

O TEATRO NO TEATRO: A ANGÚSTIA POR NOMEAR

THEATER IN THE THEATER:
The Anguish In Naming

Federico Irazábal



Federico Irazábal
Universidade de Buenos Aires (UBA)

Professor da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, leciona eventualmente na Universidade de Belgrano, na Pepperdine University de California (USA), no Mestrado de Gestão cultural da Faculdade de Economia da Universidade de Buenos Aires, na Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe) e na Escuela Provincial de Teatro y Títeres (Rosario). É Diretor Artístico do Festival Internacional de Buenos Aires. Crítico teatral do jornal La Nación. Diretor da revista Funâmbulos. Seu último livro é Teatro Anaurático, do qual gentilmente cedeu um capítulo para que o publicássemos em O Percevejo Online, na tradução de André Carreira e colaboração de Leonardo Munk e Daniele Ávila Small.

Federico Irazábal
University of Buenos Aires (UBA)

Professor of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires, eventually teaches at the University of Belgrano, Pepperdine University of California (USA), the Master of Cultural Management of the Faculty of Economics of the University of Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral Santa Fe) and the Provincial School of Theater and Puppets (Rosario). He is Artistic Director of the International Festival of Buenos Aires. Theatrical critic of the newspaper La Nación. Director of Funâmbulos magazine. His last book is Teatro Anaurático, from which he kindly gave a chapter for us to publish in O Percevejo Online, in the translation of André Carreira and collaboration of Leonardo Munk and Danielle Ávila Small.

RESUMO

O presente artigo nos apresenta uma hipótese provocativa: Se o Ocidente, a modernidade, o capitalismo, o consumo e a democracia andam de mãos dadas, quais são as consequências da serialização das mercadorias aplicadas a produtos culturais? A velha obra de arte? Por que a realidade diz que iteração do singular em um mundo deve se apresentar como irreplicável? O Ocidente mantém uma relação ambígua com o único, o singular, o original e o instantâneo. Não se pensa somente a partir destas categorias; precisamos destes conceitos para explicitar nosso consumo cultural como um gesto de auto-afirmação. Será que o único e o singular são puramente construções ideológicas, a ilusão do novo, onde há apenas repetição? A questão diz respeito não apenas ao simbólico, mas também ao material.

Palavras-chave: Obra de Arte; Serialização; Reprodutibilidade

ABSTRACT

The present article presents a provocative hypothesis: If the West, modernity, capitalism, consumption and democracy go hand in hand, what are the consequences of the serialization of goods applied to cultural products? The old work of art? Why does reality say that iteration of the singular in a world must present itself as irreplicable? The West maintains an ambiguous relationship with the unique, the singular, the original, and the snapshot. One does not think only from these categories; We need these concepts to make explicit our cultural consumption as a gesture of self-affirmation. Is the unique and the singular purely ideological constructions, the illusion of the new, where there is only repetition? The question concerns not only the symbolic, but also the material.

Keywords: Artwork; Serialization; Reproducibility

O TEATRO NO TEATRO: A ANGÚSTIA POR NOMEAR

Federico Irazábal

No final do século XIX, Tchekov, Ibsen e Strindberg, para mencionar somente alguns nomes, buscavam romper, de modo parcial, com o sistema estabelecido ao longo dos séculos e que poderíamos denominar teatro dramático, para citar Peter Szondi¹. E apenas iniciado o século XX, as vanguardas irromperam, em um continente atravessado por conflitos bélicos, mudanças nos sistemas de governo e modificações sociais. Elas buscavam, algumas com mais força que outras, mas todas com um mais ou menos idêntico fracasso, produzir uma fratura que eliminasse em definitivo com a cisão aparentemente irremediável que se produzira entre a esfera artística e o mundo da práxis e acabar com a chamada instituição artística. A arte da rua, a arte de todos. E não é preciso ser grande conhecedor da história da arte para saber que nem o claustro, nem o cenáculo, nem o museu, nem o teatro foram eliminados do meio artístico. Pelo contrário. O mercado das artes goza hoje de uma enorme saúde, e não somente no âmbito das artes visuais, que foram desde sua origem ligadas ao mercado mesmo, fonte de investimento e riqueza, mas das outras disciplinas, mais pobres, e que mobilizam somas de dinheiro infinitamente menores, e que também foram atravessadas por uma lógica industrial através, por exemplo, do sistema de festivais. Seria bom perguntar a Theodor Adorno qual é seu pensamento sobre a presença de tantos festivais de cinema, de dança, de teatro que dão voltas pelo mundo mais ou menos com uma mesma e única programação. Um sistema que parece haver encontrado um método de otimização dos recursos (econômicos, humanos e temporais) para por em circulação uma concepção mais o menos global do que se entende por objeto cultural e por mecanismos de consumos artísticos. Assim como na programação do denominado teatro comercial pode-se encontrar mais ou menos as mesmas peças, em alguns casos com idênticas direções, no circuito do "teatro de arte", "off", "under" ocorre algo semelhante, mas por fora da programação diária: o festival, o ciclo, o megaevento. Não seria gratuito realizar uma transposição da concepção adorniana de indústria cultural para esse fenômeno tão em voga na atualidade, que permitiu colocar no centro mesmo das artes

1 Este artigo é um fragmento do primeiro capítulo do livro Teatro Anaurático. Espacio Y Representación Después Del Fin Del Arte, publicado pela Ediciones DocumentA/Escénicas – 2015

representacionais (cênicas ou cinematográficas) o problema da curadoria e da gestão cultural. Rubén Szuchmacher sustenta que a existência de um sistema artístico, a exigir protagonismo cada vez maior de um “gestor”, não se deve exclusivamente ao fato de o mercado ter se convertido em uma trama indecifrável para o criador – requerendo por isto um profissional especialista na área que ponha em circulação seu produto –, mas sim, fundamentalmente, à necessidade de afirmar algo – a arte mesma – que é permanentemente colocada em crise. E assim poderíamos traçar, somente com fins lúdicos, uma linha que nos conduzisse do final do século XIX e princípios do XX, a fins do XX e princípios do XXI. Então, os artistas buscavam quebrar, romper com um sistema tal como estava estabelecido, sem o objetivo de gerar por sua vez um novo sistema. Um pensamento anárquico corria por suas veias. O século XX foi um século através do qual se redefiniram grande parte dos essencialismos propriamente artísticos. Não porque antes não houvesse ocorrido algo semelhante no trânsito de um sistema estético a outro, de um paradigma criativo a outro, mas porque durante este século XX as crises expandiram-se para toda a esfera do social. Desarticulou-se a ideia de beleza, de ficção, de representação, de obra. E isso motivou a crítica e a teoria para que trabalhassem na direção da busca de um sistema de definições. Em poucos momentos da história da arte, a academia, a crítica e o consumidor foram tão dependentes das subcategorias para poder se aproximar do fato ou do acontecimento artístico. Dedicamos inumeráveis horas e páginas buscando encontrar um sistema que permita capturar aquilo que se coloca em permanente fuga. E assim apareceram, no âmbito estritamente teatral, categorias tais como teatro inorgânico, teatro pós-dramático, teatro performático, teatro não representacional, teatro duracional, teatro biodramático, teatro-dança, teatro físico, teatro de imagem, etc. É preciso afirmar, para não se pretender uma originalidade que não se tem, que grande parte de tais subcategorias não afetam exclusivamente o teatro, mas são aplicáveis à maioria dos sistemas artísticos. E o que me interessa destacar aqui é que todo este sistema de rupturas, quebras e deslizamentos têm sido acompanhado por uma busca permanente, por parte da instituição artística, de encontrar a definição mais pertinente para se explicar, abarcando da maneira mais plena possível, à totalidade do sistema. Busca-se capturar por um novo conceito o que está em permanente fuga, por um novo conceito na maioria das vezes meramente teórico ou com um afã historicista que quer assinalar o que houve e o que há, com suas matrizes diferenciais. Cada um desses nomes obedece a algum tipo de operação crítica

que se volta sobre a própria disciplina – ou para um cruzamento de várias disciplinas – para logo pretender alcançar de algum modo a protocolização dos procedimentos, ou a possibilidade de uma domesticação e, a partir daí, garantir a reprodutibilidade e a circulação de novos produtos, inclusive daqueles que funcionaram radicalmente como quebra. O mercado encontra mecanismos e justificativas para oferecer o gesto *puro* em um sistema de *hibridação*; e o *híbrido* como a alternativa para um sistema normativo de *purezas ilusórias*. O *vintage* e o novo vão conviver em uma mesma vitrine sem que se gere nenhum tipo de ruído ao consumidor, dado que a presença de um legitima a existência do outro, e vice-versa. No âmbito teatral as águas pareceriam não estar tão confusas, ainda que na realidade essa afirmação seja o resultado de um olhar muito parcial e relativo. O teatro representacional e o teatro não representacional² pareceriam estar em veredas diametralmente opostas, cada um buscando um público diferente em circuitos produtivos diferentes e com expectativas e bases estéticas diferentes. No entanto, quando se olha mais de perto, é possível encontrar em circuitos distintos ao alternativo, de vanguarda, de ruptura, off, autogerido ou como se queira chamar, elementos não representacionais. Inclusive se pode encontrá-los em circuitos ideologicamente contrários, como pode ser o denominado “teatro televisivo” (sobre o qual voltarei mais adiante), no qual a ficção é permanentemente colocada em crise através da presença – o que implica a presença do que era mera imagem plana – da figura que longe de encarnar um papel se representa a si mesma: em lugar de ficção, em certa medida, encarnam eles mesmos, pois obedecem a um roteiro que podemos situar dentro da lógica do *star system*. Neste sentido há algo que liga o “teatro televisivo” com a performance mais “pós-moderna”, a que faça pensar no jogo com a presença. Isto não significa que o ator televisivo, que entra em cena e improvisa cada noite uma fala distinta para dar ao público o que o público queira dele, seja um performer. Mas, sim que ambas estéticas, ou lógicas produtivas, estão apoiadas sobre a mesma necessidade: a de ser presente, a de ser acontecimento.

Esta busca de definições que permitam capturar a ruptura é uma característica de grande parte das indagações que a teoria e a crítica vêm propondo ao teatro. Perguntas sobre a noção de teatralidade participam da maioria dos livros publicados nas últimas décadas. A presença de determinados elementos é garantia de que o produto possa

2 Voltarei sobre estas categorias segundo a visão pessoal do diretor e dramaturgo alemão René Pollesch.

ser incluído em artes teatrais ou pertencer a um grupo mais amplo das chamadas artes cênicas. Neste trabalho não oferecemos uma exceção, só que em vez de procurar definir o teatro em seus aspectos imanentes, nos aproximaremos dos modos empregados para definir o teatro para tratar de inferir, a partir daí, os pressupostos estéticos, filosóficos e ideológicos presentes em todas e cada uma dessas definições – que podem ir desde uma de tipo acadêmica e abstrata até uma mais vaga e proveniente do mundo da prática. Não farei diferença entre a noção de “teatro pós-dramático” de Hans Thies Lehman e a de “espaço vazio” de Peter Brook – por mais vaga que seja, é repetida permanentemente no universo do ensino teatral. O objetivo tampouco será de valorizar essas definições, nem tomar uma como mais acertada que outra, mas pelo contrário, poder compreender de que pressupostos se partem para a elaboração das mesmas e refém deste lugar abordar uma possível definição que me resulte o mais eficaz possível para apresentar os problemas da ideologia estética do ponto de vista dos procedimentos, sem menosprezar, nem esquecer, os assuntos vinculados com a produção, a circulação e a recepção da obra. Meu objetivo será tratar de entender de que modo a cultura se apresenta na obra, como aceitação ou como contraponto, entendendo, com Jean Luc Godard, que a cultura é a norma enquanto que a arte é a exceção³. Portanto, o que teremos que fazer, se a arte é a exceção, é compreender qual é a relação que a obra singular estabelece com a arte em geral, tal como desenvolverei em breve.

Dezenas de historiadores, teóricos, críticos e artistas do teatro se perguntaram sobre a noção de teatralidade, entendendo que nela estão os elementos que definem o teatro como tal. Daí surge a ideia de que a noção mínima de teatralidade é uma experiência que consiste em ir abandonando esses elementos, para ver em qual momento desaparece a obra como tal. Esta pergunta sobre a teatralidade não é distinta da pergunta sobre a literariedade que tanto se fizeram os formalistas russos, em princípios do século XX, tal como Jean Paul Sartre no seu famoso livro *Qu'est-ce que la littérature?* de 1948. O problema do estritamente literário (na codificação, na linguagem, no interior do próprio sistema) ou sua saída para o mundo na era do pós-guerra são dois extremos entre os quais existe uma enorme quantidade de opções, que trabalham

³ Logicamente entendo que esta frase está rodeada de um belo pensamento idealista e idealizante sobre a arte. Nem toda obra é exceção. Ou, melhor ainda, diria que poucas obras são a exceção, enquanto que aquilo que entendemos por arte é ratificação do que o próprio mercado (todos os agentes comprometidos) entendem por arte; e essa definição, que logicamente é cultural, é normativa. Conseqüentemente poderíamos pensar que Godard entende que muito provavelmente não todo filme, obra de teatro ou obra visual pode ser situada dentro da categoria de arte. Como direi mais adiante, nem toda obra constitui em si mesma um “ato criativo”.

sobre esta questão e que se fazem relevantes tanto quanto as perguntas que surgem quando por algum motivo o objeto se apresenta se torna incapturável, ou porque é irreconhecível, ou porque perdeu sua funcionalidade garantida histórica e socialmente. Só pode surgir esse questionamento quando, de fora, já não se reconhece a obra como tal, ou quando se duvida sobre sua constituição ou seu pertencimento a alguma categoria ou a alguma espécie. O século XX gastou a tal ponto o objeto artístico que teve de renunciar à noção de obra ao mesmo tempo que desata palavra se fazia um uso exagerado. De fato não deixa de ser paradoxal que para se referir à atividade teatral se recorra à noção de obra, pois obra é algo que não está ali, ao menos não no sentido como se dá a concepção material e duradoura de obra. Experiência, acontecimento, trajetória são algumas das palavras que vieram tratar de nomear uma ausência: a da obra⁴. Em quase um século (desde *A fonte* de Duchamp e, adiante) seguimos buscando uma palavra que possa definir a lenta desarticulação do objeto, a lenta agonia da marca laboriosa do artista sobre o objeto e as lutas que sobre o abstrato e o ideal vão dando ao artista modos de construir um público em condições de decodificar algo desta índole. Está mais do que claro que se não existisse o “mercado turístico”, nem todo mundo poderia ir ao MoMA em Nova York ou à Tate Modern em Londres. Ali se vai “turisticamente” mais do que “artisticamente”. Ao Louvre, no entanto, se vai “culturalmente”. O que estou sustentando com esta diferenciação? Que há um consumo de objetos artísticos que se realizam fundamentalmente porque formam parte do circuito turístico das principais guias de viagem, porque as cidades ou organismos responsáveis entenderam também que junto com o que exibam (as obras singulares) o edifício que abriga o museu deverá possuir uma assinatura e um *design* relevante, para que gere atração no passeio. Se vai à catedral de Notre Dame com tanta finalidade religiosa, como ao Guggenheim com finalidade estritamente artística. Se vai porque se estabelece que se deve ir, além do que ali se encontre (religiosidade ou produtos artísticos) do mesmo modo a como se vai ao Louvre para consumir cultura mais que arte. Não se vai perceber a pincelada de Leonardo da Vinci ou o caráter sacro da arte medieval. Se vai ali viver uma experiência do tipo cultural. É um modo de pertencimento, de vida em sociedade e de reconhecimento. Com a arte contemporânea, no entanto, há um reconhecimento de

4 Recordo que Terry Smith, no seu livro *O que é a arte contemporânea?*, diz que os museus de hoje, mais que obras oferecem “experiências”; algo perfeitamente homologável ao que ocorre no mundo das marcas: tomar determinada bebida é uma experiência. “Experimente o sabor”, “viver a aventura” são slogans muito conhecido no mundo da publicidade. A arte, tal como venho sustentando, parece não estar demasiado distanciada deste modo de circulação mercantil.

que deve ser consumida sempre que a instituição que a ofereça goze de prestígio internacional. A porcentagem de habituais consumidores de arte contemporânea nas galerias ou circuitos de museus do turismo internacional é absolutamente ínfimo, dado perceptível quando se observa a dinâmica de visitação das obras. Sem ir muito além de nós mesmos, podemos perguntar ao nosso círculo de convivência: quantos deles estiveram de passagem por Nova York e que visitaram o MoMA ou o Guggenheim? Perguntemos àqueles que visitaram qual a última exposição de arte contemporânea foram ver em suas respectivas cidades e poderemos notar que o que sustento se comprova muito rapidamente. E é aqui onde gostaria de propor um problema sem perseguir o objetivo de resolvê-lo. Se me refiro a um consumo da arte em termos turísticos e culturais, não disse ainda o que chamaria de um consumo artístico. E isso coloca um problema que também provém da experiência e poderia ser abordado por filósofos e estetas. De Kant em diante, trabalha-se dentro da própria instituição artística com a noção de autonomia. Pensada de um modo muito geral, devemos assinalar que isso se relaciona com a instauração de um sistema produtivo atravessado por condicionamentos próprios muito diferentes das outras esferas da produção, com a emergência de um mercado artístico impessoal no qual o artista produz para um consumidor desconhecido e não para o mecenas, a corte ou a igreja. Seguindo as reflexões de Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*, deve-se sustentar que esse processo de autonomização é perceptível na arte burguesa, quando é comparada com suas antepassadas, às chamadas "arte sacra" e "arte cortesã". Detenho-me por um instante aqui para pensar o problema da "recepção artística", diferentemente da turística e da cultural. Bürger, para chegar a definir seu objeto – a arte de vanguarda – teve que construir uma especificidade, servindo-se de um sistema diferencial em relação aos sistemas anteriores, a partir de três noções sobre as quais trabalha ao longo de todo o livro, para poder resolver seu problema de identificação. Essas noções são as de *finalidade*, *produção* e *recepção*. Para quê, quem e para quem pareceriam ser as perguntas que guiam seu próprio recorte. Assim, estabelecemos como conclusão que a finalidade da arte sacra é a de ser um objeto de culto, produzido por um coletivo-artesanal, para uma recepção também coletiva (os fieis). Dado que todo o sistema artístico tem a igreja e Deus em sua fundamentação, o homem ainda não vai ocupar um papel central. A arte cortesã vem a se diferenciar por aí da anterior. O objeto de representação contribui para a glória do príncipe e a auto representação da sociedade

cortesã. E o faz não já a partir de um artesão ou grupo de artesãos, mas sim a partir de um artista individual que, pela primeira vez em sua história, desenvolve uma consciência individual sobre sua própria tarefa. Entretanto, seu receptor ainda não é o indivíduo, mas um coletivo: a corte. E a arte neste sentido continua sendo um meio de socialização. Na arte burguesa, no entanto, o artista continua produzindo de maneira individual, mas o faz agora também para um consumidor individual que busca nele a representação da auto compreensão burguesa do mundo. Neste sentido, sustenta Bürger, a arte burguesa é ratificatória (tanto como eram os sistemas anteriores, só que agora aparece o auto referido; a arte/artista já não refere nem a Deus, nem à Igreja nem à Corte, isto é, a um outro, senão que se representa a si mesmo – à sua cultura – com fins de ratificação do próprio). Bürger sustenta que se deve esperar a emergência da arte de vanguarda para encontrar o problema da artisticidade na leitura e vai necessitar, conseqüentemente, questionar os princípios artísticos da burguesia. Agora já não importa a representação da auto compreensão do mundo por parte da burguesia, mas sim que agora *a arte refere à arte*. Não como esteticismo ou arte pela arte, mas porque é a primeira vez que se passa de um sistema de crítica a um de autocrítica. Qual é a diferença, segundo Bürger, entre um e outro? Ele sustenta, citando a Marx, que a crítica sempre existiu e consistiu em algo imanente ao sistema. O cristianismo critica o paganismo, assim como o protestantismo também o faz com o cristianismo. Deste modo, se trata de uma crítica a determinadas representações religiosas em nome de outras representações religiosas sem alterar em nada a instituição religiosa. A autocrítica é uma crítica à própria instituição, à instituição em si (no caso das vanguardas é uma crítica ao aparelho produtor e distribuidor, às ideias dominantes em torno da disciplina e do sistema de recepção)⁵. Por isso, se pensamos as vanguardas a partir das mesmas categorias que foram usadas para a arte sacra, a cortesã e a burguesa, deverá se dizer que não haverá nas vanguardas uma finalidade, dado que o que se busca é a aniquilação da cisão entre arte e práxis cotidiana; portanto, não se pode sustentar que tenha uma finalidade fora de si;⁶ por outro lado, a produção não propõe a criação coletiva como

5 Peter Bürger afirma que “a diferença entre uma crítica imanente ao sistema e uma autocrítica se pode transladar ao campo da arte. Exemplos de uma crítica imanente ao sistema seriam a crítica dos teóricos do classicismo francês ao drama barroco ou a crítica de Lessing à imitação alemã da tragédia clássica francesa. A crítica se dá aqui dentro da instituição teatro” (BÜRGER, 2009: 30).

6 Recordo que aqui Bürger realiza um jogo meramente retórico a partir do qual o desaparecimento da finalidade na arte de vanguarda não significa que as vanguardas não persigam uma finalidade. O que na realidade está afirmando é que ao não existir separação entre o mundo da práxis e o da arte a ideia de finalidade, tal como estava pensada nas expressões artísticas anteriores, carece de sentido.

oposta à individual, mas, pelo contrário, entenderá a absoluta impossibilidade de se falar em solidão (aqui tampouco encontraremos uma mudança mais ou menos significativa com relação aos três períodos anteriores, uma vez que aqui se tratará de uma alteração radical do modo de abordar o problema da produção). O melhor exemplo que pode ser dado aqui é a noção de *ready-made* tal como a propõe Marcel Duchamp para compreender como o objeto não pode ser pensado individualmente nem a partir de um trabalho coletivo de produção. É coletivo por definição, por ser um objeto social. E no que se refere à recepção, tampouco se dá na vanguarda um enfrentamento entre o individual e o coletivo, além do fato de que estejam mais próximos ao coletivo que do individual. Qual é a razão da mudança? Entende-se que apontar a uma provocação em massa é continuar com a diferenciação que o mercado faz entre produtor e receptor. Eles entendem a obra como prática generalizada de todos os agentes comprometidos, e não como fato de um artista individual ou grupal que provoque um indivíduo ou um grupo de indivíduos. Portanto, a autocrítica não consiste, aqui, em superar dialeticamente o enfrentamento “coletivo” e “individual”, mas, sim, em alterar radicalmente o sistema de tal modo que a oposição careça de sentido. Isso é o que se entende por assalto do institucional, se consideramos que o institucional estabelece os limites do pensável e do dizível. Sair deste sistema dialético é sair diretamente do sistema.

Agora, como sustenta o próprio Bürger, as vanguardas fracassam se não destroem a instituição artística – as provas estão à vista de todos – pois, são absorvidas por ela e inseridas no próprio mercado artístico. Mas, aqui não me interessa historicizar as vanguardas nem valorizá-las quanto a seu sucesso ou fracasso, mas sim inquirir sobre a recepção artística: que tipo de consumidor consome a *artisticidade* da obra de arte? Ou, por outro lado, em que consiste a *leitura desinteressada* e quem está em condições de fazê-la? Utilizo aqui o termo tal como compreendido por Kant, ainda que não seja ele quem o formulou. Em sua *Crítica da faculdade de julgar*, Kant desenvolve a crítica do gosto, texto crucial do ponto de vista da estética. Ali, ele vai sustentar o tema do desinteresse como aspecto principal (nisto se diferencia das proposições anteriores) para alcançar a desejada autonomia da arte e a contemplação como lógica vincular entre a “forma” e o receptor. Como afirma Elena Oliveras (2004) ao analisar o problema do juízo do gosto em Kant, a contemplação é constitutiva deste tipo de juízo. Se, exemplifica, ao ver um palácio, penso nele criticamente como exploração do povo para

gozo de um único indivíduo, estou indo além da própria forma do objeto, separando-me de sua aparência para ir a uma crítica de tipo social. Assim, neste caso não haverá um juízo de gosto. A obra artística se exhibirá em todo seu esplendor desvinculando-se de tudo aquilo que lhe deu origem. Este vínculo com a “pura forma” não necessariamente implica relação com a artisticidade da arte, justo o contrário: perguntar pela artisticidade da arte (ou a teatralidade do teatro, ou a literaridade da literatura) é perguntar por *tudo aquilo que lhe deu origem*. É uma pergunta de tipo institucional que, portanto, nos leva ao social e nos distancia do caráter subjetivo (psicológico) próprio do juízo do gosto, ao tempo em que nos faz entrar, não tanto na *forma em si*, como na *funcionalidade da forma*. Ali, na pergunta pela funcionalidade da forma, entramos na suspeita que, como se sabe, não é amiga da atitude contemplativa que requer certa dose de passividade. O que contempla é no olhar (se deixa ser porque a mera presença do objeto confirma ao olhar, o objeto a quem olha), o que suspeita é na dúvida (o objeto o desafia).

Voltando ao teatro poderíamos oferecer em duas categorias muito claras para pensar as estéticas contemporâneas, como forma de introduzir o que estou desenvolvendo: o teatro representacional e o teatro não representacional tal como propõe diretor alemão René Pollesch.⁷ Dito de maneira muito breve, o teatro representacional exige um espectador que esteja em condições de “se deixar levar” por uma proposta que busca identificações e organizações estruturais previstas pelo próprio texto. Saber representar (algo homologável ao que em séculos anteriores se denominava como a “peça bem feita” enquanto sistema de codificação absolutamente rígido) significa poder levar a cabo um relato dramático organizado em função dos pressupostos que a própria plateia, como parte de um sistema social codificado – o teatro –, terá para o seguimento da história. A plateia confia na organização e se permite jogar com o suspense porque sabe de antemão que a peça a conduzirá à resolução do conflito, fazendo com que cada um dos fragmentos encontre seu lugar dentro de um sistema de totalidade. Isto significa que nestas artes representativas há, com efeito, um jogo com o fragmento. Mas, este fragmento, diferentemente do que ocorre nas estéticas do século XX em diante, estará a serviço de um todo que em algum momento o absorverá e permitirá ser parte desse todo orgânico, desse sistema. No entanto, nas

⁷ Para poder compreendê-las de forma cabal é preciso aceitar, como faz o próprio Pollesch, a ideia de mimese. Pessoalmente considero que a debilidade desta antinomia está precisamente em que Pollesch aceita a existência de um teatro mimético ao qual se poderia opor outro construtivista, que seria o não representacional.

obras de arte de ruptura, o fragmento é simplesmente isso, fragmento. O consumidor deverá poder jogar com essa fragmentação sem esperar que a própria obra gere o todo a que o fragmento pertencerá. Nas primeiras, há uma organização teleológica; nas segundas, acumulação. É por isso que aquelas conseguem com maior eficácia a obturação da pergunta sobre o procedimento, a funcionalidade da forma, dado que a ilusão que geram é a de totalidade (e isso é precisamente o que se representa: a ilusão de totalidade, de organicidade). Nestas últimas, ao não se produzir tal ilusão a pergunta pela funcionalidade do procedimento – que à simples vista estaria negada – emerge quase como único elemento organizador. E aqui não estou me referindo a uma organização barroca – ainda que pudesse – na qual o sentido global está obturado em um tratamento sobre a forma e os princípios de comunicabilidade e transmissibilidade do sentido – de um sentido, de vários sentidos, de ausência de sentidos –; mas diretamente a uma dimensão estrutural, inclusive profundamente ascética, na qual as diferentes linguagens entre si e os sintagmas dentro de cada uma das linguagens funcionam paradigmaticamente, bloqueando a possibilidade de achar um *sentido transcendente* que não esteja nas partes, mas que, paradoxalmente, dependa delas.

Esta organização, no denominado teatro dramático, foi absolutamente dependente do logos. Ali encontrava sua razão de ser através da ferramenta linguística que chegava à cena sob a forma de texto e sob o procedimento do diálogo. Essa linguagem própria da modernidade – veículo para a verdade e para o conhecimento – vai colidir, no final do século XIX, e gerar todo um mecanismo de suspeitas que lentamente vão conduzir ao teatro contemporâneo. Aquilo que se encontra em Heiner Müller, ou mais tardiamente em René Pollesch, já pode ser encontrado como germe no teatro de Tchekov. Dizer isto pode resultar estranho. Mas, acontece que no autor russo, apesar de ele pertencer a um sistema estético como é o do “realismo”, ao menos tal como tradicionalmente se o entendia, há algo nele, que já em germe dizia, uma relação problemática com a linguagem. Há algo no dizer que nele começa a se desprender do mundo ou, ao menos, na escuta. As personagens surdas ou com problemas auditivos em suas peças são mais que comuns, e formam parte da desculpa ideal para que o problema comunicacional se faça representável, já que quando se dispõe das condições ótimas de comunicabilidade não faz falta acentuar ou representar tal tema. A comunicação é um tema dado. A função

fática, segundo Roman Jakobson,⁸ só se faz presente quando há suspeita de quebra da comunicação. “Está escutando?”, pergunta um interlocutor ao outro quando percebe no seu olhar que se perdeu, que se foi embora sem ir. “Você está aí?” pergunta um falante no telefone, quando sente que pode ter havido um problema na linha telefônica. Para além desses exemplos e no âmbito da conversação, rara vez o fático se faz presente, porque nisso precisamente consiste a cena conversacional: partir do pressuposto de que tanto o contexto como o emissor e o receptor, bem como também a transmissibilidade da mensagem estão em condições de ocorrer. Tchekov obriga, por culpa da surdez de algum personagem, a elevar o tom da voz ou a reforçar a função fática. Mas esses extremos que não fazem mais que explicitar, como bem sustenta Peter Szondi em sua *Teoria do drama*, que essa concepção da linguagem e da conversação está presente de modo muito mais sutil na impossibilidade de conseguir um bom diálogo quando o que deve escutar não está em condições de perceber tudo o que tem que lhe ser dito. Tchekov, neste sentido, é o teatro da renúncia: “Nos dramas de Tchekov os seres vivem sob o signo da renúncia” (SZONDI, 1994, p. 35). É a renúncia ao presente (as personagens habitam o passado que se evoca, ou um tempo utópico que se projeta linguisticamente), à companhia (o diálogo se faz impossível e cada personagem dialoga, solipsisticamente, monologando). O outro, neste sentido, é a mera desculpa para seu monólogo que nunca será assumido como tal⁹. Qualquer de suas peças nos permite encontrar alguma dessas renúncias. Em *Três irmãs*, por exemplo, quando Alexandr Ignátévich Vershinin diz que “dentro de duzentos ou trezentos anos a vida na terra será inimaginavelmente linda, surpreendente. O homem necessita de uma vida assim, e ainda que não se dê, deve senti-la, deve esperá-la, deve de sonhar com ela, deve se preparar para ela”; o que o homem faz é projetar-se em um futuro distante, uma esperança que trata de amenizar a desilusão que o presente produz a uma classe social que se sente vítima de uma mudança social para a qual não estava preparada. Mas, por sua vez, esse anúncio de um futuro utópico que se diferencia claramente de um

8 Dentro do esquema comunicacional que desenvolve este pesquisador a função fática é a que está acentuada no canal comunicacional mesmo (e isso é o que a diferencia das outras funções: a expressiva, conotativa, metalinguística ou poética)

9 O outro em Tchekov estaria presente como espectro. E é precisamente esse caráter espectral o que por sua vez nos permitiria pensar a relação Tchekov-Strindberg (realismo e naturalismo, respectivamente).

presente agônico não prepara o sujeito para a ação, mas sim que “deve esperá-la, deve sonhar com ela”. Para uma classe que sentiu que seus privilégios estavam dados, vinham garantidos por direito de nascimento, a história nunca será o resultado da ação direta dos homens, mas sim, da Providência. Isto é o que nos permite entender, em outra das peças fundamentais do autor russo, como é o caso de *O Jardim das Cerejeiras*: a atitude dessa classe em decadência que está a ponto de perder tudo, mas que apesar disso não pode se conectar com a perda e projeta uma esperança de salvação na ação milagrosa de um Deus que deveria resolver o problema – “alguma solução já encontraremos”, diz uma das personagens enquanto desfruta de uma tarde no campo logo depois de comer em restaurante caro, de beber um caríssimo vinho, mesmo estando a poucos dias de sofrer o remate judicial da propriedade. Liubov Andréievna Ranévskaya nunca se responsabilizará pela mudança dos tempos e seguirá gastando um objeto com o qual nunca deveu se preocupar, o dinheiro, e que o tem associado a sua pessoa e à sua classe através da naturalização¹⁰. Não se pergunta sobre a origem da riqueza nem sobre o método para conservá-la ou reproduzi-la, porque nunca necessitou fazê-lo ao ter vivido em um sistema que garantia o dinheiro. No lado oposto, encontra-se o filho de seu servo anterior, atualmente comerciante, Ermolái Alexéievich Lopakin, que tem uma estratégia para salvar a propriedade, ou uma parte dela pelo menos. Na cena dois do segundo ato se vê o comerciante tratar de falar daquilo de que se deve falar. Mas, do outro lado, não há resposta:

Lopakin: É preciso se decidir... Não se pode esperar mais tempo... O assunto, depois de tudo, é muito simples. Está ou não está de acordo com que se vendam as terras e se construam casas de veraneio?... Responda-me com uma única palavra. Diga-me “sim” ou “não”. Só uma palavra!

Liubov Andrievna: Quem esteve aqui fumando esses asquerosos puros?
(Se senta)

Gaev: Desde que foi construída a estrada de ferro, que cômodo é tudo!
(Senta-se) Fomos à cidade..., almoçamos... “Com a amarela no centro”... Que vontade tenho de ir para casa jogar uma partidinha!...

10 Ainda que reconheça que não se pode pensar no dinheiro como um “objeto”, a relação que aqui estabeleço pela cena do segundo ato na qual as moedas (a materialidade das moedas, com sua sonoridade incluída) caem do bolso da protagonista. Estas moedas funcionam como a objetualização do dinheiro e permitem entender, quase como em um gestus brechtiano, o pensamento que o autor tem sobre esta classe social. A protagonista sente o dinheiro como um objeto que se possui de maneira natural. A burguesia, no entanto, vai entender em todo seu dinamismo sabendo que deve se por a produzir para que não saia de suas mãos. A classe social à que pertence esta família, que pensa a si mesma de um modo ahistórico, situa a posse do dinheiro na mesma instância corrida da história, e, conseqüentemente, da mudança.

Liubov Andrievna: Tem tempo de sobra.

Lopakin: Só uma palavra! (Em tom suplicante) Sua resposta!

Gaev: (Bocejando) Como?

Liubov Andrievna: (Olhando dentro de seu moedeiro) Tanto dinheiro que tinha ontem, e hoje apenas nada!... Meu pobre Varia, por poupar, nos dando de comer sopa de leite, e os velhos, na cozinha, se alimentando só de grão de bico, e eu, enquanto isso, gastando de uma maneira tonta!... (O moedeiro cai das mãos, e as moedas rodam pelo chão. Chateada) Veja..., já estão rodando!

Iascha: Permita a senhora que as recolha (Recolhe as moedas)

Liubov Andreevna: Seja tão amável, Iascha... Não sei porque fui almoçar na cidade!... Que restaurante mais ruim..., com essa música e essas tolhas cheirando a sabão!... E você, Lionia, porque tem que beber tanto!... Por que comer tanto?... Por que falar tanto?... Hoje no restaurante você se pôs outra vez a falar sem parar!... Sobre os decadentes... Sobre mil oitocentos setenta... E com quem?... Falar com os garçons dos decadentes!...

Lopakin: Com efeito.

Um simples “sim” ou “não” é o que espera escutar Lopakin. Mas encontrará a surdez simbólica de toda uma classe que não está em condições de escutar e ver o que está ocorrendo: o mundo mudou e devem se adaptar. A irrupção do comércio com seu próprio dinamismo, a emergência da burguesia, a liberação dos servos, o fim de um regime tradicional e estático constituíam um presente dinâmico para o que uma classe social conservadora e tradicionalista – como forma de proteção de seu sistema de privilégios - não ia aceitar. O loteamento da fazenda para a chegada de uma nova prática cultural e um novo sujeito, os veranistas¹¹, era a explicitação do fim de uma era. A linguagem tenta por em cena tudo isso, mas os seres não se conectam com o que a linguagem diz. Não escutam sequer a pergunta. Cada um fala do que quer no que é, meramente, ilusão de diálogo.

Por isto se faz relevante a interpretação realizada deste texto na versão feita no

11 É importante recordar aqui a peça escrita por Máximo Gorki, Os veranistas, que foi escrita em 1904, no mesmo ano que O jardim das cerejeiras.

Teatro San Martín de Buenos Aires com direção de Helena Tritek¹² e cenografia e projeções de Eugenio Zanetti. Independente das decisões tomadas no estritamente interpretativo, utilizarei aqui unicamente a dimensão cenográfica/visual dado que considero que há ali uma das principais chaves de leitura deste texto e de toda a obra de seu autor. Zanetti escolheu trabalhar a *obturação*. O que se obtura? Zanetti trabalha dois sistemas de obturação inter-relacionados. Um consiste na presença de um tipo de carrossel no qual se projetam imagens do jardim das cerejeiras. Esse carrossel funciona como um círculo dentro do que se encontram as personagens, essa classe social aristocrática, funcional e dependente do sistema do czarismo. Mas, mais significativa é a outra forma de obturação, que embala diretamente o teto do palco/fazenda. A cenografia (realista) foi desenhada de modo tal que sugere a presença de um espelho (símbolo) no lugar em que deveria estar o teto. O lustre principal da casa desce à cena e se deixa ver no seu aspecto normal, mas também invertida. As velas, fontes luminosas de tal lustre, se encontram em sua posição normal, mas também em um sentido inverso, como se estivessem sendo refletidas. As paredes seguem o mesmo princípio. Um molduras geométricas indicam o final das paredes e o início do teto, mas nesse ponto as molduras começam se fechar para cima para terminar com o arco das janelas em um sentido inverso. O espelho desse modo bloqueia, obtura, a ideia de um céu salvador, um céu que possa dar respostas (sob a lógica de um sentido transcendente). Na leitura de Zanetti, de maneira absolutamente coerente com o universo de Tchekov, o céu não alberga nenhuma esperança de salvação já que este é uma cópia da terra. O de cima não difere. Não há um enigmático plano que os homens devam obedecer. Deus pode funcionar como estratégia que alivia o luto (Varia diz em relação à morte de Grischa “deus dispôs assim”), mas não como resolução mágica dos problemas entre os homens. É a mesma Varia a que volta a depositar as esperanças em Deus para salvar a fazenda (“Se Deus quisesse nos ajudar!”). Mas, Gaev, com um pouco mais de conhecimento de mundo que sua sobrinha adotiva, sabe bem que somente dependem do mundo dos homens para poder se salvar. A história é o resultado da ação dos homens e não da

12 Tradução: S. Ximénez. Adaptação: Helena Tritek. Elenco: Cristina Banegas, Mario Alarcón, Esteban Meloni, Nelly Prince, Alejandro Viola, Dolores Ocampo, Lucía Alfonsín, Gipsy Bonafina, Gustavo Rey, Maruja Bustamante, David Masajnik, Fabián Bril, Sandro Nunziata, Martín Henderson, Ariel Gangemi, Diego Lorenzo, Marko Vega, Meme Peregál e Macarena Díaz. Músicos: Juan Faisal, Gonzalo Domínguez, Miguel Nehmad Alché, Waldemar Garin. Vídeo: Marcelo Manente. Animações: Tilo Produções. Assistência de iluminação: Verónica Alcoba. Designer associada: Mariela Rípodas. Coreografia: Sandro Nunziata. Música original: Carmen Baliero. Iluminação: Eli Sirlin. Cenografia, figurino e projeções: Eugenio Zanetti. Direção: Helena Tritek. Sala Martín Coronado, Teatro San Martín, Temporada 2014.

ilusória providência.

Este trabalho sobre a in-transcendência é fundamental para entender em qual medida este teatro marca um momento chave no início de um giro linguístico e cultural do qual, até o presente, não haverá retorno. Logicamente, que daqui à concepção da linguagem de Heiner Müller há uma enorme distância, mas isto não significa que por mais que haja quase um século, nestes cem anos o que muda no mundo é o modo de entender a linguagem, e se o drama estava assentado precisamente sobre ela, podemos entender perfeitamente de que modo o teatro deveu se ver afetado quando, a partir de Nietzsche, a linguagem começou a tomar o papel que até o dia de hoje tem em relação com o mundo.¹³

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis, 1983.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

OLIVERAS, Elena. *Estética: La cuestion del Arte*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoría del Drama Moderno y Tentativa sobre lo Tragico*. Barcelona: Destino, 1994.

SZUMACHER, Rubén. *La Pureza de lo impuro*. Revista Funámbulos, n. 23, p.37, 2005.

13 O capítulo 1 do livro de Federico Irazábal continua. Mas escolhemos reproduzir apenas esta primeira parte. [Nota dos tradutores].