos na arte teatral, especialmente através de duas propostas estéticas: a *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, de Richard Wagner, e o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud.

No primeiro subcapítulo, tento identificar, a partir da perspectiva de Jonathan Crary, alguns aspectos da obra de arte total que Richard Wagner postula, tentando retomar a antiga eficácia da cena sobre a sensibilidade do espectador, com o propósito de fundar comunidades através da experiência estética de sua ópera. A proposta estética de Wagner exemplifica alguns aspectos prescritos na *Poética* e, com efeito, serve para relacionar a inscrição de um sentido comunitário à tentativa de controle da atenção perceptiva do espectador.

Em seguida, lanço mão de algumas ideias de Antonin Artaud, que propõe uma nova maneira de produzir sentido através da eficácia do gesto e da palavra teatral, abrindo caminho para as experimentações mais radicais da linguagem cênica, baseada nas possibilidades significativas do sensível. O teatro da crueldade, de Artaud, é considerado aqui como o princípio de uma transição indefinida para um novo regime de identificação das artes. Nesse sentido, faço uso das análises filosóficas de Jacques Derrida, que observa o teatro da crueldade a partir de uma perspectiva paralela à de Rancière no que concerne à passagem para o *regime estético*, considerando o Teatro da Crueldade a partir da ideia de fechamento da representação. Finalmente, apresento as características do regime estético e suas implicações nas maneiras de se conceber e produzir as artes da cena, de um modo geral.

Ao longo desse percurso, pretendo costurar sobre o panorama conceitual estabelecido por Jacques Rancière três considerações gerais acerca de aspectos da linguagem cênica em cada regime de identificação. Tento enfatizar, sobretudo, os aspectos que favoreceram, a seu modo, uma aproximação entre a arte teatral e a vida, bem como distinguir ou esclarecer algumas possibilidades de “comunicação” características da cena teatral. Em outras palavras, observar possibilidades de as artes cênicas se afirmarem como uma prática estética, e, por isso, política, relevante na sociedade, especialmente na contemporaneidade.

2. A partilha do sensível e o teatro na Grécia antiga: da palavra à cena

Uma cena teatral sempre produz tensão e atrito entre identidades individuais e coletivas, seja onde for, porque orienta a atenção do espectador e estimula, de maneira particular, sua percepção do tempo, do espaço e da experiência comum. Segundo de Jacques Rancière, a cena teatral possui a capacidade de operar recortes no sensível, distinguindo o que pode ser visto do que será invisível, revelando ou escondendo, assim como diferencia o que pode ser dito do indizível, proferindo ou calando. Rancière afirma que atua na base da atividade teatral um princípio estético que orienta primariamente nossa percepção do mundo. Esse princípio estético não é exclusivo das práticas cênicas e também pode ser verificado, por exemplo, na atividade política, assim como em qualquer outra atividade que se proponha a mostrar algo, seja através de meios discursivos ou de ações performática. Por exemplo, enquanto a legislação de um país procura “dizer o que é proibido”, os órgãos policiais se ocupam de “realizar ações proibitivas”, de modo que ambas as ações (dizer e proibir) determinam modos de fazer e ver. O que diferencia as artes da cena de outras práticas que operam esse princípio estético é, dentre outros motivos, o paradigma da presença, que confere ao jogo cênico aspectos semelhantes ao da própria vida. Nesse sentido, tanto o teatro quanto as demais artes cênicas trabalham com a presença humana e suas possibilidades de ação e expressão, determinando formas de percepção do espaço e do tempo, explorando possíveis maneiras de fazer, mostrar, ver e dizer.

Recorro, inicialmente, ao filósofo Jacques Rancière pelo fato de ele ter elaborado um panorama conceitual relevante acerca das transformações históricas vividas pelas artes cênicas desde a Grécia Antiga até os dias de hoje. Os três grandes *regimes de identificação das artes*, elaborados por Rancière, reconfiguram a percepção das continuidades e rupturas na história da arte e permitem estabelecer uma relação fundamental entre estética e política através da noção de *partilha do sensível*, questão importante para este trabalho.

Ao investigar as maneiras pelas quais as artes são identificadas na tradição ocidental, Rancière propõe um novo olhar sobre as continuidades e rupturas históricas da arte e tenta, em primeiro lugar, combater algumas noções amplamente aceitas por um discurso que superestima, por exemplo, a *modernidade*, considerando-a como um momento conceitual de ruptura com a tradição clássica de representação artística. Segundo Rancière, as noções de *modernidade*, *vanguarda* e *pós-modernidade* aceitam

erroneamente a ideia de que se rompeu com a estética clássica, de modo geral, no início do século XX, apesar de muitos aspectos característicos desse sistema clássico terem permanecido válidos, além de outras características de um novo regime de identificação das artes não terem sido reconhecidas. Nessa perspectiva, a modernidade teria proclamado a revolução antirrepresentativa e estabelecido a busca pelo próprio de cada arte como fundamento e paradigma da renovação artística experimentada no século passado.

A arte da pintura ilustra bem esse aspecto, pois ainda que tenha exaltado o não figurativismo como fim da representação em perspectiva e reivindicado a superfície bidimensional como seu *meio* próprio, não se libertou de uma lógica hierárquica dos gêneros, típica de um *sistema representativo*. Rancière inscreve esse sistema representativo no que nomeia como *regime poético* de identificação das artes e lhe atribui, dentre outras características, a função de estabelecer uma correlação entre um tema e a maneira correta de ele ser representado. Portanto, a noção de modernidade possui, segundo Rancière, um teor mais histórico do que conceitual, na medida em que não problematiza a correlação entre tema e forma de representação da lógica de gêneros. Segundo Rancière, a noção de *modernidade* não dá conta da complexidade do processo histórico, porque não evidencia as transformações mais radicais em curso desde o fim do século XIX.

Nesse sentido, Rancière destaca, principalmente, a assunção do *qualquer um* como transformação mais “revolucionária” dessa época, pelo fato de ela ter rompido radicalmente com a lógica de gênero e com todo um sistema hierárquico de valoração social através do qual esta se manifesta. Rancière ressalta que essa assunção apareceu em primeiro lugar na literatura, em nível temático, na tradição romanesca de escritores como Balzac, Victor Hugo e Flaubert:

Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac) Que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo) que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência de estilo como ‘maneira absoluta de ver as coisas’ (RANCIÈRE, 2005, p.47).

Essa assunção representa, na verdade, uma mudança fundamental no paradigma estético. O belo, que, desde a *Poética*, de Aristóteles, foi atribuído à dignidade de um tema e, conseqüentemente, relacionado a uma forma de representação à altura dessa

dignidade, passa a poder ser *qualquer coisa, qualquer um* ou tudo o que existe e sensibiliza. É o que Rancière sugere quando afirma que “o banal se torna belo como rastro do verdadeiro” (Rancière, 2005, p.50).

Outro aspecto que identifica essa transformação, mas em nível estético, formal, foi a promoção da arte dos artesãos – a decoração e a tipografia, por exemplo – à categoria de arte. O que antes era tido em consideração principalmente pela sua razão de ser, pela sua funcionalidade, como a mobília e a tipografia, passou a ser valorizado também pelo seu aspecto material específico, e pelo sentido que este também permite sugerir através da forma sensível. De modo geral, trata-se do deslocamento de uma percepção artística, de uma visão de mundo, que deixa o campo da ideia e das possibilidades temáticas para privilegiar o campo da sensibilidade e os possíveis do existente. Essas duas assunções, segundo Rancière, participam de um movimento que, inicialmente, aproxima as práticas artísticas das não artísticas, e que, atualmente, pode ser reconhecido numa tendência de fusão entre vida e arte. Nessa perspectiva, a valorização do *banal* e do *anônimo* tiveram implicações bastante significativas no movimento que vem desde então aproximando a arte da vida.

Essa reorganização de conceitos e noções, indicada acima, pode ser entendida no âmbito do que Rancière propõe como grandes regimes de identificação das artes, que estabelecem e regulam os status e as funções das práticas artísticas, definindo suas possibilidades tanto estéticas quanto políticas. Nessa perspectiva, a ideia de partilha do sensível contribui para articular as relações entre a produção de efeitos políticos a partir da cena teatral e as formas de se identificar as artes, de um modo geral. Para isso, será preciso entender como se constituem esses regimes e como eles contribuem para se pensar as artes da cena e as suas relações com a sociedade e a política atualmente.

2.1 A Partilha do Sensível

Em Rancière, a noção de “estética” é tomada como um princípio que subjaz a algumas maneiras de fazer, especialmente à arte e à política, pelo fato de ambas produzirem um espaço de visibilidade que é também um espaço de discurso e, ao mesmo tempo, acontecerem em função desse espaço. Ou seja, tanto a política quanto a arte determinam recortes no sensível, a partir de um espaço que já pertence a este recorte, orientando a localização dos corpos, os espaços adequados a cada um, os possíveis modos de ser, fazer, ver e dizer, assim como os recortes no tempo de uma

comunidade. Por sua vez, a cena teatral mostra o homem e as possibilidades que este tem de agir, ser e estar diante de seus semelhantes. Da mesma forma, permite que identificar estas ações, definir capacidades e incapacidades para elas, nomear o que se vê e executar o que não se pode dizer. Em outras palavras, a cena teatral cria identidades entre as coisas que se vê e o que se pode dizer, entre os corpos e as palavras. Por isso, Rancière toma a estética, num sentido kantiano, como sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir (RANCIÈRE, 2005, p.17).

A noção de partilha do sensível toma a estética, nesse sentido, como princípio tanto das práticas políticas como das práticas artísticas, na medida em que ambas determinam um *comum*, partilhado pela comunidade, a partir de lugar bem definido nessa comunidade. Ao mesmo tempo em que estabelece esse comum, a partilha define suas partes exclusivas, na medida em que atribui competências e incompetências a indivíduos, assim como suas respectivas atividades, lugares e tempos. Entretanto, a arte e a política, de modo geral, possuem pressupostos diferentes, já que a arte tende a se ocupar da criação e da constituição de mundos sensíveis, enquanto a política tende principalmente a se ocupar da enunciação dos discursos possíveis, de organizar as possibilidades do sensível em função de uma ordem. Rancière retoma as prescrições de Platão para demonstrar como uma partilha do sensível pode ser determinada politicamente:

Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja seu trabalho. Eles não podem estar em *outro* lugar porque seu *trabalho não espera*. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum etc. [...] A política se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (RANCIÈRE, 2005, p.17-18).

A partilha do sensível opera, assim, um recorte dos tempos e dos espaços, definindo prioridades a partir da distinção entre o que é preciso ver e o que pode ser invisível; entre o que precisa ser palavra e o que pode ser ruído. Nesse sentido, ela define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de

experiência. Assim como o ato político é um gesto que dá a ver, que mostra e evidencia algo, produzindo discurso sobre esse algo, o ato artístico, evidentemente, também o faz, na medida em que produz lugares privilegiados de visibilidade, ação e discurso, atuando a partir deles, enaltecendo ou censurando as experiências do mundo sensível e produzindo outras formas de senti-las.

De modo geral, toda atividade que produz, amplamente, maneiras de permite atribuir nomes e funções ao que existe ou evidencia algo que ainda não possui nome, assim como formas de compartilhar esses nomes e funções, estabelece uma partilha do sensível, na medida em que recorta o sensível e regula suas possibilidades. No que concerne ao regime estético, enquanto a política se ocuparia mais em atribuir nomes e funções às *coisas*, a arte se ocuparia mais em mostrar *coisas sem nome*.

Rancière afirma que as maneiras pelas quais as artes são identificadas em cada época delimitam mais ou menos suas possibilidades de atuação política, assim como os efeitos que podem produzir em uma comunidade. Os nomes e as funções que se atribuem às artes constituem maneiras de se utilizar e organizar os espaços, os tempos e as atividades de uma comunidade, ou seja, a própria vida social. Para aprofundar essa questão, será preciso, então, apresentar o primeiro dos três grandes regimes propostos por Rancière, em seus aspectos constitutivos e seus respectivos desdobramentos.

2.2 O Regime Ético

O primeiro regime de identificação das artes foi denominado regime ético e pode ser compreendido a partir de algumas ideias de Platão. Em sua filosofia, a “arte” não é propriamente identificada como arte, conforme a concebemos hoje, de modo que não há distinção entre arte e não arte. Nesse sentido, há apenas artes, no plural, consideradas simplesmente como *maneiras de fazer*. Consequentemente, estas passam a ser consideradas no interior de uma questão mais ampla que é a das imagens. Rancière afirma que, no regime ético, “há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem” (RANCIÈRE, 2005, p.28). As maneiras de fazer são questionadas, neste regime, primeiramente quanto ao fato de produzirem imagens que podem ser cópias do mundo das ideias ou do mundo sensível, das aparências – havendo aqui uma clara superioridade, em Platão, do que provém do mundo das ideias sobre o que pertence ao mundo sensível, o que é aparência. Platão

estabelece uma valoração entre as maneiras de fazer pelo critério da razão: quanto mais racional for uma atividade, mais elevada será sua posição nessa hierarquia de base metafísica, visão que, em muitos aspectos, prevalece ainda hoje.

Da mesma maneira, as artes são questionadas quanto a sua destinação, ou seja, pelo modo com que proporcionam certa educação aos cidadãos e com que ocupam os espaços e os tempos da cidade. A condenação que a filosofia profere contra os fazedores de *mimesis* e os sofistas ilustra bem essa questão e evidencia os nomes e funções privilegiados por Platão, assim como seus desdobramentos na tradição ocidental. Em *Platão: as artimanhas do fingimento*, Maria Cristina Franco Ferraz identifica uma divergência fundamental acerca da *função* e do *uso* da palavra, numa análise que contrapõe a posição filosófica e a visão de mundo sofística, herdeira de uma lógica de pensamento arcaico. Enquanto a filosofia estabelece a palavra em função de um regime metafísico e com a finalidade de “dizer o que é” ou “falar sobre algo”, a sofística “fala para”, para acontecer, encorajando ou censurando. A sofística aposta na potência demiúrgica e “farmacêutica” da palavra, que “faz ser aquilo que diz”. Nesse sentido, Ferraz sugere que a demiurgia discursiva característica da sofística pode ser associada à atividade plástica de modelagem, como modo particular de atribuir significado às coisas. Essa analogia caracteriza a significação como ato mais maleável e vivo, em oposição ao conhecimento filosófico, de aspecto mais rígido e perene. Além disso, Ferraz identifica na propriedade “farmacêutica” da palavra o princípio ambivalente do “*pharmakon*, droga, remédio/veneno já não aplicado ao corpo mas à alma” (FERRAZ, 1999, p.25). Nesse sentido, Ferraz ressalta que:

A positividade específica da linguagem dos sofistas não se esgota, no entanto, na função farmacêutica do discurso [...] Além de seu efeito retórico, o discurso sofista operaria, portanto, o que se poderia chamar de efeito-mundo, na medida em que fabricaria mundos, fazendo com que passassem a ser. (FERRAZ, 1999, p.25).

Esse efeito-mundo pode ser entendido justamente como produto de novas partilhas do sensível, na medida em que permite atribuir nomes e funções contextuais, temporários. Essa partilha em constante transformação seria análoga à linguagem plástica dos sofistas, fundada sobre uma potência da vida em devir. O teatro, assim como a arte da palavra sofística, foi desqualificado pela filosofia socrático-platônica justamente pela potência transformadora e ambígua da qual esteve imbuída, ou seja,

pelas possibilidades de partilha do sensível que ele permitiria estabelecer sem estar apoiado exclusivamente no fundamento da razão. Em outras palavras, a fundação de uma comunidade que fosse efetuada não a partir de um solo racional estável, como se pressupõe o saber metafísico, mas em um terreno em constante construção, destruição e reconstrução, característico da arte teatral e da sofística, por exemplo, não estaria subordinada a um princípio moral. Por isso, Rancière ressalta que, no regime ético das artes, “trata-se de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades.” (RANCIÈRE, 2005, p.29). A questão ética, por ser o critério de questionamento que se aplicava a todas as práticas sociais, impedia que a arte fosse reconhecida como uma atividade singular e privilegiada. Nesse sentido, a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, da poesia e do teatro, ou seja, a polêmica contra os conhecimentos e práticas oriundos de simples aparências e sem fins práticos ou especulativos definidos, pertence ao regime ético das artes (RANCIÈRE, 2005, p.28).

Rancière destaca que Platão considera o teatro como uma das grandes formas de existência e de efetividade sensível da palavra e, por isso, lhe opõe outra prática, uma *boa forma* de arte: “a forma *coreográfica* da comunidade que dança e canta sua própria unidade”. Platão destaca as duas maneiras (além de uma terceira arte, a da escrita) a partir das quais as *práticas da palavra e do corpo* propõem “figuras de comunidade” (RANCIÈRE, 2005, p.17-18). Nesse sentido, Rancière afirma que existiam três formas efetivas de partilha do sensível, das quais observaremos apenas duas. Nas palavras de Rancière:

A superfície dos signos ‘pintados’, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Em outras palavras, elas definiam como obras ou performances ‘fazem política’, independentemente das intenções que as regem, dos tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2005, p.18-19).

Nesse sentido, Rancière esclarece que, para Platão, os efeitos invisíveis que o teatro produz são mais preocupantes do que a origem e o tema de suas fábulas, na medida em que alteram invariavelmente a unidade dançante de uma coreografia filosoficamente ideal. Não é simplesmente a temática em si, trágica ou cômica, que

perturba a razão harmônica da *polis*, mas o poder político que o teatro exerce e disputa através da ambiguidade que ele instaura: deus e homem, verdade e mentira, lembrança e esquecimento, essência e aparência. Se no teatro o homem pode assemelhar-se aos deuses, dependendo da eficácia dessa operação, sem isso resultar num problema ético e moral para sua comunidade, pela perspectiva filosófica, essa semelhança é impossível e perigosa, por isso, se torna uma contradição. Nesse sentido, a essência do homem exclui a possibilidade de ele tornar-se deus e permite apenas que o homem possua uma aparência, enganadora, de deus. Os princípios de semelhança e complementaridade entre termos opostos, advindos da tradição arcaica, são substituídos por princípios filosóficos de imitação e contradição. Daí a proscricção platônica dos poetas fundar-se antes na impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo do que no conteúdo imoral de suas fábulas. O fato de um trabalho privado se dar em um espaço público desorganiza a partilha das identidades, das ocupações e dos lugares. Platão, segundo Rancière, condena esse tipo de trabalho por reconhecer nele uma influência política ilegítima que, no fundo, caracterizava uma disputa de poder com a filosofia.

Nesse sentido, vale retomar aqui um comentário feito por Michel Foucault, no texto intitulado *A Verdade e as Formas Jurídicas*. A partir de uma perspectiva que evidencia a relação entre saber e poder na transição do período arcaico para o clássico, a afirmação de Foucault permite ter uma ideia mais clara sobre a potência política do teatro, que exercia, a seu modo, uma função religiosa:

Saber e poder eram exatamente correspondentes, correlativos, superpostos. Não podia haver saber sem poder. E não podia haver poder político sem a detenção de um saber especial [...] O saber dos deuses, o saber da ação que se pode exercer sobre os deuses ou sobre nós, todo esse saber mágico-religioso está presente na função política (FOUCAULT, 2002, p. 49-50)

Na medida em que o teatro, na Grécia Clássica, efetua uma partilha do sensível através de recortes do tempo e do espaço – tornando presentes os deuses, como os próprios cidadãos, por exemplo –, ele possibilita a enunciação de discursos deslocados do seu espaço legítimo, a política. Mas a política, propriamente dita, não reúne no período clássico os deuses e cidadãos num mesmo espaço tempo. Então o que Platão condena é, na verdade, essa inadequação entre atividades, capacidades, lugares e tempos que a política deveria coordenar de forma absoluta através da razão. Nesse sentido,

Rancière ressalta que a cena do teatro é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas” de uma comunidade.

Os “fantasmas” são seres que confundem a percepção da aparência e da essência, que surgem e se vão sem deixar vestígios objetivos e comprováveis através da razão. Como os “fantasmas”, o teatro pode mostrar-se potente num momento e sumir logo em seguida, inscrevendo-se na memória de um único espectador ou de uma cidade inteira. É no momento em que os deuses e os homens são expostos em cena pública que os fantasmas emergem embaralhando as percepções do tempo mitológico com o tempo contextual dos homens. Platão escreve justamente numa época em que os menores aspectos da vida possuem uma dimensão mitológica indiscutível e o teatro, na Grécia clássica, vivia sua fase áurea, exibindo os “fantasmas” de sua comunidade com uma intensidade que só se pode imaginar. Por isso, será preciso aprofundar um pouco mais este trabalho num breve delineamento do teatro em sua origem grega e a relação entre este e a tradição arcaica da palavra mágico-religiosa.

2.3 A eficácia da palavra: do poema arcaico à tragédia clássica

O florescimento da arte dramática grega se dá num período de extrema importância para a cultura ocidental e coincide com a transição de um pensamento mítico, pré-racional, para o pensamento racional, clássico, expresso fundamentalmente pela filosofia socrático-platônica. É curioso notar, conforme sublinha Marcel Detienne, que os escritos de Parmênides, pensador pré-socrático que exerceu grande influência sobre o pensamento de Sócrates e Platão, possuem um aspecto “estranho” de *mise-en-scène*, o que sugere justamente a transição de um mundo organizado a partir da verdade do poeta para o mundo que será organizado a partir da verdade do filósofo. Há, então, alguns aspectos da mudança em curso que interessam bastante a este trabalho: o estatuto da palavra na lógica do pensamento arcaico, assim como no pensamento racional, e seus desdobramentos, como as maneiras de a palavra inscrever um sentido comunitário, ou sua relação com a verdade; e os aspectos que constituem sua eficácia, bem como a relação que ela estabelece com a passagem do tempo e o seu caráter gestual, performativo.

No pensamento mítico, há, a princípio, dois tipos de palavra, a palavra mágico-religiosa e a palavra-diálogo que possuem usos e funções distintas. A primeira, a palavra mágico-religiosa, participa na inscrição de um sentido comum, partilhado por

uma comunidade, porque está intimamente associada à noção de verdade (*Alétheia*). A palavra, mágico-religiosa, é entendida, no pensamento mítico, como uma entidade viva e, portanto, consiste na própria verdade. É o que afirma Marcel Detienne no livro *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, em que analisa justamente a relação entre os usos da palavra sua relação com a verdade (*Alétheia*) neste período. Considerando que predomina, na Grécia arcaica, uma tradição de base oral, podemos compreender mais facilmente porque a *Alétheia*, a verdade, significa “aquilo que não se esquece”, assim como o poder associado à palavra mágico-religiosa. Detienne afirma que a *Alétheia* era identificada à Palavra de Louvor, à Luz e à Memória, em oposição a *Léthe*, associada ao Silêncio, à Censura, à Obscuridade e ao Esquecimento.

No pensamento mítico, a oposição fundamental se dá entre *Alétheia* e *Léthe* (“o que não se esquece” e “o que deve ou pode ser esquecido”), que não estão dissociadas uma da outra. Essas noções não são contraditórias, não há, como no pensamento racional, o “verdadeiro” em oposição ao “falso”, porque não se atribui uma positividade absoluta ao verdadeiro nem uma negatividade incondicional ao falso. O pensamento mítico caracteriza-se justamente por um princípio de *ambiguidade* expresso em noções como a de complementaridade, em que em *Alétheia* se constitui de *Léthe* e vice-versa. A palavra não remete, portanto, a um significado racional, mas distingue o que é digno de se louvar do que se deve esquecer, censurar. Nesse sentido, não há lembrança sem esquecimento, assim como não se pode louvar um ato sem relegar outros ao esquecimento. Desse aspecto provém o caráter ambíguo da palavra, como da verdade. É o que Detienne esclarece:

A ‘Verdade’ não é, portanto, inteligível fora de um sistema de representações religiosas: não há *Alétheia* sem relação complementar com *Léthe*; não há *Alétheia* sem as Musas, a Memória, a Justiça. Em um sistema de pensamento em que a ‘Verdade’ não é um conceito, não é possível dissociá-la do louvor, do relato litúrgico, da função de soberania, da qual sempre constituía um aspecto, uma dimensão [...] No nível de pensamento mítico em que encontramos as mais antigas manifestações da ‘Verdade’, é preciso considerar que a palavra não constitui um plano do real distinto dos outros, delimitado por um traço, definido por qualidades específicas. Considera-se menos a palavra em si mesma, do que no conjunto de uma conduta da qual

convergem os valores simbólicos. (DETIENNE, 1988, p. 33)

Nesse sentido, a palavra é considerada a expressão da memória sacralizada e, por isso, a comunicação entre o poeta e as Musas, que, na tradição de Hesíodo, são conhecidas como as filhas da Memória (*Mnemosyne*), é fundamental para garantir a eficácia de sua palavra. A maneira como se privilegia e desenvolve a memória no pensamento mítico evidencia a necessidade de se transmitir, de uma geração a outra, a tradição dos costumes e valores constituintes de uma determinada comunidade. O poeta arcaico possui o dom da palavra e da memória, por isso é considerado um dos “mestres da verdade”. Realiza, assim, a função social de organizar a vida comunitária, louvando aquilo que não deve ser esquecido e censurando o que deve cair no esquecimento. A eficácia de sua palavra depende, portanto, de três aspectos: de um dom divinatório e de técnicas mnemônicas; assim como da empatia de sua expressão sensível. Detienne apresenta alguns aspectos interessantes a respeito da memória sacralizada:

As pesquisas de J.-P. Vernant permitem afirmar que a memória divinizada dos gregos não responde, de modo algum, ao mesmos fins que a nossa; ela não visa, em absoluto a reconstruir o passado segundo uma perspectiva temporal. A memória sacralizada é, em primeiro lugar, um privilégio de alguns grupos de homens organizados em confrarias: assim sendo, ela se diferencia radicalmente do poder de se recordar que possuem os outros indivíduos. Nesses meios de poetas inspirados, a Memória é uma onisciência de caráter adivinatório; define-se como saber mântico pela fórmula: ‘o que é, o que será, o que foi’ (DETIENNE, 1988, p.17)

A associação entre a memória e o saber mântico, divinatório, tal como descrita por Detienne, permite sugerir que um dos aspectos da eficácia da palavra mágico-religiosa consiste justamente na forma particular como ela dá a perceber, ou orienta a percepção da passagem do tempo. A palavra em sua dimensão mitológica é eficaz, porque vale e vive eternamente, está inscrita num tempo absoluto, assim como os deuses. É o que explica Detienne:

[...] tudo parece passar-se fora da temporalidade; nesse nível, não há vestígio de uma ação ou de uma palavra comprometida com o tempo. A palavra mágico-religiosa é pronunciada no presente; ela banha um presente absoluto, sem antes nem depois, um presente

que, como a memória, engloba ‘o que foi, o que é, o que será’ (DETIENNE, 1988, p.36)

Segundo Detienne, tal potência permite à palavra instaurar uma verdade incontestável e isso se deve ao fato de que “a palavra era verdadeiramente concebida como uma realidade natural, uma parte da *phýsis*”, possuindo, assim, um caráter mais performativo, de “manifestação”, do que discursivo, de “linguagem”. O poeta arcaico a pronunciava segundo procedimentos litúrgicos tradicionais, de modo que, tal como os deuses, que jamais tomam uma decisão em vão, seus poemas cantados consistiam em ações que instauravam a verdade, independentemente do assentimento dos ouvintes ou da concordância de um grupo social. Nesse sentido, Detienne esclarece que:

[...] o poeta é sempre um ‘Mestre da Verdade’. Sua ‘Verdade’ é uma ‘Verdade’ assertórica: ninguém a contesta, ninguém a contradiz. ‘Verdade’ fundamental, diferente da nossa concepção tradicional, *Alétheia*, não é a concordância da preposição e de seu objeto, nem a concordância de um juízo com os outros juízos; ela não se opõe à ‘mentira’; não há o ‘verdadeiro’ frente ao ‘falso’. A única oposição significativa é a de *Alétheia* e de *Léthe*. Nesse nível de pensamento, se o poeta está verdadeiramente inspirado, se o seu verbo se funda sobre um dom de vidência, sua palavra tende a se identificar com a ‘Verdade’ (DETIENNE, 1988, p.23)

Mas a palavra se identifica com a verdade e dá a dimensão do seu poder divino através de sua expressão sensível. Aqui se revela o terceiro aspecto da eficácia da palavra mágico-religiosa, pois é justamente o caráter performativo de sua “manifestação” que confere a potência de seus efeitos sociais. Detienne identifica a palavra de louvor à *palavra cantada, ritmada* e afirma que a palavra não se distingue de uma ação, na medida em que não há distância entre a palavra e o ato. Detienne ressalta que sua eficácia está diretamente associada a uma eficácia corporal:

Quando Aquiles, por exemplo, presta um grande juramento, sua palavra é inseparável de um gesto e de um comportamento [...]A todo momento, a linguagem verbal se entrelaça com a linguagem gesticular: quando Althaía amaldiçoa seu filho, sua maldição é palavra e postura: toda encolhida, ela ‘bate com força no chão para suscitar a Erínia vingadora’. É a atitude do corpo que confere sua potência à palavra, uma palavra que, aliás, se identifica com a obscura figura de Erínia. Na súplica, a palavra se faz silêncio; é o corpo que fala sozinho através de uma espécie de prostração cujas

significações são múltiplas [...] Quando brota, a voz tira sua força do comportamento gesticular. Todos estes comportamentos sociais são símbolos eficazes que agem diretamente em virtude de sua potência própria [...] A palavra é da mesma ordem [...] ela é uma força religiosa que age em virtude de sua própria eficácia. A palavra que o adivinho, o poeta, o rei de justiça pronunciam, não consiste em algo fundamentalmente diferente da proclamação do vingador ou das imprecações de um moribundo dirigidas a seus assassinos. É o mesmo tipo de palavra mágico-religiosa. (DETIENNE, 1988, p.33-34)

Nesse sentido, a eficácia da palavra e do corpo é medida pela capacidade que ambas tem de afetar o outro, estabelecendo um canal de comunicação. Segundo Detienne, esse aspecto da verdade, *Alétheia*, é chamado *Peithó* e corresponde, no panteão grego, aos poderes da expressão sensível ligados à persuasão, como o charme da voz, a sedução e a magia das palavras, que trazem em si um aspecto dúbio e enganoso. Mas assim, como a verdade, o engano não possui uma positividade ou negatividade absoluta atribuída a si. O engano também é ambíguo e pode ser tanto benéfico quanto maléfico aos homens, a depender de seu contexto. O engano amoroso, por exemplo, faz vicejar, enquanto o engano da ira traz a destruição. De toda forma, existe uma relação muito próxima entre persuasão, engano e verdade, na Grécia arcaica, o que não possui em si um caráter negativo. A palavra do poeta precisa persuadir e enganar para instaurar-se no seio dos que a recebem e fazer brotar benefícios em cada um. Nesse sentido, Detienne compara o canto do poeta com o poder de sedução de uma mulher:

[...] a sedução de uma palavra poética que se exprime pelos ‘prazeres do canto, as medidas e os ritmos’, é análoga à sedução que exerce uma mulher pelo ‘charme de seu olhar’, pela ‘doçura persuasiva de sua voz’, pela ‘atração de sua beleza corporal’. (DETIENNE, 1988, p.39)

Através da manifestação concreta de sua palavra (sedutora, enganosa, verdadeira e eficaz), o poeta participava na organização das formas de experiência do mundo sensível arcaico e exercia o poder mitológico dos deuses no contexto social de sua comunidade. Isso se devia à relação de complementaridade entre saber e poder. As técnicas e os saberes que garantiam a eficácia do seu poder não eram distintos da dimensão política de sua função social, de modo que o saber do poeta em relação aos deuses correspondia ao seu poder terreno e vice-versa. Poder e saber constituíam, assim,

uma unidade, na medida e que um não se exercia o outro, um complementava o outro. Foucault analisa a passagem do período arcaico grego para o clássico, a partir de uma perspectiva paralela a de Detienne, observando justamente a quebra dessa unidade. Nesse sentido, Foucault escreve:

O que aconteceu na origem da sociedade grega, na origem da idade grega do século V, na origem de nossa civilização, foi o dismantelamento desta grande unidade de um poder político que seria ao mesmo tempo um saber [...] Assistimos a essa longa decomposição durante cinco ou seis séculos da Grécia arcaica. E quando a Grécia clássica aparece – Sófocles representa a data inicial, o ponto de eclosão – o que deve desaparecer para que esta sociedade exista é a união do poder e do saber (FOUCAULT, 2002, p. 50)

Detienne identifica, analogamente, a separação entre saber e poder no que chama de palavra-diálogo. Afirma que já existia na Grécia arcaica, principalmente entre os grupos guerreiros, um tipo de palavra diferente da mágico-religiosa, que chama de palavra-diálogo, utilizada para deliberar sobre assuntos práticos do mundo social, especialmente sobre questões estratégicas das guerras. Segundo Detienne, a palavra-diálogo é laicizada e está inscrita no tempo dos homens, de modo que não se funda mais sobre um princípio de eficácia, mas ganha autonomia como expressão de um princípio racional. Nesse sentido, a palavra torna-se complementar e precedente à ação humana, desvinculando-se também de uma ação ou gesto próprio. Sobre isso, Detienne escreve:

É nas assembleias guerreiras que, pela primeira vez, a participação do grupo social funda o valor de uma palavra. Prepara-se, nesse momento, o futuro estatuto da palavra jurídica ou da palavra filosófica, da palavra que se submete à ‘publicidade’ e que tira sua força do assentimento de um grupo social. É neste mesmo meio que surgem as noções [...] que delimitam o campo da persuasão. Aquele que sabe emitir bem a sua opinião sabe se fazer ouvir: conhece as palavras que ganham o assentimento, que fazem ceder os corações, que levam à adesão [...] Nas assembleias militares a palavra já é um instrumento de dominação sobre o outro, uma primeira forma de ‘retórica’. Nos meios guerreiros, funciona, de início, um tipo de palavra que concerne ao homem, seus problemas, suas atividades, suas relações com o outro. (DETIENNE, 1988, p.51)

A laicização da palavra se inscreve, portanto, na passagem de um pensamento mítico, pré-racional, para o pensamento racional através organização social e das

práticas institucionais ligadas ao plano político e militar. Além disso, torna-se evidente na predominância da palavra-diálogo que, segundo Detienne, constitui o instrumento político por excelência, privilegiado das relações sociais. Nesse sentido, efetua-se também a separação entre um plano discursivo e um plano real, de modo que a palavra “constitui seu próprio mundo no jogo do diálogo que define uma espécie de espaço, um campo fechado onde se enfrentam os dois discursos” (DETIENNE, 1988, p. 54-55). O poeta deixa de ser um “mestre da verdade”, já que o tempo absoluto e a verdade ambivalente do plano mítico-religioso arcaico começam a passar aos poucos para a esfera da cronologia e da razão filosófica. O pensamento humano passa a medir a passagem do tempo e a conceber a verdade como objeto da razão, unívoco, e comunicável pela palavra.

Os concursos de tragédia surgem já num momento avançado desse processo que condiciona o uso da palavra pela função de linguagem como instrumento político e, segundo afirma Foucault, Sófocles representa a passagem do período arcaico ao clássico. O próprio drama, se comparado à poesia épica dos poetas anteriores, incorpora o diálogo à sua arte e trata na temática de algumas peças, justamente, da transição em que a eficácia da palavra se desloca para o campo da razão. Detienne cita um trecho de *As Suplicantes*, de Ésquilo, em que Pelasgos, o rei de Argos, recorre ao poder de convencimento da palavra comum, pronunciada nas assembleias, para defender “as suplicantes”. Ao abdicar de sua posição privilegiada, o rei evidencia a degeneração da eficácia mágico-religiosa, que segundo Detienne, converte-se em ratificação do grupo social. De modo semelhante, Foucault afirma que o que está em questão em *Édipo-Rei*, de Sófocles, é a transição de um regime de verdade fundado sobre um saber-poder religioso para um regime de verdade baseado na razão humana.

Entretanto, a tragédia e a cerimônia teatral ainda participavam na inscrição de um sentido comunitário, como ressalta Rancière, retomando Platão, em suas considerações sobre o regime ético. Na medida em que o teatro e os poetas realizavam efetivamente uma partilha do sensível, consistiam, de certa forma, em inimigos da filosofia, pois disputavam justamente o poder de organizar a vida social. Enquanto a filosofia se fundava sobre um pensamento racional, apontado por Detienne como originário das condições de uso da palavra-diálogo, o teatro guardava resquícios de uma palavra mágico-religiosa eficaz, fundada sobre um princípio de ambiguidade. Nesse sentido, o projeto de cidade racional e filosófica é completamente conflitante com as implicações que o pensamento mítico possui na percepção humana. Margot Berthold

assinala em *História Mundial do Teatro*, que, a tragédia grega, em sua fase áurea, ainda exercia de modo eficaz um certo poder sobre os deuses mitológicos e guardava algo de sua antiga potência de verdade:

A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (BERTHOLD, 2011, p. 104)

O teatro que acontecia na Grécia antiga dos concursos teatrais guardava aspectos bastante específicos no que diz respeito à relação entre a cena teatral e o público presente, assim como em relação à comunidade, de um modo geral, e aos seus valores. O aspecto ritual da cena trágica não implica em uma indistinção entre ator e espectador, de modo que determina a posição e o espaço de cada um dentro do teatro de arena. Independente da diferenciação entre ator e espectador, a cena teatral instaura, momentaneamente, de modo análogo ao da palavra mágico-religiosa, a unidade característica do pensamento mítico no mundo arcaico: ação e palavra, plano do discurso e plano do acontecimento, saber e poder se fundem instaurando uma verdade atemporal, mitológica, única e ambígua. Essa verdade se manifesta de modo indistinto tanto para o espectador quanto para o ator, pois, a palavra não pertence a nenhum deles. Como ressalta Detienne: “Na medida em que a palavra mágico-religiosa transcende o tempo dos homens, ela transcende também os homens: não é a manifestação de uma vontade ou de um pensamento individual, nem a expressão de um agente, um eu” (DETIENNE, 1988, p. 36). De modo semelhante, Berthold ressalta que o teatro acontecia na mente das pessoas:

Não podemos nos esquecer de que a tragédia antiga em Atenas era uma ação ritual e, por essa razão, acontecia não tanto no palco quanto na mente das pessoas. O teatro e o público eram circundados por uma atmosfera extrapoética, a religião. (BERTHOLD, 2011, p. 114)

A atmosfera extrapoética da religião que o teatro instaura nessa época é banhada pela ambiguidade do pensamento mítico que se reforça através da atemporalidade da palavra mágico-religiosa e da indistinção entre esta e a ação. Nesse sentido, é ambiguidade do pensamento que permite a cada um experimentar, a partir de uma mesma obra, um sentido profundo e pessoal da vida em seus aspectos mitológicos. A

experiência comunitária da cena trágica inscreve um sentido comum, estabelecendo, por consequência, uma partilha do sensível, na medida em que efetua recortes no sensível, mas de forma ambígua, polivalente, pois permite justamente que cada um elabore para si uma significação da experiência sensível. Nesse sentido, não há um consenso entre o que se diz e o que faz, porque a ação é apalavra e vice-versa. Elaborar o sentido da própria vida em comunidade não é privilégio de alguns, mas a condição necessária e a potência da existência de cada um.

É interessante notar que, ao definir a noção de *emancipação*, no livro *O Espectador Emancipado*, sobretudo, no que diz respeito à emancipação do espectador, Jaques Rancière considera alguns aspectos da ação de ser espectador que parecem funcionar, num certo sentido, de modo análogo à forma como o princípio da ambiguidade é operado pela palavra mágico-religiosa. A ambiguidade, de modo análogo à emancipação, permite, assim, que cada espectador tome a palavra mágico-religiosa não como algo que pertence propriamente a quem a manifesta, mas como uma expressão viva. Evidentemente, a emancipação do espectador, tal como a concebe Rancière, se dá em um contexto fundamentalmente distinto do que é considerado aqui. Apesar disso, a forma como descreve o funcionamento da emancipação sugere uma semelhança no que diz respeito ao modo como o espectador desempenha sua atividade diante da ambiguidade da palavra mágico religiosa:

Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers* [...] Na lógica da emancipação há sempre uma terceira coisa [...] [a performance] não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012, p. 18-19)

Essa identidade entre causa e efeito é justamente um dos aspectos que caracteriza as formas de uso da palavra-diálogo. Segundo Detienne, na medida em que este tipo de palavra distingue o discurso da ação passa a considerá-lo como anterior e complementar a esta. O uso da palavra-diálogo estabelece a palavra (e o pensamento) como causa de um efeito, de uma ação. A palavra mágico-religiosa, por oposição, não

possui uma causa, apenas produz um efeito intrínseco e imediato. Então, se a palavra mágico-religiosa instaura uma verdade ambígua e polissêmica através de uma sensação partilhada, a palavra dialógica disputa a validade, o valor consensual, de uma ideia racional e unívoca que determina um sentido comum e complementar às ações, organizando-as segundo as demandas da comunidade. As próprias palavras sugerem essa diferença: por um lado, a sensação como ato de sentir em curso, ato presente, ou atemporal, não determina necessariamente um efeito para sua causa; por outro, o sentido, como ação de sentir terminada, inscrita no tempo dos homens e significada a partir de uma convenção, ao contrário, exige uma resposta, um efeito para sua causa.

A potência cênica do teatro no século V a. C. reside em sua polissemia, que é precisamente o aspecto que o pensamento racional combate enquanto elabora uma teoria das ideias. Detienne explica que o processo de dessacralização do pensamento termina, nesse sentido, na formulação de uma teoria fundamental, a teoria da *mimesis*, que estabelece, através da noção de imitação, uma hierarquia de valores entre o plano discursivo, das ideias e da essência, e o plano sensível, das ações e da aparência. Maria Cristina Franco Ferraz explica, no livro *Platão: as Artimanhas do Fingimento*, que a noção de imitação, criada a partir de um modo de pensar filosófico, passa a considerar uma realidade como originária – o mundo transcendente das ideias – e uma realidade como cópia – o mundo sensível das aparências. A existência de uma lógica, arcaica, em que predominam relações de semelhança e complementaridade, na qual ideia e ação constituem uma unidade, é substituída por outra, filosófica, governada por relações de imitação e contradição, pela duplicidade da ideia e da ação (essência e aparência), de modo a desqualificar as manifestações do sensível. Nesse sentido, Ferraz escreve que:

Instalada no reino ilusório das puras aparências, a *mimesis* é então privada tanto de fundamento quanto de utilidade, já que não procura nem mesmo transformar a matéria, como no caso das diversas *technai*, para confeccionar um produto concreto. Desse modo, passa necessariamente a equivaler a um simulacro enganoso, a um mero reflexo de uma cópia pálida (FERRAZ, 1999, p.74)

Foi, portanto, o gesto socrático-platônico de desqualificação da *mimesis* que levou à proscrição filosófica dos poetas e do teatro, assim como permitiu, posteriormente, a formulação de uma teoria que, segundo Rancière, constitui a base de um novo regime de identificação das artes: o *regime poético*.

3. Os usos da palavra e as formas da percepção: do regime poético ao estético

3.1 O regime poético: aspectos do drama e da representação

O que está em jogo na elaboração estética do conceito de *mimesis*, realizada por Aristóteles em sua *Poética*, parece ser, enfim, a incorporação das artes pela filosofia, no confronto entre as respectivas partilhas do sensível, e a fundação de um novo uso das palavras – assim como de pensar. Por conseguinte, se estabelece uma outra forma percepção da experiência sensível, uma vez que as palavras deixam de ser empregadas por meio de sua eficácia mágico-religiosa e passam a ser utilizadas a partir de um valor supostamente intrínseco a elas. Nesse sentido, tanto o teatro como a sofística têm a eficácia da sua palavra reduzida pela desqualificação que o saber filosófico faz da *ambiguidade* sobre a qual ambas se fundam. O processo de laicização da palavra parece realizar sua expansão sobre um terreno que, pelo menos durante o período áureo da tragédia grega, lhe ofereceu resistência. Aristóteles reduz a eficácia da palavra mágico-religiosa a um instrumento da razão, aprisionando a ambiguidade na contradição. O “engano” teatral é condenado pela lógica da ficção à representação, ou seja, à encenação de algo previamente identificado e conhecido.

O regime de identificação das artes constituído a partir das formulações estéticas de Aristóteles é chamado de *regime poético* ou *representativo*. Segundo Rancière, a identificação das maneiras de fazer se dá, nesse regime, segundo o par *poiesis/mimesis*, o que faz com que a arte passe a ser identificada como maneira de fazer singular, em oposição às atividades produtoras, justamente, pelo fato de esta realizar com imitações. Platão já havia condenado essa prática anteriormente, apesar de não ter distinguido dentre as maneiras de fazer o que fosse propriamente arte. Por isso, Rancière salienta que no, regime poético:

O princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações. (RANCIÈRE, 2005, p.30)

Nessa formulação, verifica-se a redução da potência demiúrgica que Aristóteles impõe à atividade teatral ao identificá-la como produtora de imitações. Para validar a

nova disposição dos termos, Aristóteles argumenta que a *mimesis*, ao contrário do que afirma Platão, não produz imagens enganosas, mas constrói ficções. Ou seja, em vez de perturbar a ordem da *polis* que dança e canta sua coreografia ideal, a arte produz modelos de inteligibilidade do mundo através da representação de ações humanas, segundo uma ordem lógica de causa e efeito. Nesse sentido, o drama serve à representação das ações humanas organizadas de modo a evidenciar a sequência causal de acontecimentos. É o que ressalta Rancière:

É precisamente o que está em jogo na *Poética* de Aristóteles. As formas da *mimesis* poética são aí subtraídas à suspeita platônica relativa à consistência e à destinação das imagens. A *Poética* proclama que a ordenação das ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. (RANCIÈRE, 2005, p.53-54)

A especificidade do regime poético, ou representativo, reside justamente na operação aristotélica, que separa a noção de *ficção* da de *mentira* ou *engodo*. É nesse momento que a representação teatral passa a ser concebida como uma *ilusão*, uma manifestação desvinculada da realidade. Apesar de o teatro ser uma atividade essencialmente das aparências, o que interessa, segundo a proposição aristotélica, é a ideia que ele representa. O que acontece em cena passa a ser trabalhado a partir de um significado mais preciso e objetivo, racional, reconfigurando a percepção dos espectadores sobre os acontecimentos sensíveis. Quando se afirma que a palavra possui um sentido intrínseco e unívoco, inevitavelmente, orienta-se a percepção de uma experiência estética para este sentido.

Desfaz-se um vínculo entre as artes e a vida, pois as atividades artísticas deixam de ser questionadas quanto à sua destinação, na medida em que seu destino é previamente conhecido: imitar. Ao ser associado ao drama aristotélico e à estrutura a ele inerente, o teatro, passa por um processo de regulação, ou domesticação, já que a *Poética* prescreve as maneiras corretas de se construir uma trama e produzir a cena teatral, o que, por consequência, orienta as maneiras de se apreciar esta arte. A lógica dos gêneros também advém dessa regulação. O gênero nada mais é do que uma convenção que prevê formas adequadas de representação para cada tema a ser

representado, determinando analogamente os públicos adequados para cada gênero, e vice-versa.

Se no regime ético considera-se que o teatro oferece certo perigo a ponto de ele ser desqualificado filosoficamente, no regime representativo sua elevação à categoria de arte e a simultânea regulação através da função representativa reduzem as possibilidades de a cena teatral alterar as dinâmicas sociais e investir-se da potência mitológica do devir, pois, como ficção, o teatro representa as ações humanas em suas relações de causa e efeito. A partilha que o teatro opera passa a estabelecer o sensível em suas relações causais, tal como a filosofia o prescreve, desqualificando seus aspectos ambíguos. Essa percepção fica evidente na conclusão aristotélica de “superioridade da poesia – que confere uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos – sobre a história, condenada a apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles” (RANCIÈRE, 2005, p.54).

Aqui se pode estabelecer um breve contraponto entre as finalidades e usos da palavra, como visto acima, e as considerações a respeito da cena teatral nesses dois regimes de identificação das artes. Se Platão considerava o teatro com receio, talvez fosse porque o teatro não apenas “falava de” alguma coisa, como a política ou a filosofia, mas “falava para”, “fazia para” conjurar uma verdade mitológica, para fazer fruir além das possibilidades de um discurso racional e racionalizante, por ele pretendido. O teatro dramático proposto por Aristóteles parece servir justamente às pretensões filosóficas do “falar sobre algo”, ou melhor, “fazer sobre algo”, na medida em que se utiliza da noção de representação por um viés racional. Rancière compara os dois regimes de identificação apresentados, estabelecendo uma analogia com regimes políticos e suas características, para distinguir seus respectivos efeitos:

Tomemos o exemplo da cena trágica. Para Platão, ela é portadora da síndrome democrática ao mesmo tempo que do poder da ilusão. Isolando a *mimesis* em seu espaço próprio, e circunscrevendo a tragédia em uma lógica de gêneros, Aristóteles, mesmo que não se tenha proposto a isso, redefine sua politicidade. E, no sistema clássico da representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar. O paradigma democrático se tornará um paradigma monárquico. (RANCIÈRE, 2005, p.24-25)

A politicidade à qual se refere Rancière diz respeito, entre outros, à relação da cena teatral com a sua comunidade, assim como às formas de produção e recepção das artes, de um modo geral. No caso específico do teatro, isso significou a superioridade absoluta do texto sobre a cena e seus desdobramentos. Rancière destaca ainda uma dupla política inerente à lógica representativa: “Esta, por um lado, isolava o mundo das imitações da arte do mundo dos interesses vitais e das grandezas políticas e sociais. Por outro, sua organização hierárquica era análoga à ordem política e social” (RANCIÈRE, 2005, p.23). Nesse sentido, além de estabelecer uma hierarquia análoga à que a filosofia pretende em relação à ordenação política de uma comunidade, Aristóteles formaliza a perda de eficácia política da tragédia grega em sua origem. O poeta não é mais um “mestre da verdade”. A eficácia de sua palavra, que operava a verdade em complementaridade com o engano, sucumbiu ao absolutismo da razão. O poeta então é comparado ao homem da razão filosófica e do saber, que organiza em seu texto uma visão de mundo consequente. A palavra passa a revelar uma verdade: a relação de causa e efeito das ações humanas por trás da desordem empírica dos acontecimentos da vida. O autor sobrepõe sua palavra e seu prestígio aos outros elementos e atividades que constituem a prática teatral. A música, a performance dos atores e a cenografia, dentre outros, passam a servir o texto em sua coerência.

A ideia de ordem racional que a política aplica na execução de uma partilha do sensível (característica da organização dos grupos guerreiros na Grécia arcaica, o produtor do campo da política, propriamente dita) passa a ser igualmente incorporada às práticas artísticas. A palavra estabelece a prevalência de um sentido encerrado e único na representação, sobre a polissemia dos acontecimentos sensíveis, produzindo uma série de hierarquias que se impõe em diversos níveis da prática teatral. Podemos dizer, de modo geral, que a evidência dada à relação de causa e efeito controla a fruição do espectador, pois o coloca numa posição de inferioridade em relação à cena teatral, estabelecendo uma *distância* entre ele e a cena (distância que, por outro lado, não se coloca entre o autor e sua obra, já que ela é produto de sua razão). A cena passa a exigir uma compreensão. Trata-se de uma questão de linguagem: a partir do momento em que se ordena e expõe as ações segundo uma lógica causal, o aspecto ambíguo e aleatório dos acontecimentos se torna invisível.

Essa consideração permite estabelecer uma comparação entre as formas de inscrição do sentido comunitário no regime ético e no regime poético. No primeiro, esta se dá fundamentalmente a partir da eficácia da palavra. Se a palavra mágico-religiosa é

eficaz, a verdade está instaurada e não há quem se preocupe em contestá-la ou confirmá-la. A palavra eficaz, palavra-ação, se inscreve no domínio da *physis* e, nesse sentido, seu efeito é absoluto, ainda que seu sentido seja ambíguo. Ao que parece, o regime poético institui justamente uma distância fundamental, nesse caso, entre a cena e o espectador. Na verdade, a filosofia é que o faz no momento em que condena a palavra eficaz e enaltece a palavra-ideia, inscrita no domínio do *logos*, que produz um efeito relativo, passível de contradição, como de aceitação, a partir de um sentido consensual. Nessa perspectiva, Rancière faz considerações bastante interessantes, em seu livro *O Espectador Emancipado*, a respeito do que chama de lógica embrutecedora, à qual associa aqui o sistema poético, de modo geral:

É a lógica da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro. O que o aluno deve *aprender* é o que o mestre o *faz aprender*. Que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor o *faz ver*. O que aquele deve sentir é a energia que este lhe comunica [...] essa identidade de causa e efeito [...] está no cerne da lógica embrutecedora. (RANCIÈRE, 2012, p. 18)

Nesse sentido, o que está em questão na passagem do regime ético ao representativo é precisamente a instituição dessa lógica embrutecedora a partir da incorporação da arte teatral pelo *drama aristotélico*. De modo geral, a estrutura dramática, concebida na *Poética* de Aristóteles, pressupõe e organiza a percepção do mundo a partir das ações entre pessoas e, por isso, atribui ao diálogo a função de revelar o sentido antecipado como causa das ações humanas. Além disso, o drama prescreve essa organização segundo recortes bem determinados do tempo (início, meio e fim), articulando os conflitos entre as diferentes personagens segundo uma progressão dialética que se conclui numa síntese após colisões dramáticas, de personagens que pressupõem uma unidade psicológica ou de caráter. Dessa forma, constrói-se uma trama narrativa que conduz o espectador, através das ações executadas pelos personagens até a resolução da intriga inicialmente apresentada revelando um sentido final. Essa estrutura se baseia em um determinado recorte da experiência do tempo e do espaço, assim como das personagens, por exemplo, conferindo a estas uma unidade, ou continuidade.

É interessante observar a relação Hans-Thies Lehman estabelece, no artigo *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*, entre aspectos do drama aristotélico e as maneiras como ele influi na forma de percepção das questões políticas. Lhemann cita

uma frase de Georg Lukács – “o que é verdadeiramente social na arte é a forma” – para apresentar sua ideia sobre a politicidade do teatro:

E eu acho que o teatro tem pouca chance de ter, de fato, um efeito político simplesmente a partir da utilização dessa informação, que é a informação cotidiana, diária sobre o político. Para mim, a coisa mais importante é como trabalhar essas informações. Política é como você trabalha a percepção dessas questões. E são essas várias formas de percepção do político que variam. (LHEMANN *In* FERNANDES & GUINSBURG, 2013, p. 234)

Segundo a perspectiva de Lehmann, a ordenação das ações humanas, como prescrito na *Poética*, dá a ver o mundo por uma perspectiva em que os acontecimentos se entrelaçam como causa e efeito, do início ao fim. Em seguida, Lhemann afirma que o drama aristotélico pressupõe a percepção e o entendimento das questões políticas e sociais, de modo geral, a partir da relação que se estabelece entre as pessoas, cuja estrutura comporta muito bem os conceitos de caráter, de figuras dramáticas, e de psicologia dos indivíduos. Esses elementos são compostos, segundo Lhemann, através de uma relação intrínseca entre o drama e a noção de dialética, de modo que a progressão dos conflitos entre esses elementos, choques dramáticos, termina numa síntese. Segundo Lhemann, “não há como dissociar o conceito do drama dessa dialética”.

Duas consequências podem ser tiradas dessa partilha do sensível que redefine a politicidade da arte teatral: a *orientação da experiência perceptiva* do público a *hierarquia dos elementos teatrais*. Os usos da palavra influenciam diretamente esses dois aspectos do regime representativo, uma vez que o seu sentido, inscrito no diálogo, passa a orientar a percepção do espectador em relação à cena, que se direciona principalmente para uma compreensão racional. Os outros elementos da prática teatral, como a música, a iluminação e a performance dos atores, dentre outros, passam a ilustrar o sentido da cena em cada momento conduzindo a experiência do público através de uma certa redundância.

Nesse sentido, cabe apresentar e observar alguns aspectos do que Richard Wagner concebe como *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total. A proposta estética de Wagner assume algumas características prescritas pelo drama aristotélico, como o aspecto ficcional e ilusionista da representação, portanto distante da realidade social

externa, assim como seu princípio de unidade temporal. Além disso, Wagner tenta retomar a antiga potência da tragédia grega representando e produzindo seu drama musical como um evento ritual e comunitário a fim de, analogamente, produzir efeitos transformadores da experiência coletiva, numa partilha do sensível eficaz. Nessa perspectiva, é interessante notar a ênfase dada ao sentido da visão, baseada na noção de que este reforça o lugar de cada um no todo social, e a exigência quanto a um modo de atenção contínua do espectador.

3.2 Richard Wagner e o controle da percepção

Jonathan Crary realiza uma breve análise, em seu livro *Suspensões da Percepção*, a respeito dos procedimentos de controle sobre a atenção perceptiva do espectador elaborados por Wagner. Este busca inspiração na tragédia grega para conceber uma forma de arte que participasse no processo de coesão social através de técnicas espetaculares de controle psicológico que orientam a percepção do espectador através por meios racionais na direção do sublime sensível. A esse respeito, Crary escreve:

[...] a obra de Wagner estava ligada ao problema da formação de uma comunidade, da fusão dos indivíduos numa unidade social por meio da imposição de modos uniformes de percepção e resposta, ainda que em termos de homogeneidade do *Volk* [povo] [...] A ópera, emulação da tragédia grega, era para ele um espelho no qual a comunidade podia se ver refletida (CRARY, 2013, p. 252-253)

A concepção da ópera wagneriana considerava uma plateia capaz de sustentar a atenção de modo contínuo durante toda a apresentação, de modo que a questão do controle sobre a percepção sensitiva e a concentração constituem questões de grande importância dentro da noção de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Segundo Crary, Wagner deplorava os modos distraídos, descontínuos, de consumo cultural e os distinguia das formas de atenção profundamente atentas em termos de um envolvimento perceptivo purificado e eticamente superior. Nesse sentido, é interessante contrastar uma análise de Lhemann sobre a unidade temporal característica do teatro dramático, tal como prescrito na *Poética*, com a continuidade da atenção pretendida por Wagner, para entender melhor as implicações dessa forma de percepção do tempo. Lehmann escreve:

Na *Poética* de Aristóteles, pode-se projetar a noção de unidade de tempo. Essa ideia de unidade de tempo implica que, para o espectador, o tempo desaparece. Ele não pensa sobre o tempo e vê-se completamente envolvido pela progressão do drama sem pensar na progressão do tempo. É através dessa construção que a arte dramática adquire sua unidade [...] O tempo possui para nós uma função fortemente ideológica. Com a descontinuidade do tempo, podemos nos sentir em casa. Com a descontinuidade, ou com uma nova construção desse tempo, que não a da continuidade, podemos perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade. (LEHMANN *In* FERNANDES & GUINSBURG, 2013, p. 236-237)

A proposta de controle da atenção do espectador incide justamente sobre sua percepção da passagem do tempo. A fim de obter um efeito semelhante ao da tragédia grega clássica, que consegue instaurar certo tipo de atemporalidade através da eficácia da palavra mágico-religiosa, Wagner parece querer anular a percepção da passagem do tempo controlando a atenção do espectador de modo contínuo. Pretende, assim, retomar alguns aspectos da experiência teatral grega, como a comunhão mitológica e a formação de uma comunidade através de uma experiência sensível, mas através de meios racionais de controle da percepção. Wagner executa, assim, algumas reformas, privilegiando a experiência visual do espectador, a qual alimenta com efeitos de iluminação, e auditiva, através de suas “melodias intermináveis”, para atingir seu objetivo maior, uma fantasmagoria semelhante à que se manifestou na Grécia antiga. É o que relata Crary:

Seu objetivo era estabelecer um ‘theatron’, um ‘lugar para ver’, e era por meio do ato coletivo da visão que algo semelhante a uma comunidade surgiria. Em primeiro lugar, Wagner eliminou todas as vistas laterais dos teatros mais antigos a fim de obter o envolvimento frontal de cada um dos espectadores com o palco. Também introduziu a ideia de que a escuridão quase completa serviria para aumentar a intensidade dos efeitos de iluminação no palco e para evitar a distração periférica. A multiplicação dos arcos do proscênio, combinada à escuridão extrema, visava a destacar o palco iluminado de qualquer relação clara com o resto do teatro. A insistência de Wagner para posicionar a orquestra num nível mais baixo, escondida da vista da plateia, é parte do caráter fantasmagórico de sua obra. (CRARY, 2013, p. 254-255)

Em primeiro lugar, a maneira pela qual Wagner opta por inscrever um sentido comunitário na plateia parte, diferentemente de como acontecia na tragédia grega, que atestava a eficácia da palavra (igualmente uma eficácia da expressão corporal), consiste em um problema da atenção perceptiva, instrumento da razão para superar uma distância inicial entre sua obra de arte e o espectador. Nesse sentido, os “fantasmas” a que Platão se refere para desqualificar o teatro em sua época se distinguem do caráter “fantasmagórico” da ópera wagneriana, na medida em que este não surge como produto de uma eficácia ambígua, que permite a apreensão de uma presença na ausência, e vice-versa. Trata-se de uma técnica de ocultamento literal da presença e de efeitos espetaculares que pretendem conduzir o espectador a um determinado estado transcendente. Esse controle evidencia um dos principais aspectos que caracterizam o regime poético: a distância que o autor cria através do uso de um pensamento racional, que separa sua obra do espectador. Nesse sentido, vale observar o que Lhemann escreve a respeito da noção de presença para tentar entender de modo sugestivo o problema de sua convenção filosófica:

Sobre a função filosófica da linguagem, quero dizer que a presença é a auto-identidade. É suficiente estar aí, mas você pode estar aqui e não estar presente [...] A presença é uma ilusão, ou seja, é como se fosse um ideal no horizonte, mas sempre tem alguma coisa que não está presente. A ideia da presença vem do campo da filosofia e é a ideia de uma revelação. A verdade aparece para mim como uma luz. Mas, na verdade, eu estou sempre em processo de escrita dessa diferença. Sempre tem alguma coisa que não está ali necessariamente. Só a convenção do cotidiano é que nos dá a ilusão de uma presença. (LEHMANN *In* FERNANDES & GUINSBURG, 2013, p. 250)

Num certo sentido, a convenção filosófica diz respeito às condições de uso do que Detienne chama de palavra-diálogo, que permite tomar decisões a partir de uma ideia consensual estabelecer. A revelação dos “fantasmas” não se dá para cada espectador, de modo sensitivo, pela ambiguidade da palavra. Ao contrário, é produzida por procedimentos racionais que induzem sensações a partir do controle contínuo da atenção. A imagem de uma cena com música sem os músicos passa a ser associada à fantasmagoria. Nesse sentido, a revelação se dá de modo convencional através de mecanismos que impedem a manifestação do fantasmagórico na figura e na expressão humanas. O nível da orquestra é rebaixado a fim de ocultar a presença dos músicos e

conferir um aspecto acusmático ao som da ópera. Analogamente, os procedimentos de iluminação que visam a reduzir os pontos de distração do espectador demonstram o caráter racional dos efeitos fantasmagóricos pretendidos, assim como a sua relação com o problema da percepção contínua. Nesse sentido, outro aspecto que diz respeito às diferenças entre uma lógica e outra, assim como entre o regime ético de identificação e o poético é a relação com a passagem do tempo. Enquanto, Wagner pretende controlar os indícios da passagem do tempo, o teatro na Grécia antiga acontecia a céu aberto e, nesse sentido, privilegiava também na sua experiência sensível uma temporalidade no movimento do próprio sol. Crary sintetiza os procedimentos estéticos de Wagner e os compara à tragédia grega, lembrando Nietzsche para caracterizá-lo também em relação aos problemas da modernidade:

Apesar de sua fachada arcaizante, Wagner representa uma vontade de domínio de todos os aspectos do espetáculo, que permitiria a produção calculada de estados de regressão, fascinação, sonho – o mesmo estado de atenção que pertenceria ao cinema com a introdução do som sincronizado. Porém, o controle de Wagner sobre a resposta emocional era suficientemente efetivo para que Nietzsche observasse como ele fornecia ‘o primeiro exemplo, por mais insidioso e bem-sucedido, de hipnotismo por meio da música [...] persuasão pelos nervos’. Segundo, Nietzsche, tratava-se de uma ‘falsificação da transcendência’ especificamente moderna. (CRARY, 2013, p. 254-255)

A “falsificação da transcendência” a que Crary se refere, retomando Nietzsche, pode ser entendido, justamente, pelo fato de esta estar restrita a um espaço tempo ilusório, distinto de um espaço tempo real. Além disso, o fato de a representação ser controlada por um autor que ocupa uma posição de superioridade em relação ao espectador produz a distância que separa sua obra do espectador. A partir da *Gesamtkunstwerk*, pode-se, portanto, verificar algumas consequências da associação aristotélica entre teatro e drama, no que diz respeito à hierarquização dos elementos teatrais e à conseqüente orientação da experiência do espectador. A *obra de arte total* pressupõe a utilização das diversas linguagens que a cena teatral permite articular, tais como a literatura, a música e iluminação de forma harmônica, trabalhando em cima da ideia de redundância. Nesse sentido, os acontecimentos dramáticos são reforçados pela operação conjunta dos diversos elementos teatrais e o que isso evidencia, na verdade, é a subserviência das demais linguagens ao sentido que o autor detém e intenta transmitir.

Isso significa que em uma ação que sugira tristeza, por exemplo, tanto a iluminação quanto a música deverão ser utilizadas para reforçar essa sensação, por mais subjetiva que ela seja, através de convenções que permitem identificá-la.

Em uma perspectiva paralela à apresentada aqui, Jacques Derrida, em seu livro *A Escritura e a Diferença*, utiliza a expressão *palco teológico* para qualificar a cena teatral tipicamente inscrita no regime representativo:

O palco é teológico enquanto a sua estrutura comporta, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias. (DERRIDA, 2002, p. 154).

Nesse sentido, a produção teatral subordinada à estrutura do palco teológico, assim como às hierarquias por ela estabelecidas, pode ser associada ao que Rancière sugere, por analogia, como paradigma monárquico do regime poético. Se o sistema representativo coloca o espectador na posição de receptor, vassalo da representação, seja ele intelectualmente crítico ou não, sensivelmente perceptivo ou não, estabelece simultaneamente uma lógica dos gêneros, porque se funda justamente sobre convenções entre forma e conteúdo. O sistema representativo define assim a dignidade dos temas, pela sua elevação ou baixaza, e determina formas para a produção e apreciação dos espetáculos; por exemplo, a percepção atenta e contínua é superior, enquanto a desatenta e desconcentrada é inferior, da mesma forma que a tragédia é para os nobres e a comédia, para a plebe. Quando Derrida afirma: “Todas as revoluções a mantiveram intacta [a estrutura do palco teológico], a maior parte das vezes tenderam mesmo a protegê-la ou a restaurá-la.” (DERRIDA, 2002, p. 154-155), parece estar considerando os movimentos estéticos inscritos no regime poético, que produziram formas de representação diferentes, mas não aboliram a distância absoluta entre as convenções estéticas e as possibilidades de significação do espectador. Nesse aspecto, tal perspectiva o aproxima da visada crítica de Rancière.

Jacques Derrida observa alguns aspectos do que aqui se chama regime poético ou representativo e da estrutura produtiva que ele privilegia, analisando as implicações filosóficas e estéticas advindas a partir do surgimento do teatro da crueldade, concebido por Antonin Artaud. Segundo Derrida, os elementos inscritos na estrutura dramática, como a produção de um palco teológico, são como escravos executando fielmente os

desígnios providenciais do seu senhor, o autor, que pretende controlar o sentido de sua obra com fins determinados:

Todos os limites que sulcam a teatralidade clássica (representado/representante, significado/significante, autor/diretor/atores/espectadores, palco/sala, texto/interpretação etc.) eram interdições ético/metafísicas, rugas, caretas, ríctus, sintomas do medo perante o perigo da festa (DERRIDA, 2002, p. 168).

Dessa maneira, Derrida coloca o teatro no centro da crítica que faz ao sistema representativo, porque afirma que em lugar algum a ameaça do controle estrito da significação, ou a ameaça da repetição, esteve tão bem organizada como no teatro:

A arte teatral deve ser o lugar primordial e privilegiado dessa destruição da imitação: mais do que outro foi marcada por esse trabalho de representação no qual a afirmação da vida se deixa desdobrar e escavar pela negação (DERRIDA, 2002, p. 153).

A ruptura com relação a esse tipo de teatro, que parte não apenas do texto para o palco, mas também do autor para o espectador, que articula os elementos teatrais harmonicamente, produzindo a redundância, e segue as convenções da lógica de gêneros, se deu em várias vias, por diferentes movimentos. Dentre elas, destaco o surgimento do teatro da crueldade formulado por Antonin Artaud, pela radicalidade com que foi proposta, assim como pela intenção manifesta de retomar, de outro modo, a antiga eficácia da cena teatral. Em seu livro *O Teatro e seu Duplo*, Artaud propõe uma linguagem teatral concreta que atinja diretamente a sensibilidade do espectador, rompendo furiosamente com a tradição do sistema representativo. Nesse sentido, Artaud se posiciona explicitamente contra os modos de produção teatral do início do século XX através de uma crítica polêmica: “O teatro não é mais uma arte; ou é uma arte inútil [...] Estamos fartos de sentimentos decorativos e inúteis, de atividades sem objetivo, unicamente dedicadas ao agradável e ao pitoresco” (ARTAUD, 2006, p. 135).

3.3 O Teatro da Crueldade e a palavra na passagem para o regime estético

Em *O Teatro e seu Duplo*, Artaud estabelece algumas diretrizes do que pretende para a arte teatral a partir de uma crítica específica aos espetáculos teatrais do início do

século XX, sobretudo na França. Suas críticas observam questões como a submissão dos aspectos concretos da cena teatral à obra literária, a peça teatral, e, de modo mais geral, sobre as condições de enfermidade da cultura ocidental, tal como a sujeição da vida humana e das convenções sociais aos preceitos de uma racionalidade exacerbada. Ao considerar o teatro de sua época como decorativo e inútil, Artaud ataca justamente a impotência de uma arte domesticada pelas convenções do sistema representativo, como a ausência de risco numa arte que pode ser potente precisamente pelo grau de risco que oferece. Nesse ponto, é interessante notar a veemência com que ataca o uso que o teatro faz da palavra nessa época:

Para mim só tem o direito de se dizer autor, isto é, criador, aquele a quem cabe o manejo direto da cena. E é exatamente aqui que se situa o ponto vulnerável do teatro tal como é considerado não apenas na França mas na Europa e mesmo em todo o Ocidente: o teatro ocidental só reconhece como linguagem, só atribui as faculdades e virtudes de uma linguagem, só permite que se chame linguagem, com essa espécie de dignidade intelectual que em geral se atribui a essa palavra, a linguagem articulada, articulada gramaticalmente, ou seja, a linguagem da palavra, e da palavra escrita, que, pronunciada ou não pronunciada, não tem mais valor do que se fosse apenas escrita. No teatro tal como o concebemos aqui, o texto é tudo. É entendido, é definitivamente aceito e isso passou para os costumes e para o espírito, tem condição de valor espiritual o fato de a linguagem das palavras ser a linguagem maior. Ora, mesmo do ponto de vista do Ocidente é preciso admitir que a palavra se ossificou, que as palavras, todas as palavras, se congelaram, se enfurnaram em seu significado, numa terminologia esquemática e restrita. (ARTAUD, 2006, p. 138)

A crítica que Artaud faz ao modo como a palavra é empregada no teatro ocidental, de modo geral, parece guardar semelhanças com a perda de eficácia que constitui o uso da palavra-diálogo, tal como na análise de Marcel Detienne, sobretudo, a partir do processo de laicização da palavra. A alusão feita ao passado e à finalidade de criar mitos permite observar as influências que a eficácia da cena antiga exercem sobre a proposta de Artaud, assim como uma intenção de traduzi-la numa espécie de potência do devir. A própria ideia de semelhança, ou similitude, um aspecto característico da lógica da palavra mágico-religiosa na Grécia arcaica, por oposição às noções de imitação e cópia, está associada à eficácia da sua produção de efeito sobre o homem. Nesse sentido, Artaud assinala sua intenção de modo sugestivo ao prescrever os objetivos do teatro:

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo. Criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar. E com isso chegar a uma espécie de similitude geral e tão poderosa que produza instantaneamente seu efeito. Que ela nos libere, a nós, num Mito que tenha sacrificado nossa pequena individualidade humana, como Personagens vindas do Passado, com forças reencontradas no Passado. (ARTAUD, 2006, p. 136-137).

A tentativa de romper com a lógica típica do sistema representativo leva Artaud a delinear alguns preceitos de um teatro que se propõe a ser uma espécie de “laboratório do real”, um lugar privilegiado de experimentação da linguagem cênica concreta. Não é coincidência que as principais diretrizes do seu teatro também figuram como uma das grandes influências para as inovações estéticas das artes cênicas na segunda metade do século XX. Nesse sentido, Artaud esclarece que: “O teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato [...] a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir” (ARTAUD, 2006, p. 127-128).

O que Artaud talvez tenha inaugurado é a necessidade de se arrastar a representação teatral para o terreno do sensível, desenraizando-a da ficção para reinscrevê-la nas possibilidades e condições da própria vida, incorporando a noção do risco fundamental. Derrida concebe a ideia de *fechamento da representação* para elucidar o advento do teatro da crueldade e a sua pretensão de eliminar da cena tudo aquilo que não pertence à representação, ou seja, todo signo que, manifestado, remete a um sentido anterior e sugere a repetição desse consenso. Em Derrida, a representação cênica está ligada à ideia de repetição, na medida em que a representação ajuda a identificar tudo o que acontece em cena (seja uma situação, um gesto, um movimento ou uma palavra) à uma existência anterior, um “presente passado”, seu significado consensual, preconcebido. Em oposição à noção de repetição, Derrida estabelece a diferença, que identifica (de maneira fundamentalmente contraditória, já que a diferença deveria ser inidentificável, não podendo ser expressa por uma palavra ou ideia) como aquilo que não se repete e, conseqüentemente, exige a elaboração constante de um significado para si. Nesse sentido, apesar de conhecer a impossibilidade, a rigor, do

projeto de Artaud, Derrida considera o advento do teatro da crueldade de maneira simples, mas filosófica:

Mas a ideia de um teatro sem representação, a ideia do impossível, se não nos ajuda a regular a prática teatral, permite-nos talvez pensar a sua origem, a véspera e o limite, pensar o teatro de hoje a partir da abertura da sua história e no horizonte da sua morte [...] O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo*. Este movimento é o movimento do mundo como jogo. (DERRIDA, 2002, p. 174-176).

O movimento do mundo como jogo, ao qual se refere Derrida, é tomado aqui como a ruptura da *distância* constitutiva do regime poético, justamente a barreira que se constrói a partir da operação, efetuada por Aristóteles, que identifica as artes como produtoras de ficção. O espaço do jogo pode ser expandido a partir do momento em que se rompe a fronteira da ficção, tal como entendida no regime poético, quando esta se torna difusa, assim como a fronteira que se interpõe entre o ideal e o sensível. Nesse sentido, o mundo como jogo constitui um dos aspectos do que Rancière define como o *regime estético* das artes.

Segundo Rancière, o terceiro grande regime de identificação das artes, o regime estético, coloca em jogo o movimento conceitual que aproxima as artes da dimensão política e social da sua época. As artes deixam de ser identificadas em relação às imitações que executam, passando a serem vistas como maneiras singulares de fazer, distintas, portanto, das outras maneiras de fazer e ocupações sociais. Nesse sentido, elas quebram o isolamento que as afastava das decisões políticas e das condições sociais, ou seja, fundam, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e “a identificação de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (Rancière, 2005, p.32). Entretanto, os critérios utilizados para se identificar e distinguir tais práticas deixam de ser evidentes e convencionais. Nesse sentido, Rancière afirma que o regime estético:

[...] identifica propriamente a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distingue as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais (RANCIÈRE, 2005, p.33-34)

A lógica estética revoga as escala de grandeza da tradição representativa, ampliando o espectro temático da arte, assim como suas possibilidades de experimentação formal. Nas artes, o *banal* e o *anônimo* passam a ser considerados como temas e formas dignos, além de passarem a ser vistos como belo. Um aspecto importante na distinção entre os dois regimes é que enquanto o regime poético se apoia sobre convenções temáticas e formais, o regime estético promove a assunção do anônimo e do banal. Isso não significa que tudo ou qualquer aspecto da realidade passe imediatamente a ser considerado como arte. Rancière ressalta que, no regime estético, as “coisas da arte”, o belo, passam a ser tudo aquilo que, de algum modo, evidencia o que é verdadeiro, atingindo a sensibilidade, a percepção ou o intelecto de modo eficaz. Nesse sentido, Rancière esclarece que: o belo se torna rastro do verdadeiro quando o arrancamos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica (RANCIÈRE, 2005, p.50).

Quando Artaud propõe uma nova linguagem para o teatro, uma linguagem concreta e sensível, é justamente essa figura fantasmagórica que ele evoca: “E pode-se dizer que o espírito dos mais antigos hieróglifos presidirá essa criação teatral pura” (ARTAUD, 2006, p.146). A ideia de fantasmagoria, associada à linguagem hieroglífica, se expressa, em Artaud, no que ele chama de “princípio metafísico” do teatro. Nesse sentido, Artaud esclarece:

É que a verdadeira poesia, quer queiramos ou não, é metafísica, e é seu próprio alcance metafísico, eu diria, seu grau de eficácia metafísica, que constitui todo o seu verdadeiro valor [...] No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constitui a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas conseqüências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que são o que poderíamos chamar de *metafísica em atividade*. (ARTAUD, 2006, p.44).

Segundo Artaud, a eficácia metafísica da cena só pode se dar através de uma “*linguagem* diretamente comunicativa” que permita ao espectador a experiência fantasmagórica de um encontro com o devir. A ideia de uma metafísica em atividade pretende dinamizar o termo, na sua concepção originária na filosofia ocidental (especificamente a noção de que o ser é aquilo que não muda) e tornar a metafísica

ativa, ou seja, continuar elaborando a ideia do ser, alimentando-a com a experiência do sensível. Considerando a proposta estética do teatro da crueldade no que se refere aos usos que pretende para as palavras, podemos identificar a fantasmagoria de uma linguagem cênica *direta* na imagem de objetos que falam por si próprios. Nesse sentido, a linguagem articulada, das palavras, passa a ser questionada em relação à forma inativa, enferma, com que a palavra era utilizada em sua época. É o que Artaud afirma no seguinte trecho:

[...] se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem direta se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os próprios objetos começarão a falar. (ARTAUD, 2006, p.140-141)

A imagem de objetos que falam por si próprios sugere a noção de uma metafísica em atividade, no sentido de que permite que os objetos *sejam* e possam manifestar-se no tempo. Por oposição, a ideia de objetos não articulados remete à sua “morte”, pois só o que é morto não possui expressão. A sociedade europeia do início do século XX, assim como suas produções teatrais, se encontram enfermas, segundo Artaud, justamente pelo fato de poderem ser comparadas, numa figura de exagero, a objetos sem voz. Nessa perspectiva, Artaud ressalta as possibilidades de se utilizar da linguagem articulada, das palavras, para estabelecer uma comunicação com o devir e a “demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato”:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiras utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra

suas origens de animal acuado, é enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (ARTAUD, 2006, p.46-47)

O encantamento permite, num certo sentido, aos objetos falarem por si próprios e demonstra a identidade experimentada entre o objeto concreto e a sua fala abstrata. Esse encantamento constitui a fantasmagoria da cena teatral proposta pelo teatro da crueldade. Por isso, Artaud afirma que a linguagem deve, antes de qualquer coisa, tratar de satisfazer os sentidos. Assinala também que isso não a impede, em seguida, de desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. (ARTAUD, 2006, p.47). Artaud considera, assim, a satisfação dos sentidos, principalmente, através linguagem concreta dos gestos, em detrimento da linguagem articulada. Essa prioridade se dá pelo fato de a palavra ser operada, sobretudo no que Artaud considera como teatro ocidental, de maneira psicológica e com o intuito de revelar um sentido absoluto e inerte da condição humana, convencional: “Quando a natureza deu a uma árvore a forma de árvore, podia muito bem ter-lhe dado a forma de uma animal ou de uma colina, teríamos pensado *árvore* ao ver um animal ou uma colina, e pronto” (ARTAUD, 2006, p.42).

A palavra não pode ser completamente livre do encarceramento de seu sentido, na medida em que é em sua origem um consenso. Por isso, a entonação, manifestação sensível, é considerada por Artaud o aspecto vivo da palavra que permitem sobrepor camadas de significação ao seu sentido estável e instaurar um certo dissenso entre o sentido e a materialidade. A partir de Artaud, o teatro passa a ser possível esteticamente como um modo de experimentação radical da materialidade do mundo, na medida em que se ocupa dos atos e dos gestos, das forças que atuam na materialidade sensível e não podem ser aprisionados pelas ideias, não podem ser identificados. Derrida ressalta que “o teatro da crueldade não começa nem se realiza na pureza de presença simples” (DERRIDA, 2002, p. 173) e complementa afirmando que o destino do homem é trágico em si pelo fato de não poder evitar a repetição, pela impossibilidade da expressão sem identidade. Por isso, a potência teatral consiste no ato político, político porque confronta o ser com o devir. Não no sentido de transmitir uma visão político-moral do mundo de forma mais ou menos eloquente, pedagógica e policiada, mas no sentido de executar ações e gestos, até mesmo discursos, que embaralhem a partilha das identidades, ocupações, lugares e categorias “estáveis” a partir das quais a política é operada. Derrida ressalta que a revolução, assim como a festa, é teatral e que, inversamente, o

teatro deve ser político como o é a revolução e a própria festa. O político, nessa perspectiva, é a forma de se atuar e se manifestar diante de todo tipo de ideias convencionais que reduzam as possibilidades expressivas, assim como a potência de viver, visando a organizar o comportamento do homem social. A política trata dos acordos necessários entre as partes de uma comunidade, estabelecendo uma partilha mais ou menos redutora dessas possibilidades expressivas. O teatro é um ato político na medida em que evidencia as exceções, os fantasmas que ainda não foram nomeados pela política. Segundo Artaud, o aspecto político do teatro é inseparável das ideias de seriedade e riso, pois são elas que permitem levar a cabo o princípio anárquico que subjaz a toda poesia, conferindo-lhe uma forma. Eis o que Artaud afirma:

O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, por um lado, o sentido da seriedade e, por outro, o do riso. Porque rompeu com a seriedade, com a eficácia imediata e perniciosa – em suma, com o Perigo. Porque perdeu, por outro lado, o sentido do humor verdadeiro e do poder de dissociação física e anárquica do riso. Porque rompeu com o espírito da anarquia profunda que está na base de toda poesia. (ARTAUD, 2006, p. 42).

Nesse sentido, é a potência do riso e da seriedade que garante o mergulho, arriscado, de uma experiência que permite reelaborar um sentido, próprio, para as categorias e identidades consensuais, reinventá-las quando necessário e significá-las de outra forma a partir de seu aspecto sensível. O teatro consiste, nesse sentido, em um lugar privilegiado de experimentação da condição humana. Portanto, é a partir de Artaud, que a cena teatral começa a retomar de modo mais amplo certa eficácia política e mesmo filosófica, na medida em que seu projeto se propõe justamente a investigar novas possibilidades da relação entre o homem e o tempo, as coisas, o espaço e seus semelhantes. Nesse sentido, o regime estético aprofunda e intensifica alguns dos aspectos em diversas direções alguns dos importantes aspectos legados pelo teatro da crueldade.

4. Considerações Finais

O longo horizonte que este trabalho se propôs a apresentar foi delineado a partir dos conceitos chave de Jacques Rancière, como os regimes de identificação das artes e a partilha do sensível, e permite fazer algumas considerações finais sobre as formas como o teatro participou na inscrição de um sentido comunitário, de modo geral, em diferentes épocas, ou regimes. Devido à sua grande amplitude, a maior parte das exposições não foi feita de maneira, propriamente dita, analítica, mas de um modo mais sugestivo a partir da aproximação entre ideias filosóficas, interpretações e descrições históricas, assim como de outras articulações, que possuíam, algumas vezes, abordagens distintas. De certa forma, isso constitui um dos problemas deste estudo, a generalidade. Apesar disso, é possível distinguir, em termos gerais, algumas possibilidades de comunicação próprias à cena teatral, especialmente, através de determinados usos da palavra e maneiras de orientar a percepção da passagem do tempo.

Em primeiro lugar, é possível considerar que o princípio da ambiguidade, que caracteriza a palavra mágico-religiosa, na Grécia Antiga, proferida tanto na liturgia arcaica quanto na tragédia clássica, é fundamentalmente o que garante a eficácia da palavra nessa época. De maneira geral, quando o sentido de uma palavra não é clara, a atenção se dirige para a expressão sensível dessa palavra a fim de esclarecer sua intenção e o risco que esta guarda. De modo análogo, é a ambiguidade que permite à palavra manifestar-se numa espécie de atemporalidade, ou num presente eterno, na medida em que sua expressão produz mais uma sensação do que um sentido. A sensação possui um caráter atemporal, enquanto o sentido é relativo a uma ideia, que é a noção de um consenso.

Nesse sentido, a ambiguidade da palavra é potencializada, no regime poético, por um plano mítico-religioso que é em fundamentalmente ambíguo, polissêmico. A eficácia da palavra, nesse sentido, não pode ser distinguida da atmosfera religiosa, extrapoética do contexto em que se inscreve. De mesma forma que a especificidade da ambiguidade arcaica não pode, portanto, ser experimentada de modo tão radical quanto o foi na época em que a filosofia a atacava, justamente, para disputar politicamente os poderes e usos da palavra. Entretanto, a ambiguidade associada ao gesto eficaz parece ser, na perspectiva de Artaud, a forma de subverter a cristalização do consenso, a “ossificação das palavras”, ocorrida não só no teatro, mas em toda cultura ocidental. Nesse sentido, uma ambiguidade eficaz, atingindo a sensibilidade, eleva o grau de

experimentação da cena teatral e permite um maior número de associações, operando a potência da linguagem em devir. O objetivo teatral de criar mitos, ao qual se refere Artaud, está associado a essa potência da ambiguidade.

Na passagem do regime ético para o poético, constata-se o predomínio de uma palavra semelhante à que Marcel Detienne chama de palavra-diálogo no que diz respeito às questões de linguagem cênica. Em primeiro lugar, esse tipo de palavra caracteriza e engendra o surgimento de uma nova maneira de pensar, o pensamento racional. Então, de modo geral, essa palavra-diálogo não se articula a partir da ambiguidade e privilegia uma ideia de consenso; está inscrita no tempo contextual, cronológico, dos homens; e é utilizada como instrumento político, de convencimento do outro. Num certo sentido, o que ocorre é o deslocamento de sua eficácia, que passa a visar ao intelecto como alvo de sua ação em detrimento da materialidade, sensibilidade expressiva (visto que a palavra não se distinguia de uma ação, de um gesto). As considerações que Jacques Rancière faz sobre a *Poética* de Aristóteles evidenciam uma nova função da palavra: remeter a uma ação e representá-la em seu significado. E disso decorrem duas implicações: a tentativa de controle da experiência e do sentido da cena teatral.

Essa dupla tentativa de controle da relação entre o espectador e a cena efetua uma nova partilha do sensível e altera a politicidade da prática teatral, na medida em que evidencia novas maneiras de fazer, dizer e ver. O autor é identificado ao criador absoluto, de modo que passa a controlar o sentido da cena através da forma como coordena as ações representadas. Assim, as ações representadas passam a evidenciar, sobretudo, a relação de causa e efeito que estabelece uma sequência lógica entre uma ação e outra. O mundo aparece, em cena, organizado, de modo mais ou menos previsível. E, nesse sentido, é o uso da palavra que orienta e significa, na forma de diálogo, a sequência das ações representadas.

O privilégio do intelecto e do sentido unívoco, consensual, exige o arrefecimento da percepção sensitiva e, por isso, a experiência teatral perde intensidade. A tentativa de fazer com que ela inscreva um sentido comunitário transcendente, ou até mítico, tal como proposto no conceito de obra de arte total, de Richard Wagner, se dá através de procedimentos racionais de controle da atenção perceptiva do espectador. As técnicas de iluminação e composição musical, assim como as transformações estruturais do espaço teatral são indícios desse pretense controle. Nesse sentido, tanto a maneira de orientar a percepção quanto o uso da palavra partem de um pensamento racional que pressupõe e cria, fundamentalmente, uma distância entre a cena teatral e o espectador.

Essa distância, segundo Rancière, é a causa de um embrutecimento das relações humanas, de um modo geral, porque coloca o espectador, da própria vida, como da cena teatral, numa posição de inferioridade em relação ao sentido definido e terminado (a partir de consensos) de ambas. Isso significa, ao mesmo tempo, que o espectador perde sua maior potência: a possibilidade de ver com os próprios olhos e falar com as próprias palavras, ou seja, elaborar para si o significado das próprias experiências sensíveis. A essa possibilidade corresponde o que Rancière chama de assunção do anônimo, aspecto que caracteriza o regime estético.

Pela perspectiva adotada neste trabalho, o Teatro da Crueldade efetua, no âmbito das artes cênicas, uma crítica fundamental ao regime poético, especificamente sobre os usos da palavra, e desenvolve questões importantes para a assunção do anônimo, na medida em que privilegia claramente os aspectos concretos e sensíveis, polissêmicos e simbólicos, da expressão teatral. Num certo sentido, Antonin Artaud tenta retomar a antiga eficácia da palavra mágico-religiosa e do teatro, mas participa, na verdade, da constituição de um novo regime de identificação das artes. Seu projeto teatral permitiu que questões estéticas importantes para as artes cênicas tomassem forma, como a linguagem da performance, por exemplo.

Enfim, a perspectiva de Jacques Rancière, que é tomada como base deste trabalho, permite compreender em termos gerais as implicações políticas decorrentes do modo como se identifica as artes em cada regime. Rancière diz que “a questão política é, em primeiro lugar, a capacidade de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino” (RANCIÈRE, 2012, p. 78). Nesse sentido, a cena teatral articula de modo bastante específico a relação entre estética e política, na medida em que constitui como lugar da manifestação de corpos e palavras, onde é possível, ainda que momentaneamente, apoderar-se do próprio destino. E, sobretudo no regime estético, é esse ato de apoderar-se do destino que parece ganhar força quando os corpos, objetos da palavra, se apropriam da palavra novamente. Mas essas são outras questões que poderão ser desenvolvidas a partir de uma compreensão mais aprofundada das especificidades do regime estético e da emancipação do espectador, assim como de uma abordagem mais precisa de um determinado objeto de estudo.

5. Referências Bibliográfica

- ARTAUD, Antonin, *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTHOLD, Margot, *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRECHT, Bertolt, *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *O fechamento da representação*. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1988.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: *Sala Preta – Revista da Pós-Graduação em Artes Cênicas ECA-USP*, 2009.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão, As Artimanhas do Fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, Jacó (org.). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.