

**Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação Física**

A Personagem Desconstruída:
ARGUMENTOS PARA UMA ARTE CÊNICA
NÃO-LOGOCÊNTRICA

Adilson Siqueira

Orientador: Prof. Dr. João Batista Freire
Tese de Doutorado em Educação Física (Pedagogia do movimento)

Campinas, 2005

TERMO DE APROVAÇÃO

Este exemplar corresponde à redação final da tese de doutorado, defendida por ADILSON ROBERTO SIQUEIRA e aprovada pela comissão julgadora em 20/04/2005.



Prof. Dr. Joao Batista Freire da Silva

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	SI75p UNICAMP
	Si 75p
V	EX
TOMBO BC/	64228
PROC.	16.P.00086.03
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	13/06/05
Nº CPD	

lib-id 352030

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA BIBLIOTECA FEF - UNICAMP

Si75p Siqueira, Adilson Roberto.
A personagem desconstruída: argumentos para uma arte cênica não-logocêntrica / Adilson Roberto Siqueira. - Campinas, SP: [s.n], 2005.

Orientador: João Batista Freire da Silva
Tese (doutorado) - Faculdade de Educação Física,
Universidade Estadual de Campinas.

1. Artes cênicas. 2. Performance (Arte). 3. Jogos - Filosofia. 4. Desconstrução. 5. Personagens. I. Silva, João Batista Freire da. II. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. III. Título.

**Ao “Migão”,
À Janaína e ao Lucas.**

Agradecimentos

Às crianças que estudaram no Prodecad-Unicamp no período de fevereiro de 2000 a outubro de 2001, cujos jogos e brincadeiras serviram como ponto de partida para esta tese.

A Profa. Dra. Joana Lopes pelos papos inesquecíveis sobre teatro e brincadeiras infantis

Ao Prof. Dr. João Batista Freire, meu orientador, pela confiança, pelo jogo aberto e pela orientação sensível.

Ao Prof. Dr. Eusébio Lobo, pelo apoio e estímulo constantes. Mais uma vez, valeu Mano!

A Profa. Dra. Silvana Venâncio, pela tranquilidade num momento de caos.

Ao Prof. Paulo Ottoni, pela dica no momento crítico.

A Ana Maria Siqueira, pela revisão cuidadosa e caprichada desta tese.

A todos os atores, atrizes, bailarinos e bailarinas que dirigi, que acreditaram em meu trabalho quando ainda era incipiente.

Ao G-5 (Silvia Baliello, Paula Coelho, Lysandra Domingues, Anacris Medina e Michele Navarro) pelas experiências práticas que levaram a esta reflexão.

Aos meus pais, pelo princípio.

A Ruth, pelo apoio e compreensão.

Ao Lucas, pelos intermináveis momentos de alegria e pelas brincadeiras revigorantes.

RESUMO

O presente trabalho dedica-se ao estudo da personagem, do jogo e das artes cênicas e tem, como principal objetivo, estudar a personagem à luz do conceito de Desconstrução cunhado por Jacques Derrida. Partindo de um enfoque pós-moderno e pós-estruturalista, a pesquisa se norteia por uma pergunta: existe uma personagem a ser criada e construída pelo ator-dançarino? E defende a tese de que a idéia de que há uma personagem a ser construída, a qual pode ser fluida ou interpretada pelo espectador, é fruto dos pressupostos paradigmáticos de uma determinada época da história, conhecida como logocêntrica, que privilegia a personagem e o seu desenvolvimento como medida de uma forma de arte. Com base nisto, este trabalho tem dois propósitos: o primeiro é argumentar em favor de uma arte cênica que seja feita “apartada da personagem”. O segundo é propor que se jogue e se investigue o jogo representativo sem levar em consideração a personagem, de modo que se possa trilhar um caminho que afirme o – ainda inominável – advindo de tal jogo, como uma possível alternativa a uma arte cênica logocêntrica. Para tanto analisa as bases da metafísica ocidental e as relações entre mimesis, movimento e pensamento e a influência destes elementos sobre a concepção de personagem no teatro, na dança e na performance para, lançando mão do conceito de desconstrução, minar os fundamentos a partir dos quais estas áreas concebem a personagem.

Palavras-chave: Corporeidade, Artes Cênicas, Jogo, Performance, Desconstrução, Personagem.

ABSTRACT

The current paper is dedicated to the study of character, play and performing arts, by which its main aim is to study the character based on the concept of Deconstruction postulated by Jacques Derrida. Grounded on a post-modern and post-structuralist approaches, this research is directed by the following question: is there a character to be created or built by the actor-dancer? Along the text, we defend the idea that there is a character, which could be fluid or interpreted by the spectator, to be built. This idea is supported by the paradigmatic concept of a certain period of History known as logocentric, which recognizes the character and its development as a way of art. Based on those ideas, this paper has two goals: firstly is to argument favorably by a performing art, which could be done “apart from the character”, and secondly is proposed that we play and that we examine the representative play without considering the character. This way, it would consolidate what results from such a play – yet nameless – as a possible alternative to a logocentric performing art. Therefore, it analyses the basis of occidental metaphysics and its relations among mimesis, movement and thought, and the influence of those aspects over the conception of the character at the theater, dance, and performing arts in order to undermine, based on the concept of deconstruction, the foundations by which those areas understand the character.

Keywords: Corporeity, Performing Arts, Play, Theater, Dance, Deconstruction, Character.

SUMÁRIO

Introdução	1
Parte I.....	7
A Representação em Crise.....	7
Cap. I O Fundamento Mimético-Representativo	8
I.1 <i>Mimesis</i> Como Representação ou Representação?	8
I.2 <i>Mimesis</i> e Conhecimento.....	11
I.3 Movimento, Símbolo e Pensamento.....	13
I.4 Movimento, Linguagem e Conhecimento: A Consciência em Ação	15
I.5 Conhecimento, Linguagem e Verdade	18
Cap. II O Fundamento Mimético-Representativo em Questão: A Abordagem Estruturalista... 21	21
II.1 Um Pouco de Metafísica	21
II.1.1 Heidegger e a Dissolução da Metafísica	26
II.2 Saussure, o Signo e as Essências	29
II.3 O Paradigma Estrutural.....	33
II.3.1 A Estrutura em Questão	37
Cap. III O Fundamento Mimético-Representativo Rejeitado: A Abordagem “Pós-moderno pós-estruturalista”	39
III.1 Pós-estruturalismo e Pós-modernismo	39
III.2 - Definindo os Termos	40
III.2.1 Principais Características do Pós-modernismo	43
III.2.2 Estruturalismo e Pós-estruturalismo: Pontos em Comum	47
III.2.3 - Principais Características do Pós-estruturalismo	49
III.3 Pós-modernismo Pós-estruturalista	53
Cap. IV <i>Différance</i>, Jogo e Desconstrução como Opção e Estratégia	58
IV.1 O Logocentrismo da Presença e do Signo e a Clausura da Metafísica	58
IV.1.1 O Centro no Ser e o Ser no Centro.....	58
IV.1.2 Fonocentrismo e Logocentrismo na Determinação do Ser como Presença.....	62
IV.2 A Ausência e o Jogo da <i>Différance</i>	68
IV.3 A Desconstrução como Estratégia.....	72
IV.3.1 O “Campo de Jogo”.....	75
Parte II.....	77
A Personagem Desconstruída	77
Cap. I As Artes Cênicas em Questão	78
I.1 - Um Jogo Especial?	79
I.2 - A Opção pela Performance.....	87
Cap. II Jogo, Performance e Arte Cênica.....	92
Cap. III A Personagem Desconstruída	97
III.1 Prolegômenos	97
III.2 A Personagem na Performance (e no Teatro).....	103
III.3 A Representação e o Desdobramento: A Afirmação da Personagem.....	105
III.4 A Personagem Ausente	111
III.5 Palavras Acerca do Processo Criativo	114
Considerações Finais.....	117
Referências Bibliográficas.....	120

Introdução

O presente trabalho dedica-se ao estudo da personagem, do jogo e das artes cênicas e tem como principal objetivo, analisar a personagem a partir do conceito de Desconstrução, cunhado por JACQUES DERRIDA (Cf.1991, 1999, 2002). Para a consecução desta meta, parte do princípio de que no contexto das artes cênicas o jogo é geralmente entendido ou como uma ferramenta auxiliar (Cf., por exemplo, INGRID DORMIEN KOUDELA, 1984; AUGUSTO BOAL, 1988; VIOLA SPOLIN, 1987) ou como uma forma de arte infantil (Cf. PETER SLADE, 1978). Partindo de um enfoque pós-moderno e pós-estruturalista, este trabalho se pergunta se há uma personagem a ser criada ou, para usar um termo já consagrado no âmbito do teatro e da dança, a ser construída (Cf. KONSTANTIN STANISLAVSKY, 1986) pelo ator-dançarino e defende a tese de que a personagem – isto é, a idéia de que há uma personagem a ser construída, a qual pode ser fluida ou interpretada pelo espectador – é fruto das idéias e dos pressupostos paradigmáticos de uma determinada época da história que privilegia a personagem e o seu desenvolvimento como medida de uma forma de arte.

Meu argumento é que a personagem, e aqui estou me atendo especificamente às artes cênicas, é a principal representante dessa época dominada por um pensamento conhecido como logocêntrico. Tal asserção tem dois propósitos: o primeiro é argumentar em favor de uma arte cênica que seja feita “apartada da personagem”¹. O segundo é propor que se jogue e se investigue o jogo representativo sem levar em consideração a personagem, de modo que se possa trilhar um caminho que afirme o – ainda inominável – advindo de tal jogo, como uma possível alternativa a uma arte cênica logocêntrica.

Tendo em vista a ampla variedade de sentidos atribuídos aos termos mencionados no parágrafo anterior, é importante fazer, desde já, alguns esclarecimentos acerca do sentido em que eles são aqui utilizados. Começemos pelo

¹ A expressão “apartada da personagem” baseia-se em Ilya Prigogine e em seus estudos sobre a termodinâmica, no qual ele fala de uma “física longe do equilíbrio” (Cf. PRIGOGINE, 1985 e 1996).

termo “artes cênicas”. Em primeiro lugar, é preciso dizer que com esta expressão estou designando as artes tradicionais do palco, inicialmente o teatro e a dança, depois, como se verá, incluirei também a performance. Parto do princípio proposto por JOHN MARTIN (1972, pp.93-97) de que a função do ator e a do dançarino é a mesma. Com base nisso, em substituição aos termos ator e dançarino que designam categorias independentes, utilizo o termo “ator-dançarino”, o qual, como se verá, também colocarei em questão. Para um maior aprofundamento desses dois pontos, quais sejam: a utilização da expressão artes cênicas para denominar a dança e o teatro e do termo ator-dançarino para designar ator e bailarino, remeto o leitor à minha dissertação de mestrado (Cf. ADILSON ROBERTO SIQUEIRA, 2000), na qual discorri longamente sobre o tema.

Ainda no tocante às artes cênicas, é preciso discorrer brevemente sobre o porque de eu não levar em consideração neste estudo, as manifestações cênicas populares das quais destaco, especialmente, o maracatu e a folia de reis entre outras. Certamente, muito haveria a arrazoar sobre estas e outras manifestações, mas tal tarefa fugiria aos propósitos desta tese, cuja pretensão é se manter no campo da discussão do pensamento ocidental ao qual, como se verá, estou considerando como sendo aquele decorrente da tradição grega e que situa no mundo ático, as origens do teatro e da dança. É à arte cênica que se desenvolve filosófica e praticamente a partir desta tradição; que vai ser desenvolvida na Europa, de onde se difundirá para as Américas; que estou me dedicando neste estudo. A esta arte, eu denomino baseado no conceito de “teatro estético”, utilizado por RICHARD SCHECHNER (Cf. 1990, pp.21-22), artes cênicas estéticas.

Quanto ao jogo, estou me referindo especificamente aos “jogos representativos” os quais, de acordo com Hans-Georg Gadamer são aqueles jogos que têm algo da

representação em si [seja] na relação de sentido da alusão que paira no ar (como, por exemplo, imperador, rei, fidalgo) seja [por]que o jogo resida justamente em representar algo (por exemplo, quando as crianças brincam de automóveis). (1997, p.184).

Por fim, ao mencionar a palavra “personagem” não estou me referindo necessariamente a Hamlet (Cf. WILLIAM SHAKESPEARE, 1997), Electra (Cf. EURIPIDES. 198-? e/ou SOFOCLES. 1965) ou Vladimir (Cf. BECKETT, 1976), mas, sim, como escreve RUDOLF LABAN (1978) àquele:

silencioso mundo das idéias e agitações interiores que jaz à espreita de ser concebido de acordo com uma forma coerente [o qual o] artista do palco tem que exhibir através de movimentos que caracterizem a conduta e o crescimento de uma personalidade humana, numa variedade de situações em mudança, [espelhando] nos gestos, na voz e na fala tanto a personalidade quanto o caráter (pp.142-143).

Dessa maneira, não importa para este estudo o grau de complexidade que a personagem possa ter – pode ser um mero movimentar das mãos ou de um simples objeto ou, mesmo, Hamlet. Por essa razão, estou considerando a personagem indiferentemente de ela ser feita no teatro ou na dança. No que se refere a esta última, pode-se argumentar que ela não implica a realização de uma personagem. Sobre isso, o que tenho a dizer é que considero tal argumento parte de uma concepção conservadora de personagem. Quando me refiro à personagem e a estendo à dança, estou considerando-a conforme Susanne Langer (1980, p.184) quando esta escreve que “o caráter espontaneamente gestual dos movimentos de dança é ilusório, a força vital que expressam é ilusória; os ‘poderes’ na dança são seres criados pelos gestos de semelhança”. Em suma, estou considerando a personagem como sendo o parâmetro de comparação que utilizamos para aferir a semelhança entre o real e a ilusão criada. Como, em última instância, esse parâmetro constitui-se num outro, é a este que estou me referindo.

Com base nestes pressupostos, este estudo está dividido em duas partes. A primeira pode ser considerada como dedicada a uma revisão bibliográfica dos materiais e métodos dos quais parti e com os quais lidei para construir meu raciocínio. Sua principal função é apresentar e discutir os princípios que levaram à crise de representação, tópico que constitui o *leitmotiv* e a base sobre a qual está construído todo o argumento da segunda parte, na qual discuto o porquê de, no

meu ponto de vista, neste início de terceiro milênio, ser necessário às artes cênicas realizar a desconstrução da personagem.

A primeira parte poderá parecer a alguns um tanto quanto longa, mas considero que sua leitura, sobretudo para aqueles não familiarizados com o enfoque pós-moderno e pós-estruturalista, é de grande utilidade, pois facilita muito a compreensão dos meus argumentos, sobretudo as razões pela qual opto por propor o distanciamento da personagem desde a perspectiva derridiana. Para tanto, essa primeira parte está subdividida em quatro capítulos. No primeiro, *O Fundamento Mimético-Representativo*, dedico-me à análise da *mímesis* e da representação, os dois pilares que, a meu ver, embasam meu argumento de que a concepção de representação que tem tido lugar nas artes cênicas é a aquela que implica um “representar para”. Nessa empreitada, começo por analisar as relações entre *mímesis*, movimento, conhecimento e verdade. Para tal, recorro a Arnold Gehlen (1987) e a Gadamer (1987 e 1997), com o objetivo de discutir como, do movimento mimético, o ser humano chega à linguagem e ao conhecimento e como essa passagem vai contribuir para a concepção de verdade baseada no entendimento de que é possível conhecer a essência daquilo que está sendo imitado. Esse modo de conceber a verdade levou o Homem a incorporar a idéia de que através da *mímesis* (ou da representação) ele chega ao conhecimento da essência da realidade, da verdadeira natureza das coisas, a qual, por intermédio da linguagem ele então nomeia. Meu argumento é que essa estrutura de pensamento vai ser utilizada para se pensar e designar as artes cênicas. Em resumo, este primeiro capítulo apresenta ao leitor uma breve síntese de um sistema formado pela conexão entre *mímesis*, movimento, linguagem, conhecimento, verdade – que eu denomino “sistema mimético-representativo” e que predominou, por assim dizer, nos últimos dois mil e trezentos anos – oferecendo uma possível leitura de por que, em fins do século vinte, esse sistema entrou em crise.

O Capítulo 2, *O Fundamento Mimético-Representativo em Questão: A Abordagem Estruturalista*, analisa o quanto esse modo de conceber *mímesis* está diretamente relacionado com a metafísica ocidental e descreve como, ao refletir

sobre alguns aspectos dessa metafísica, alguns pensadores forneceram as bases para o desenvolvimento do pensamento estruturalista. Ao lançar mão do conceito de signo, o pensamento estruturalista forneceu os principais argumentos para que a partir dos anos setenta o fundamento mimético representativo fosse radicalmente rejeitado pelo pós-modernismo e pelo pós-estruturalismo, assunto de que trata o terceiro capítulo *O Fundamento Mimético-Representativo Rejeitado: A Abordagem “Pós-moderno pós-estruturalista”*. O quarto e último capítulo desta primeira parte *Différance, Jogo e Desconstrução Como Opção e Estratégia* poderia também ser chamado de “Palavras acerca do Método e da Metodologia” não fosse o fato de Jacques Derrida (1998), o pensador que lançou essa idéia, ser o primeiro a dizer que a Desconstrução não é um método. Nesse capítulo, procuro situar o leitor no contexto das principais idéias do argelino-francês cujo “estilo”² de pensar utilizo como base para as idéias que serão apresentadas na segunda metade de meu estudo.

Sobre a segunda parte, trata-se da tese propriamente dita e nela apresento meus argumentos em defesa de uma arte cênica, cujo centro não seja a personagem. No primeiro capítulo, *As Artes Cênicas em Questão*, apresento meu argumento básico: que as artes cênicas, embora sejam consideradas jogos representativos – e tenham duas vertentes: “auto-representação” e “representar para” (GADAMER, 1987) –, atêm-se ao representar para e elegem a personagem como o centro de sua ação, tornando-se assim logocêntricas. Em contraposição, a performance coloca ênfase na auto-representação, aproximando-se dessa maneira muito mais do jogo, assunto este que é tratado no segundo capítulo, *Jogo, Performance e Arte Cênica*. Realizo esse movimento em direção à performance, porque ela oferece, ainda que não completamente (como veremos apenas uma de suas vertentes oferece esta possibilidade), alguns elementos cruciais para a defesa de meu principal argumento, que será desenvolvido no terceiro e último capítulo da segunda parte, *A Personagem Desconstruída*. Nesse capítulo, analiso algumas teorias da performance contemporânea e, lançando mão do conceito de *relève*

² Seguindo o próprio autor, em vez de falar em um método ou em uma metodologia derridiana de pensar, prefiro o termo “estilo”, que ele utiliza (Cf. *Gramatologia*, 1999, p.17) para referir-se às suas idéias e ao conceito de Desconstrução.

utilizado por Derrida, reflito sobre a idéia de desdobramento contido no grande paradoxo que é inerente à condição do ator-dançarino (termo que, depois de colocar em questão nesse mesmo capítulo; proponho, em consonância com Renato Cohen, que seja pensado como artista cênico) para, finalmente, empreender, com base nestes elementos, a desconstrução do conceito de personagem.

Naturalmente, este estudo só tem serventia para aqueles interessados em discutir os caminhos das artes cênicas neste início de terceiro milênio. Trata-se de proposições teóricas que podem muito bem ser relevadas por aqueles para os quais o tema aqui tratado não tem grande pertinência. Afinal, existem muitas maneiras de se fazer artes cênicas, e todo aquele envolvido ou interessado na área sabe que não há a necessidade de se ler uma única palavra do que aqui vai escrito para que um espetáculo seja realizado. No entanto, este estudo oferece alguns argumentos para se refletir sobre esse fazer, e, como todo jogo, ele precisa de algumas regras. Neste estudo, a regra básica é que nos tempos que correm é possível prescindir da personagem. Aceita a regra, adentre no campo de jogo e considere este estudo como uma pequena contribuição para o lance seguinte.

Viena, 12 de Janeiro de 2005.

Parte I

A Representação em Crise

Cap. I O Fundamento Mimético-Representativo

É parte do senso comum considerar a *mímesis* o elemento que estaria na base das artes cênicas. Isso ocorre porque, de certa maneira, parece-nos óbvio que elas sejam oriundas da capacidade que o ser humano possui de imitar e/ou representar algo ou alguém, fato que a obra dos mais diversos pensadores confirma. Como veremos na segunda parte deste estudo, desenvolvemos essa capacidade inicialmente com a realização de jogos infantis, conhecidos também como jogos simbólicos, de faz-de-conta ou de simulacro.

No entanto, essa maneira de pensar esconde questões extremamente complexas das quais, no meu modo de ver, qualquer estudo que se proponha a refletir sobre a personagem nas artes cênicas não pode se furtar, sob o risco de não deixar claro quais são seus pressupostos básicos e de ser, assim, mal compreendido. Como se verá nas páginas que se seguem, o conceito de *mímesis* está diretamente relacionado com o próprio modo como adquirimos conhecimento o que, por sua vez, tem influência direta na maneira como concebemos a personagem cênica. Conforme argumentarei na segunda parte deste estudo, esse modo de adquirir conhecimento e conceber a personagem conforma o que doravante denominarei “fundamento mimético representativo” e é fruto de uma época denominada logocêntrica.

Porém, antes de nos dedicarmos a estudar o porquê dessa época ser denominada logocêntrica, dediquemo-nos primeiro a analisar como e por que, há pelo menos quarenta anos, a garantia de que a *mímesis* estaria na base do próprio modo como adquirimos conhecimento foi posta em questão. Tal questionamento tem representado um grande abalo nas certezas que a mulher e o homem contemporâneos tinham até aqui e, naturalmente, traz conseqüências profundas para as artes cênicas e, no que cabe a este estudo, para a própria concepção de personagem.

I.1 *Mímesis* Como Representação ou Representação?

A palavra imitar deriva da grega *mímesis* (mimese) que por sua vez provém da também grega *mimeisthai* “representar por mímica”; o que deixa claro que naquele termo não estava presente apenas a idéia de imitar (reproduzir ou tentar reproduzir fielmente), mas também de “representar” (significar, tornar presente,

trazer à memória, figurar como símbolo, aparecer numa outra forma) (Cf. ANTONIO HOUAISS, 2001).

Essa dupla “pertença” inerente ao termo leva, como nos ensina o professor Raul M. Rosado Fernandes (1986, p.11-30), a duas concepções de *mímesis* (como reprodução e como representação) que convém esclarecer. Há muito tempo, imitar passou a ter uma conotação de reprodução ou cópia em contraposição à originalidade, ao ser original. Daí resulta a idéia romântica comumente aceita de que ser criativo implica ser original, não ter uma mancha sequer de imitação, e que imitar está diretamente relacionado com a idéia de plágio.

A concepção de imitação como reprodução tem sua origem em Platão (Sd, p.362). No livro X de sua “República”, ao explicar o que seria a imitação para um de seus discípulos, o filósofo grego dá o célebre exemplo das camas; qual seja, de que existiriam três tipos de cama: a que existe na natureza e que é fabricada por Deus, a que o marceneiro faz e uma terceira que é obra do artista. Desse modo, Platão considera que a imitação, a obra do artista no caso, estaria “três vezes afastada da verdade” (p. 369) da cama original, divina, existente na natureza. A partir desse argumento, ele afirma que o ato de imitar “está bem longe da verdade” (p. 363) e conclui que os artistas (os imitadores por profissão) deveriam ser expulsos de sua “República”. Essa concepção vai ser radicalmente rebatida por Aristóteles, e a isso me dedicarei um pouco mais à frente. Por ora, interessa compreendermos o sentido de reprodução que é inerente ao sentido de imitar. Sendo assim, continuemos com nosso breve resgate histórico e vejamos a contribuição de Longino que, no século 1º d.C, introduziu um conceito muito interessante para o significado do termo. Trata-se do conceito de *zêlôsis*, em latim *aemulatio*, do qual deriva a palavra portuguesa emulação: esforço contínuo para igualar alguém com alguma coisa, procurar emparelhar-se, seguir o exemplo de. Em seu tratado *Do Sublime*, o referido filósofo aconselhava a “imitação e emulação dos grandes prosadores dos velhos tempos”(Apud FERNANDES, 1986, p.17).

Esse conceito de *zêlôsis* que “implica quase que inveja e competição [sic]” (FERNANDES, p.17) será posto ao alcance de muitos através de Dionísio de Halicarnasso, que em seu *Tratado da Imitação* defende uma concepção de *mímesis* unida ao *zêlôsis*. Foi essa concepção – denominada pelo professor Rosado Fernandes como sendo uma “teoria da imitação de modelos” (Id, p.16) – que de certa forma

chegou até nossos dias e que sobressai quando pensamos em imitação como reprodução. É essa concepção inclusive que explica a idéia corrente de que reproduzir as obras dos grandes mestres – a reprodução que escolares são solicitados a fazer em sala de aula depois de visitas a museus, por exemplo – seria uma maneira de se ensinar arte, de se chegar à originalidade e de se atingir um estilo próprio. A propósito, vale ressaltar que a concepção de Longino afirmava o lado competitivo da emulação como sendo algo positivo. De acordo com ele, por exemplo, Platão não seria um grande pensador se não tivesse “lutado com toda a alma contra Homero, para ficar depois em primeiro lugar” (LONGINO Apud FERNANDES, p.16). É também essa concepção que nos faz, de certo modo, “repudiar toda e qualquer imitação” (FERNANDES, p.11), e pensar “a originalidade [como sendo] ligada ao artista que criou” a obra e que só se é criativo quando se faz algo nunca antes realizado.

Entretanto, quando neste estudo escrevo que a representação está em crise, não estou me referindo ao sentido específico concebido por Longino e Halicarnasso, ou seja, o de reprodução – ainda que não haja como dele fugir, posto que, como vimos, é inerente ao termo –, mas àquele de representar, de significar e de tornar algo presente. Na célebre frase aristotélica de que a arte “imita a natureza”, o imitar, como nos lembra o já citado professor Fernandes, não significa reproduzir, copiar, mas “fazer como faz a natureza” (p.15), isto é, fazer como se fosse realidade. Assim, o termo é aqui usado mais conforme Aristóteles para quem, diferentemente de Platão, a imitação (e doravante, peço a leitor que tenha em mente a relação imitação/arte) não está afastada três degraus da verdade e sim em relação direta com o real. Antes de prosseguir, julgo importante esclarecer o leitor de que não se trata aqui de preterir este último àquele clássico – afinal não se pode perder de vista que Platão é considerado o “antecipador da arte abstrata” (PESSANHA, 1987, p. XIX). O que importa, tendo em vista o objetivo deste estudo, é atentar para o que está na origem mesmo da palavra imitação. Para a realização de nossa análise interessa reter da concepção aristotélica a idéia de que através da *mimesis* é possível fazer como se fosse o real. Esse é o dado que nos vai ser de grande valia no estudo que aqui nos propomos empreender, entre outras razões, porque já traz em si o cerne daquilo que Martin Heidegger, séculos depois, vai sustentar: que a arte funda o seu próprio mundo (1971, pp.114-115). No caso do ator-dançarino, como veremos na segunda parte deste estudo, isso vai implicar o desenvolvimento da idéia de que sua arte é representar o “outro” que “vive” nesse “mundo”. Interessa também reter de

Aristóteles a relação que esse filósofo faz entre imitação e conhecimento e, nesse sentido, vale lembrar que o estagirita, no capítulo IV de sua “Poética”, afirma que o homem “pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos”(s.d., Cap IV, p.291).

I.2 *Mimesis* e Conhecimento

Para melhor compreendermos essa relação entre *mimesis* e conhecimento a que me refiro, vamos fazer um salto de mais de dois mil anos e pedir ajuda a Gadamer (1997), que nos oferece uma explicação, a meu ver, bastante simples e clara sobre o assunto. Segundo ele, na *mimesis* está implícito o “sentido de conhecimento [posto que] é imitando que a criança começa a brincar, fazendo o que conhece e como conhece” (p.191). Entrementes, afirma ele, o “sentido do conhecimento da *mimesis* é [o] reconhecimento”, mas esse reconhecimento não deve jamais ser entendido no sentido comumente aceito, qual seja, o de reconhecer algo. O reconhecimento a que Gadamer se refere implica que a pessoa que realiza ou que assiste a uma imitação reconheça nesse ato de imitar não apenas aquilo que já conhece, mas identifique algo “mais do que somente o que é conhecido” (loc. cit.). Só dessa maneira o conhecido alcançaria o seu ser verdadeiro e mostrar-se-ia como é. A idéia subjacente é de que, ao reconhecermos algo mais em alguma coisa, o que já conhecemos daquela coisa desvincula-se das circunstâncias em que estamos acostumados a conhecê-la; e num lapso de iluminação nós a apreendemos em sua verdadeira essência, identificando-a como algo.

Creio que essa brilhante explicação dada por Gadamer pode ser enriquecida se for analisada a partir de um enfoque menos hermenêutico – que, ao fim e ao cabo, é o campo por onde o autor transita para construir seu raciocínio. Principalmente, se fizermos essa análise a partir de um ponto de vista mais centrado no comportamento motor do ser humano. Isso traz a questão para mais próximo do campo em que este estudo se insere, qual seja, o da corporeidade humana. Nesse sentido, pretendo empreender uma análise do pensamento do também alemão Arnold Gehlen, uma empreitada que apesar de um pouco longa visa tornar um pouco mais clara a concepção que estou tentando construir sobre a relação entre *mimesis* e conhecimento. Ao mesmo tempo, cabe ressaltar aqui que ao basear-me no pensamento de Gehlen, estou me apropriando de sua concepção de homem como “estrutura”(1987, p.40) e como um “ser práxico” (1987, p.25); denegando, portanto, a

concepção fenomenológica e essencialista utilizada pelo primeiro Merleau-Ponty¹ e pelo professor Manuel Sérgio (1986?, p. 73, 108 e 144). Entretanto, é preciso frisar, a minha escolha deve ser vista como sendo uma ponte para a construção de uma concepção pós-estruturalista da corporeidade, algo que espero se concretize ao final deste capítulo.

Ecoando Friedrich Nietzsche, que considerava o homem “um animal ainda não consolidado” (apud GEHLEN, 1987, p.10), Gehlen vai conceber o ser humano como “um projeto único da natureza” (Ibid., p.15), fruto de condições especiais – exceções extremamente raras de ocorrerem no contexto cósmico – que satisfizeram e cumpriram condições improváveis do ponto de vista orgânico-biológico tornando possível, assim, o seu aparecimento (Ibid., p.77) como “um ser não terminado” (Ibid., p.35), não especializado quando comparado com os demais animais, que estão, sem exceção, fisicamente adaptados para existir. Essa incompletude, essa falta de especialização física para existir, faz dele um ser “aberto ao mundo”, isto é, carente de um meio ambiente que lhe seja próprio. Tal situação faz de sua “capacidade de existir no mundo um problema que ele deve resolver a partir de si mesmo, buscando as possibilidades para tal” (Ibid., p.35) o que implica que nele e somente nele estão as condições para ele existir.

Partindo dessa concepção, Gehlen sustenta que não se deve estudar o ser humano nem do ponto de vista evolucionista (como descendendo dos antropóides, por exemplo), nem do criacionista (como sendo uma criação divina). Ao contrário, afirma que deve-se estudá-lo a partir dele mesmo, de uma totalidade-homem que tem uma localização especial na natureza-mundo, o que leva o autor a concebê-lo como uma estrutura homem/mundo (Ibid., p. 40).

Uma vez que não se deve buscar fora do homem os meios para compreendê-lo é, portanto, para o próprio homem que se deve olhar para compreender como ele resolve o seu principal problema (existir num mundo que devido à sua incompletude lhe é hostil). Esse mundo hostil ao qual o homem está exposto (isto é, aberto para), Gehlen considera como sendo uma carga. Segundo ele, “a abertura ao mundo é fundamentalmente uma carga” (p.40) e é no modo como o homem se desvencilha dessa carga que se encontra o caminho para estudá-lo, posto que é esse modo que o

¹ Ao mencionar “primeiro Merleau-Ponty”, me refiro ao pensamento do autor em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, 1999.

diferencia dos outros seres vivos, inclusive daqueles que lhe são semelhantes. E é exatamente por essa seara que Gehlen adentra. Para tanto, ele lança mão do princípio de descarga (em alemão, *Entlastung*), o qual ele considera um denominador comum, uma categoria que apesar de presente nos animais ganha importância fundamental no homem.

Esse princípio pode ser resumido da seguinte maneira: se, por um lado, a abertura ao mundo torna a vida uma carga para esse ser carente de especialização que é o homem (faltam-lhe garras e dentes afiados, pêlos que lhe aqueçam, instintos bem desenvolvidos, os filhos demoram muito para sobreviverem sozinhos etc), por outro, essa carência é transformada por ele em oportunidades de prolongação de sua vida. Por carecer de adaptação ao mundo (diferentemente do animal, que está adaptado ao ambiente em que vive), ele tem que ser *pre-visor, pro-videncial*, isto é, ele precisa considerar o futuro (porque precisa cuidar dos filhos durante muito tempo e ao mesmo tempo proteger-se e providenciar comida, por exemplo). Para tanto, ele precisa livrar-se da pressão do momento simplesmente presente, da carga que é a superabundância de experiências que a natureza/mundo lhe oferece à percepção, e essa necessidade faz dele um “ser prático” (Ibid., p.25), um ser que “trata-com (*agens*)” (Ibid., p.35), que precisa agir, tomar uma posição considerando o futuro, o devir. A esse ato de tomar posição em relação ao meio que o cerca, Gehlen vai denominar “ação” (idem).

Em todas as ações do homem ocorrem duas coisas: ele domina a realidade que está ao seu redor transformando-a e estabelece, a partir dessa experiência, uma hierarquia de possibilidades as quais vai sacando mediante seu próprio treino e conforme as suas necessidades (Ibid., p.41-44), o que implica dizer que é ele quem faz o seu próprio caminho, como diz o dito popular.

I.3 Movimento, Símbolo e Pensamento

A partir dessa reflexão, Gehlen vai conferir à ação – ponto onde corpo e mente se encontram² – e ao movimento – modo pelo qual o homem se “apropria” do mundo (1987, p.151), e com ele se “comunica” – um lugar de suma importância para o estudo do ser humano. Como essa “capacidade cinética humana não está especializada, não está completa” (Ibid., p.47), ela contém um número infinito de

² Pode-se deduzir de seus escritos que, no limite, é assim que ele considera a ação. (Cf. 1987, p. 20 et seq.)

variações que ele deve desenvolver na lida com os objetos e as situações que o cercam, de modo a aprender com eles, torná-los conscientes. Isso ocorre por meio da *Kinefantasia*, que é a possibilidade de que todos os seus movimentos e todas as suas operações sensório-motoras sejam retro-captadas formando o seu “mundo interior, isto é, formando um conjunto de fantasmas de intercâmbio e de movimento, de representações de resultados favoráveis, de expectativas de impressões etc” (ibid., p.49) que se constituirão a base da imaginação e do pensamento.

Assim, esse “mundo interior” criado pela cinefantasia é composto de “símbolos condensados” (Ibid., p.55) oriundos da experiência do movimento (gerados pela expectativa de êxito e fracasso) que, por guardarem alguma relação com o movimento real realizado, tornam desnecessária uma nova execução do movimento. Isso se dá devido à característica do símbolo de ser separável daquilo que o gerou, posto que representa *in absentia*.

Esse processo de simbolização, essa possibilidade de representar que permite ao homem ser espectador de seus movimentos, se origina na execução mesma do movimento e vai constituir a base do pensamento. É também esse processo que diferencia o homem do animal. Neste último, a experiência do movimento não gera símbolos, mas reflexos condicionados: o animal aprende ao realizar um movimento com o qual ele satisfaz sua necessidade imediata e isso lhe basta. Como conseqüência, o movimento se fecha, torna-se acabado. Já no homem não. Graças a cinefantasia a possibilidade de representar *in absentia* permite-lhe fazer diferente da próxima vez que ele tiver de agir para satisfazer uma necessidade.

A esse processo de agir em relação ao mundo exterior movido por um impulso ou necessidade Gehlen denomina “comunicação sensório-motora” (Ibid., p.55), que, de acordo com ele, tem lugar tanto no homem quanto no animal. Entretanto, para ocorrer, essa comunicação depende de que se esteja na situação e, como vimos, o homem não pode viver sob a pressão do momento presente uma vez que ele precisa de *pre-visão* e *pro-visão*. Além disso, o homem, diferentemente dos animais, dispõe da capacidade de simbolização, processo de descarga que é inerente à cinefantasia e que nele se manifesta em seu grau mais elevado e longamente preparado – o que explicaria, por exemplo, o longo período que dura a infância humana. Sendo uma descarga, a simbolização exige-lhe pouco esforço e o libera da imediatez da situação simplesmente presente.

É da combinação da “comunicação sensório-motora” com a “simbolização” dela decorrente que surge o maior processo de descarga já realizado: a linguagem, assunto ao qual nos dedicaremos a seguir.

I.4 Movimento, Linguagem e Conhecimento: A Consciência em Ação

De acordo com Gehlen, a linguagem aperfeiçoa a descarga, desvencilha o homem da pressão do aqui e agora e da necessidade de reagir de modo imediato ao presente (como os animais o fazem ao primeiro sinal de perigo, por exemplo) e o libera para realizar atividades de *pre-visão* e *pro-visão*. Por meio da linguagem, a comunicação sensório-motora acontece novamente, porém nessa nova vez como representação, como um tender-para que permite ao homem lidar com uma situação sem necessariamente tê-la presente.

Essa concepção de Gehlen, brevemente sintetizada nas palavras acima, mostra um dado que considero de importância chave para os objetivos do presente estudo e que peço ao leitor que mantenha em mente na continuidade da leitura: trata-se do princípio de que a linguagem tem sua origem no movimento. Gehlen descreve-o textualmente:

A partir das atividades sensório-motoras o homem constrói seu mundo de percepções e desenvolve sua ilimitada capacidade de movimento. Começam então os processos de descarga os quais reduzem e concentram a experiência do mundo em puros símbolos perceptíveis. Nesse processo, o homem obtém o domínio sobre uma ilimitada e ilimitável multiplicidade de movimentos, sínteses e prelúdios de movimentos, até que finalmente, sobre essas infra-estruturas, surge a linguagem, que nos permite perceber a profunda conexão entre conhecimento e ação (pp. 149-150).

Outro dado que considero importante é o vínculo que Gehlen estabelece entre movimento, linguagem e conhecimento, conexão esta que nos oferece mais dois elementos (movimento e linguagem) para compreendermos a relação entre *mímesis* e conhecimento; que é o que estamos nos propondo a fazer neste capítulo. Vejamos, portanto, como isso se dá.

De acordo com Gehlen (1987), o movimento que o homem faz em direção ao mundo percebido (ele utiliza também o termo “sinal perceptível” (p.55), fazendo assim uma primeira alusão ao signo, algo de que nos ocuparemos mais adiante) é um movimento de comunicação e está, como vimos, na base do processo de simbolização

e, por conseguinte, do pensamento. Entretanto esse processo de simbolização ainda não é a linguagem propriamente dita. Como nos ensina Ferdinand de Saussure (1977), o primeiro princípio da linguagem é que o signo lingüístico é arbitrário, isto é, não guarda nenhuma relação com aquilo que ele designa (Cf.SAUSSURE, 1977); ao passo que é característica do símbolo guardar rudimentos de um vínculo natural com aquilo que o gerou (em sua acepção original símbolo seria um “pedaço de recordação”, como muito bem expressa a palavra grega *sýmbolon*).

A partir da experiência do movimento em relação ao mundo percebido (comunicação sensório-motora), o ser humano desenvolve toda uma série de símbolos que estão prenhes de significados e que servem para livrá-lo da carga representada pela pressão imediata do aqui e agora. Trata-se de um mundo simbólico composto de indícios e simplificações que são suficientes para dar a ele indicações sobre o real, sobre o mundo percebido. Isso, porém, ainda não bastaria para torná-lo realmente livre da pressão do aqui e agora. Nesse estado, se nada mais ocorresse, a comunicação sensorial permaneceria no nível de um reflexo condicionado que *per se* não distinguiria o homem do animal. É nesse ponto que entra em ação a consciência, “particularidade que está na raiz da linguagem” (GEHLEN, 1987, p.274) e que Gehlen define como sendo “um dirigir-se a si mesmo para algo mediante um símbolo” (Ibid., p.275), símbolo este que, como vimos, foi estabelecido por obra do próprio homem através dos movimentos de intercâmbio e trato com o mundo, os assim chamados movimentos comunicativos.

De uma maneira muito sintética, pode-se descrever a ação da consciência da seguinte maneira: a descarga do imediato que é possibilitada pela simbolização vai permitir que se gravem no organismo as experiências sensório-motoras de ações realizadas. Toda vez que o homem fizer um movimento na direção daquelas experiências, a experiência anterior será recordada. Isso faz com que “a comunicação sensório-motora aconteça uma vez mais” (Ibid., p.55) de maneira a possibilitar que a experiência do movimento seja reencontrada sensorialmente. Através desse reencontro – possibilitado, diga-se de passagem, pela cinefantasia – toma-se consciência do movimento, isto é, percebe-se que ele representa aquela experiência. Esse representar consiste em atualizar e combinar livremente entre si as recordações, mantendo o pensamento fechado em si, prescindindo da experiência imediata, posto que ela é revivida na recordação. Assim, o homem transmuta símbolo em signo

através da ação de nomear as experiências recordadas. Só então o fenômeno da descarga se completa em sua plenitude. A ação de nomear gera um signo lingüístico que torna possível ao homem “descarregar todo o seu sistema cinético motor das tarefas de conhecimento, de orientação, de procura [...]; ao nomear as coisas o homem já lidou com elas, pôde reter a ação e dispor de si mesmo” (GEHLEN, 1987, p.284) para outras tarefas como, por exemplo, planejar novas ações.

O que se depreende dessa concepção de Gehlen é que o conhecimento – o ato de tornar algo consciente – é uma reconstrução. A pura percepção não proporciona conhecimento, mas sim um símbolo sensorio motor. Para que se torne conhecimento, esse símbolo precisa ser, primeiramente, reencontrado sensorialmente. Desse modo, tomamos consciência do já conhecido. No entanto, para que haja conhecimento propriamente dito é preciso que dali surja algo desconhecido, o que é feito pela imaginação através da associação de símbolos oriundos de diferentes experiências. O exemplo dado por Gehlen (1987) é esclarecedor:

- O que é a Lua?
- Uma massa de nuvens concentrada.
- O que são as nuvens?
- Quando a umidade do mar se eleva por causa do calor do sol, os elementos doces presentes na água são separados e formam, ao concentrarem-se, as nuvens (pp.343-344).

Essa reconstrução que faz surgir o desconhecido do conhecido é o que constitui o conhecimento. Nesse ponto, nos religamos a Gadamer. Assim como Gehlen, ele parece concordar, embora à sua maneira, com o pressuposto de que o conhecimento é um reconhecimento. É com esses pensadores que me alinho no tocante a esse aspecto da jornada humana, ou seja, para mim, o conhecimento é fruto da linguagem, que por sua vez é fruto do movimento ou, para resumir: movimento = linguagem = conhecimento.

A idéia básica subjacente nas reflexões de Gehlen e de Gadamer é que toda imitação – e aqui não devemos perder de vista que imitar algo implica tornar esse algo presente, representar algo – deixa de fora ou realça algo daquilo que está sendo imitado/representado, ou, como escreveu Aristóteles, representa-o melhor ou pior. O conhecimento surge quando, através do reconhecimento/reconstrução – ou, melhor dizendo, da identificação de algo mais além daquilo que já é conhecido e que ou foi deixado de fora ou foi exagerado na imitação – temos a confirmação de que

conhecemos a essência daquilo que está sendo imitado, posto que somos capazes de reconhecer o que lhe falta ou o que lhe excede. Em resumo, esse modo de pensar assume que através da *mimesis* (ou da representação) se conhece a essência da realidade, a verdadeira natureza das coisas, que por intermédio da linguagem são nomeadas.

Todavia, há nessa concepção um último aspecto que precisa ser considerado e que diz respeito ao conceito de verdade.

I.5 Conhecimento, Linguagem e Verdade

Pode-se depreender do que foi exposto até agora que a experiência motora sem a linguagem consistiria de uma massa amorfa e indistinta que em nada se diferenciaria da comunicação que os outros animais estabelecem com o mundo, de maneira que se pode afirmar que sem o processo de transmutação do símbolo em signo, a experiência humana no mundo seria impossível de acontecer do modo como conhecemos. Como observa Saussure, o pensamento em si “é como uma nebulosa onde nada está necessariamente delimitado (1977, p.130)”. Quem vai estabelecer os limites é a linguagem que começando como um processo interior de nomeação volta-se, naturalmente, para o exterior.

Sem entrarmos por ora em maiores considerações metafísicas, vamos partir do princípio de que o ser já está, como diria Heidegger (1995), “lançado no mundo”³ e considerar o sistema homem/mundo como algo já dado. Nessa circunstância, se tal sistema já é dado – *está-aí*, para usar um termo heideggeriano – os signos que utilizamos para nomeá-lo e as idéias que desenvolvemos não o são. Muito pelo contrário, eles são, de acordo com Saussure, imposições arbitrárias da linguagem, herdadas das gerações anteriores. E ainda que possamos imaginar uma nomeação originária, “o ato pelo qual, em dado momento, os nomes teriam sido atribuídos às coisas (Ibid., p.86)” não pode ser comprovado. Tal arbitrariedade traz à baila uma outra questão de grande relevância que é o conceito de verdade. Se o processo do conhecimento ocorre inicialmente da maneira como foi descrita até aqui e atinge o seu auge com o desenvolvimento da linguagem, isso implica que em algum ponto pode-se chegar à verdade. Como escreve Gehlen, “a verdade é essencialmente uma

³ De acordo com um dos principais estudiosos da obra de Heidegger, Gianni Vattimo, o *Dasein* (estar-aí ou ser-aí, dependendo da tradução) “abre e funda o mundo” e “está sempre lançado num modo histórico de aparecer no mundo” (VATTIMO, 1987, p.40 e p.109). Essa noção será abordada com mais profundidade no próximo capítulo.

relação dirigida para trás, uma prova de origem, um movimento de retrocesso até a fonte” (1986, p.350). Esse pensamento nos remete à idéia de que existe uma representação originária, algo que em última análise implica a concepção de que existe uma relação um-a-um entre o que é representado e aquilo que o gerou. Eis aqui a idéia clássica de *mimesis* colocada em todo o seu esplendor. A força desse pensamento é tal que ele tem servido de base para as principais teorias e técnicas sobre as artes cênicas.

No entanto, o próprio Gadamer (1997, p.194) escreve que o conceito de imitação (*mimesis*) será suficiente para a teoria da arte enquanto se tiver garantido que conhecer a verdade é conhecer a essência. Hans Bertens (1995, p.11), como que confirmando essa previsão, enfatiza que nos tempos atuais a “representação [já] não pode ser tomada como garantia” para embasar nossa representação do real. Isso é fundamental porque quando essa garantia, essa segurança deixa de existir, toda aquela concepção aristotélica que predominou nos últimos dois mil e trezentos anos – sobre cujo modo de operar ao produzir conhecimento e posicionar a *mimesis* como sendo um princípio comum a todas as artes (Cf. ARISTÓTELES, s.d., Cap. I e II.) procurei apresentar uma possível interpretação – cai por terra. Conseqüentemente, passa a ser preciso olhar arte e conhecimento com outros olhos, algo que começou a ser feito com o fim da modernidade e que foi levado às últimas conseqüências pelo pensamento pós-moderno pós-estruturalista, assunto do qual nos ocuparemos um pouco mais adiante, no capítulo III. Por ora, dediquemo-nos a analisar as origens dessa rejeição à representação, atitude esta que Bertens, por exemplo, considera o “denominador comum” (1995, p.11) daquilo que se convencionou chamar de pós-modernismo, algo que em minha abordagem vinculo ao pós-estruturalismo.

Em vista dos objetivos a que este estudo se propõe, entrevejo, entre outros, três aspectos em especial como estando na origem dessa rejeição: os ensinamentos do lingüista Ferdinand de Saussure, os estudos do antropólogo Claude Lévi-Strauss e o questionamento das próprias bases em que se apóia a filosofia ocidental – em especial sua metafísica – feita por Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger. Esses pensadores, em especial, deram continuidade a uma tendência de questionamento que começou a ser feita com o fim da modernidade e que foi levada às últimas conseqüências pelo pensamento “pós-moderno pós-estruturalista” – notadamente por Jürgen Habermas, Henri Lefebvre, Jean-François Lyotard, Walter Benjamin,

Jacques Lacan, Jacques Derrida – assunto do qual nos ocuparemos no próximo capítulo. Analisemos destarte as origens dessa rejeição, empreitada que deverá ser um tanto quanto extensa, mas que, espero, irá favorecer a compreensão do porquê a representação ter sido posta em crise a ponto de afetar o próprio trabalho do ator-dançarino.

Cap. II O Fundamento Mimético-Representativo em Questão: A Abordagem Estruturalista

II.1 Um Pouco de Metafísica

Para compreender a natureza da crítica pós-estruturalista é necessário voltar o olhar para a própria metafísica ocidental. Procedo a breve análise que se segue, vale ressaltar, apenas com a intenção de situar o leitor no contexto das idéias pós-estruturalistas. Tendo sempre em vista o objeto central deste estudo e que o jogo e as artes cênicas são duas manifestações que têm no corpo sua condição primeira¹, faço um recorte de modo a restringir-me aos aspectos metafísicos que dizem respeito à relação corpo/mente, uma vez que essa relação tem reflexos sobre a corporeidade e sobre a abordagem do homem como um ser prático e estrutural. E, conforme já foi mencionado anteriormente no subcapítulo em que discorri sobre “*Mimesis* e Conhecimento” (Cf. Subcapítulo I.2), trabalho com essas noções, pois adoto os postulados de Arnold Gehlen (1987). Não é minha intenção, portanto, fazer uma abordagem de grande abrangência sobre questões metafísicas.

Na acepção da metafísica ocidental pensar o corpo implica, antes de tudo, fazer uma opção metafísica, uma vez que a corporeidade envolve dois aspectos: um físico e um mental (espírito, alma). Como sabemos, esses dois aspectos constituem a grande questão humana, aquilo que os mais diferentes autores denominam problema corpo/mente (Cf. TAYLOR, 1969) – e que está diretamente vinculado a um outro denominado problema mundo exterior (Ibid). Esses problemas são frutos da percepção que temos sobre nós mesmos quando nos fazemos a seguinte questão: qual é a relação entre mim mesmo e meu corpo?. Por mais inseguro que eu esteja sobre a natureza de mim mesmo e sobre a relação entre mim mesmo e o meu corpo, dificilmente duvidarei da realidade de um e/ou do outro. Por essa razão, a resposta que o ser humano dá a esse problema e que ele carregará consigo não importa a época ou o local onde viva, informa sobre o modo como ele vê o mundo, o seu corpo e o corpo daquele que está à sua volta. De acordo com Nigel Warburton (1995), ao longo da história ocidental, duas opções de resposta se colocam: uma material e outra dual.

¹ Ao fazer essa afirmação, tenho em mente os jogos e as atividades cênicas cujo centro são o jogador e/ou o ator-dançarino. Não estou considerando aqui os jogos nos quais o centro seja um objeto, como por exemplo, um pedaço de pau que nas mãos de uma criança “torna-se” um super-herói ou um boneco que nas mãos de um ator-manipulador “torna-se”, teatro de bonecos, Tiridá, por exemplo. Também não estou levando em consideração as experiências feitas com luzes. Ainda que cada um desses temas mereça, por si só, uma análise, não é objetivo deste estudo fazer tal abordagem.

A resposta material postula que os eventos mentais podem ser completamente explicados em termos físicos e que o homem é a totalidade de suas partes corporais adequadamente relacionadas funcionando todas juntas. Assim, não seria preciso indagar sobre as relações entre o corpo e o espírito, posto que a morte do corpo seria equivalente à morte da pessoa. A resposta dual postula que há um corpo e algo mais além da matéria: um ente, uma essência, uma mente, um espírito ou alma. Mas, antes de prosseguirmos é necessário entendermos qual é esse problema corpo/mente.

Como se sabe, a metafísica dedica-se a pensar a concepção que o homem tem de si mesmo e do universo. Quando descrevemos a nós mesmos e ao mundo, geralmente, fazemos uma distinção entre o físico e o mental, entre o eu, o outro e o mundo. O aspecto físico refere-se às mãos, às pernas, às cadeiras, ao outro, ao *World Trade Center* etc. O aspecto mental refere-se ao pensamento, ao espírito, ao sentimento, aos sonhos, à imaginação, aos desejos... ao eu, em suma. O problema que está contido na tentativa de explicar como o físico e o mental se relacionam, isto é, como se dá essa relação entre o corpo e a mente, é conhecido como o problema corpo/mente e traz em seu bojo um outro problema que diz respeito a como percebemos o mundo exterior. Sempre que refletimos sobre nós mesmos essa reflexão é também, por extensão, uma reflexão sobre o mundo e sobre o próprio universo, pois refletir sobre nós mesmos implica necessariamente refletir sobre o eu e sobre como esse eu percebe o mundo exterior.

Essa relação indissociável do problema do corpo/mente e do problema mundo exterior foi muito bem definida por Johannes Hessen (1987), quando ele afirma que “a reflexão do espírito sobre si mesmo é o meio e o caminho para se chegar a uma imagem do mundo, a uma visão metafísica do Universo” (p.15). Por sua vez, essa reflexão está intrinsecamente relacionada ao modo como adquirimos conhecimento do mundo externo, o que se dá a partir de nossa percepção, ou seja, através dos nossos sentidos. Entretanto, não podemos nunca saber com certeza sobre algo, visto que não podemos confiar totalmente em nossa percepção. A partir deste, que é considerado o principal argumento cético, as teorias da percepção (WARBURTON, 1995)² se sucedem na tentativa de encontrar uma resposta plausível para as questões que se colocam sobre a relação corpo/mente/mundo exterior.

² Warburton relaciona cinco grandes teorias da percepção: Realismo de Senso-comum, Realismo Representativo, Idealismo, Fenomenalismo e Realismo Causal. Hessen (1987), por sua vez, elencou quatro teorias da percepção como sendo as principais: Idealismo, Paralelismo, Interacionismo e Epifenomenalismo.

Podemos perceber na história da filosofia, que as tentativas de explicar ou de dar uma resposta a tal problema metafísico sempre oscilaram entre duas grandes correntes de pensamento: a composta por aqueles que acreditam que mente e corpo são duas coisas separadas, ambas presentes em cada ser humano; formada pelos chamados dualistas. E aquela formada por aqueles que acreditam que mente e físico não são coisas separadas, que a mente, em certo sentido, seria a mesma coisa que o físico; os conhecidos como materialistas³.

Dentro da concepção materialista, o homem é a totalidade de suas partes corporais adequadamente relacionadas e funcionando juntas, de modo que tudo o que acontece é determinado por causas físicas atuando de acordo com leis invariáveis; não fazendo sentido, portanto, indagar sobre as relações entre o corpo e o espírito.

Já na concepção dualista, tal indagação se justifica e ao longo da história diversas vezes se levantaram na tentativa de explicar a dimensão não corpórea do homem, a qual ficou conhecida como o ser, a ponto de Gianni Vattimo (1996) afirmar que “a metafísica sempre concebeu o Ser como o fundamento que assegura a razão e do qual a razão se assegura” (p.28.). A mais famosa resposta ao argumento cético acima mencionado foi dada por Descartes (1987), que sustentou que sendo o mundo, os objetos e eu próprio uma ilusão, há uma única coisa da qual eu não posso duvidar: que eu sou uma mente pensante. A essa mente pensante, Descartes denominou *Cogito*. Para Descartes, o simples fato de que se esteja sendo iludido ou de que se esteja duvidando do seu próprio pensamento implica que se esteja pensando. Como escreveu Nietzsche(1986 [1901?], p. 215), tal argumentação de Descartes implica dizer que “penso, logo existe alguém que pensa” Esse alguém é o ser que, com Descartes, ganhou o status de sujeito, configurando aquilo que se convencionou chamar de sujeito cartesiano (Cf. ROSEMARY ARROJO, 1992 e RUTH BOHUNOVSKY, 2003).

A força do argumento cartesiano foi tão grande que se constituiu no "paradigma filosófico" (THOMAS KUHN, 1987, p.156) da modernidade, ao longo de mais de três séculos. Durante todo esse período, o ser humano ocidental viveu sob a égide do sujeito cartesiano imperando sobre o corpo e o mundo, sendo estes últimos

³ É importante ressaltar aqui o sentido metafísico do materialismo. (Cf. POWERS, 1982, p. 2-6).

considerados meros objetos a serem submetidos às vontades desse sujeito, pois, de acordo com o raciocínio cartesiano, é plenamente concebível que o eu possa existir sem o corpo, posto que, a partir do “Penso, logo existo”, o Eu pensante se torna a referência para o corpo e para o mundo. Dentro dessa abordagem, do ponto de vista de um sujeito pensante que os percebe (o sujeito cartesiano), tanto o corpo quanto o mundo são objetos. Assim, de acordo com a concepção cartesiana, corpo e mente, mesmo constituindo uma unidade – ou seja, o homem – são coisas distintas (isto é, separadas)⁴.

As conseqüências do modelo cartesiano sobre a concepção que o homem ocidental, de uma maneira geral, desenvolveu sobre o corpo foram, particularmente, desastrosas. Sob a égide, principalmente, do positivismo e do behaviorismo, duas correntes de pensamento (filosófico e psicológico, respectivamente) que levaram o modelo cartesiano ao paroxismo, houve uma valorização das atividades mentais sobre as atividades físicas e sensíveis, tendo o corpo se tornado mero objeto componente do mundo, apenas o “habitat” da alma e da mente, cuja função seria permanecer saudável e apto para cumprir com os desígnios que a mente humana, racionalmente articulada, lhe determinasse. Por essa razão, de acordo com Wagner Way Moreira, o corpo do homem, em sua história, tem sido tratado, “preferencialmente do ponto de vista da sua anatomia e fisiologia”, pois o que interessa “é um corpo humano no seu aspecto físico, em suas formas, na tonicidade de seus músculos e na explicação dos movimentos coordenados por esse corpo” (MOREIRA, 1983, pp.37-38).

Entretantes, ao longo da história do pensamento ocidental, muitas vezes se levantaram se não exatamente contra o modelo cartesiano, pelo menos na tentativa de amenizar o seu impacto. Uma dessas vezes foi a de Edmund Husserl, considerado por muitos o pai da fenomenologia, cuja filosofia pode ser considerada como sendo “ora uma continuação, ora uma reação contra a filosofia cartesiana” (WILLIAM FELIX SUTTLE III, 2002, pp. 5-6). Dentre as correntes filosóficas dualistas, a fenomenologia forneceu alguns dos mais sólidos argumentos contra a separação

⁴ Como se sabe, essa concepção cartesiana há muito foi colocada em questão. Primeiro questionou-se o fato de tal concepção assumir que se há pensamento, então tem de haver pensador. O argumento usado para isso é que, talvez, pensamentos possam existir independentemente de um pensador ou que, talvez, a existência do pensador se dê apenas em função da maneira como nossa linguagem esteja estruturada; que, talvez, o “eu” em “eu penso” seja o mesmo que o “está” em “está chovendo”, ou seja, não se refere a coisa alguma. (Cf. WARBURTON: 1998, pp. 96-97). Mais tarde, a interpretação de Copenhague da teoria quântica pôs em xeque a separação entre sujeito-objeto (cf. HEISEMBERG, 1981, pp. 112, 113 e 115).

cartesiana, principalmente nas obras do alemão Martin Heidegger e do francês Maurice Merleau-Ponty.

Cabe aqui tentar explicar o que seria fenomenologia. De um modo bastante sucinto, pode-se dizer que é a tentativa de descrever a atualidade de nossa experiência enquanto a vivemos, de retornar “às coisas mesmas” (NEWTON AQUILES VON ZUBEN, 1984, p.02). Quando a fenomenologia se refere a um retorno “às coisas mesmas”, o que está sendo proposto é a suspensão da própria experiência em sua atualidade, ou seja, no momento em que ela ocorre, de modo que possa ser feita uma descrição da maneira como essa experiência aparenta ser, da maneira como o homem, o mundo, as coisas aparecem ao ser. Nesse ato, a essência do Ser se desvelaria, isto é, a descrição do ente revelaria o Ser. Quer dizer, a partir da dimensão ôntica seria possível compreender a sua essência, a sua dimensão ontológica.

No entanto, isso ainda não é o bastante. Recorramos, então, a Merleau-Ponty, que em seu livro *A Fenomenologia da Percepção*, (1999) sustenta que a fenomenologia “é o estudo das essências”, uma “filosofia que repõe as essências na existência [...] uma filosofia para a qual não se pode compreender o homem e o mundo senão a partir de sua facticidade” (Id., p.01). Ou ainda, “uma filosofia transcendental” (Ibid) que coloca algo entre parênteses, com o intuito de compreender a experiência que o ser humano tem do mundo. É, também, “a filosofia para a qual o mundo é sempre “dèjà là” antes da reflexão” (Cf. VON ZUBEN, op. cit.), ou seja, uma filosofia que parte do princípio de que o mundo e as coisas existem e que o ser já está no mundo.

De acordo com Jack Reynolds (2001, p.20), “ser é uma dessas palavras difíceis de serem compreendidas ou definidas dentro da filosofia, porque a descrição do ser excede todos os nossos recursos e tentativas”. Em função disso, ele, hesitantemente, sugere que o “ser é aquilo que permite que a existência seja possível”, não importa o nome que numa concepção dualista se lhe dê (espírito, corpo, mente, essência etc).

No livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty se ergue contra o argumento cartesiano do eu-sujeito e do corpo-objeto com uma força argumentativa tal, que Reynolds afirma que essa obra é um conjunto de argumentos que reivindica que “nós somos nosso corpo e nossa experiência vivida desse corpo, nega a separação

do sujeito do objeto, do corpo da mente” (Ibid, p.06). Seja como for, com ela Merleau-Ponty tornou-se, eu arriscaria afirmar, numa espécie de paradigma para muitos profissionais que se dedicam ao estudo da motricidade humana e mesmo para aqueles envolvidos com as artes cênicas. Entretanto, como veremos no próximo subcapítulo, sua concepção foi profundamente influenciada pela metafísica do alemão Martin Heidegger que, de acordo com diversos autores (Cf., por exemplo, MADAN SARUP, 1989; HANS BERTENS, 1995; JEFF COLLINS & BILL MAYBLIN, 1997 e MICHAEL PETERS, 2000), assim como Nietzsche, motivou fortemente o pós-estruturalismo.

II.1.1 Heidegger e a Dissolução da Metafísica

Para melhor compreendermos os postulados pós-estruturalistas é preciso atentar para algumas análises desenvolvidas na obra de Heidegger, e também na obra de Nietzsche, que são as fontes onde o pós-estruturalismo vai encontrar o material para sua crítica ao sujeito humanista.

Em sua obra, Heidegger coloca a essência, o ser, na existência. Ou seja, ele vai pensar a questão do ser a partir do tempo, concepção que, acredito, pode ser ilustrada pela figura abaixo:

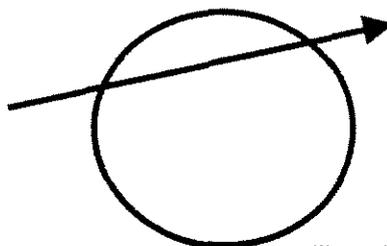


Figura 1

A meu ver, a imagem acima ilustra com muita propriedade a concepção de uma corporeidade com base fenomenológica. O círculo representa o mundo e a seta o homem. A parte da seta que está contida no círculo representa a existência física no mundo e a parte que está antes e a que continua depois representam a alma, o ser, o espírito, ou qualquer outro nome que possa ser dado, algo que está aquém e que vai além da dimensão física, mas que não pode prescindir desta.

Esta imagem formou-se a partir da leitura de um dos muitos conceitos contidos na obra de Heidegger. Trata-se do conceito de que o ser está lançado no

mundo (Heidegger, 1995) o que, dito em poucas palavras, significa que o ser já está no mundo, onde ele é um ser-no-mundo ⁵.

Em filosofia, aquilo que o senso comum denomina corpo e mente, ou físico e mental, é tratado sob uma outra terminologia, qual seja, ôntico e ontológico, respectivamente. Ôntico diz respeito àquilo que aparece, que age: a matéria, a substância, enfim refere-se a tudo aquilo por meio do que o ser está no mundo. Ontológico é tudo aquilo que se refere a algo que esse ser tem como essência, algo que lhe é comum e que o torna semelhante ao outro que tenha a mesma essência. Em termos filosóficos, são esses dois elementos que caracterizam o ser-no-mundo. No caso do homem, essa essência é historicamente entendida como sendo o pensamento, a alma, o espírito, não importa: é algo que o torna igual a outro ser humano e diferente das plantas e dos animais. Usa-se o termo essencialista para designar aquele que acredita que o ser-no-mundo tem uma essência, um algo mais, um sentido último que excede a sua própria existência.

Mas o que faz Heidegger? Diz que a essência do homem é a existência (VATTIMO, op. cit. pp.24-25). O termo existência (do latim, *ex-sistere*) refere-se à possibilidade, a poder ser e está também relacionado à superação (de dificuldades, do outro etc), algo que Heidegger em *Ser e Tempo* chamou de “ultrapassagem”. Segundo o autor, “ultrapassagem significa transcendência [...] [É] a ultrapassagem que possibilita algo tal como a existência em geral” (Cf. HEIDEGGER, 1995. pp. 41-42). Ou seja, podemos dizer que, de acordo com o filósofo alemão, existir é ultrapassar a realidade presente em direção à possibilidade de vir a ser, de tornar-se em suma, e que a essência do homem é a existência ou o poder ser. E como é que ele pode ser? Ultrapassando, superando algo que está no mundo junto com ele: as coisas, os

⁵ Aqui realizo um jogo de palavras, uma licença poética. É preciso que fique bem claro que neste ponto estou recorrendo à fenomenologia heideggeriana e à sua concepção ontológica do *ser-no-mundo*. Para Heidegger, quando se diz ser “se diz sempre ser de um ente” (Cf. HEIDEGGER, 1995, p. 32); sendo que “ente é tudo de que falamos, tudo que entendemos, com que nos comportamos dessa ou daquela maneira, [...] é o que [somos] e como nós mesmos somos” (Ibid., loc. cit.). Esse ente que cada um de nós somos, ele designa com o termo “pre-sença” (*Dasein*) (Ibid., p. 33). O termo *Dasein* normalmente aparece traduzido como *ser-ai* ou como pre-sença. Como a tradução que estou utilizando adota essa segunda opção, é dessa maneira que grafo o termo. A pre-sença “nunca é [...] um ente [...] livre de ser-em”; pelo contrário, ela sempre deve ser-no-mundo, o que equivale dizer que o ser sempre é no mundo. Entretanto, é importante que fique bem claro que “pre-sença não é sinônimo nem de homem, nem de ser humano, nem de humanidade” (CAVALCANTE, in HEIDEGGER, 1995, p.309). O que ocorre é que o termo conserva “uma relação estrutural” (Ibid) com o ser humano, “evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade”. De fato, é “na pre-sença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência [e] a sua história.” (Ibid). Ou seja, o termo pre-sença refere-se ao homem como um “ente que é enquanto está referido ao seu próprio ser” (VATTIMO, 1987, p.24-25), como o ser que é no mundo sendo homem.

objetos, outras pessoas. Com isso, Heidegger coloca o ser, a essência, em relação direta com o mundo, com o outro.

Como se pode perceber, essa afirmação tem grandes implicações sobre a concepção de essência vista anteriormente. Se a minha essência é o próprio fato de eu existir, então, não interessa o que está aquém ou além, o que veio antes ou o que virá depois porque isso não faz parte da minha essência/existência. Num certo sentido, pode-se dizer que essa concepção oferece uma outra possibilidade de opção metafísica. Não uma possibilidade materialista, como pareceria a um primeiro olhar desatento, mas, sim, uma outra possibilidade dualista, posto que não exclui o ente.

Em minha opinião, parece que, com essa mudança, a grande questão humana (como vimos anteriormente, o problema corpo/mente) deixa de ser perguntar sobre a essência (a mente, o pensamento etc.) e se torna a relação entre aquilo que o ser humano pensa poder ser (o que Heidegger denomina projeto) e o mundo, o outro, as coisas. Ou seja, a questão humana se torna muito mais ôntica do que ontológica, pois passa a se referir à pre-sença (o ser-aí), ao sujeito no mundo e voltado para o mundo. Sintetizando, pode-se dizer que com Heidegger o ser é no mundo e, assim, é a este ser, sujeito voltado para o mundo – portanto, ôntico e corpóreo – que a filosofia e a ciência devem se dedicar. De certa maneira, a mudança feita por Heidegger é um corte epistemológico que reorganiza o pensamento filosófico desde os gregos até Descartes e com isso, aparentemente, possibilita a dissolução do problema corpo/mente na modernidade ou o “Fim da Metafísica” como afirma Vattimo (1995, pp.20 e 36), uma vez que ciência e filosofia passam a falar do ente.

Quando Heidegger desloca o que antes era visto como essência para a existência – ou seja, quando o ser dá lugar ao ente – ele dissolve (ERNILDO STEIN, 2003, p.8.) o problema corpo/mente. Continuando, melhor dizendo talvez, ampliando a obra heideggeriana, Merleau-Ponty vai reforçar essa condição ao bater veementemente na tecla do “sou meu corpo” (1999, p.208). Se a existência é um poder ser através da ultrapassagem, da superação daquilo que está situado no mundo (isto é, as coisas, os objetos, as outras pessoas), o problema corpo/mente fica, então, deslocado para a relação, uma vez que, para que possa existir, o ser precisa se relacionar com as coisas e o mundo e ultrapassá-las.

Ao deslocar o problema corpo/mente para a relação direta com o mundo, com o outro, Heidegger introduz o conceito de “*Gestell*” (armação, estrutura), fornecendo assim as bases necessárias para o pensamento estruturalista⁶ deslocar o olhar do ser para a relação. Para o estruturalismo, essa relação entre o ser e o mundo é estrutural posto que todos os elementos que dela participam estão relacionados entre si. Com isso, os estruturalistas vão mudar o debate filosófico, e, com uma visão ôntica (não mais ontológica), vão sugerir que não existem essências, mas relações de diferença, troca e substituição entre estruturas e que, portanto, não faz sentido perguntar-se sobre o ser.

II.2 Saussure, o Signo e as Essências

Pode-se dizer que o ponto central para a compreensão do estruturalismo está no desenvolvimento da fonética e da lingüística estrutural. Para os objetivos deste estudo, as idéias do lingüista genebrino Ferdinand de Saussure, particularmente suas considerações sobre a natureza do signo, são fundamentais. Não se trata aqui de esmiuçar aprofundadamente suas teorias para o campo lingüístico e nem de entrar no mérito de se suas idéias (ou, “suas célebres dicotomias”, como coloca Isaac Nicolau Salum (in SAUSSURE, 1977, p.XV) estariam “superadas” ou não, mas apenas de situar o leitor no que se refere àquelas partes de sua obra que serão retomadas pelo pensamento derridiano e que utilizarei em minha análise sobre a necessidade da personagem nas artes cênicas.

De acordo com Collins & Mayblin (1997, pp.62-65), o primeiro ponto a destacar em Saussure é que ele rompeu com a abordagem comum à sua época, a partir da qual a linguagem era estudada via evolução de sons e palavras ao longo do tempo e desse estudo se chegava à compreensão de seu desenvolvimento. Saussure pelo contrário, vai dirigir seu foco sobre o modo como a linguagem opera e esse olhar vai lhe permitir vê-la como sendo uma estrutura ou um sistema, um conjunto de elementos diretamente relacionados uns com os outros (língua e fala, diacronia e sincronia, identidade e oposição, significante e significado etc.). O segundo ponto é

⁶ O termo estruturalismo é utilizado aqui de acordo com François Dosse, designando uma escola de pensamento que engloba estruturalistas como Strauss, Mauss e Dumezil e pós-estruturalistas como Derrida, Lacan e Foucault. (Cf. DOSSE, 1993 e 1994).

que, para ele, o sentido (o significado)⁷ é produzido pelo jogo dessas relações e elementos, o que se dá de dois modos:

a) pela formação de signos que possuem uma dupla entidade e

Cavalo = 

b) por um jogo de diferenças



O ponto de partida de Saussure é que a linguagem não se reduz ao ato de nomear (conforme expus anteriormente, no item “*Movimento, Linguagem e Conhecimento: A Consciência em Ação*”, esse era o pensamento comum). Para ele, tal redução pressupõe idéias completamente feitas, preexistentes às palavras. Vale aqui observar que isso não implica dizer que as coisas não existam independentemente do humano, mas que, para nós, elas só existem transmutadas em signos. Segundo o lingüista, “sem o recurso dos signos seríamos incapazes de distinguir duas idéias de modo claro e constante” (1977, p.130). Dessa forma, o pensamento seria “uma massa amorfa e indistinta, [...] uma nebulosa onde nada [estaria] delimitado” (Ibid.). Isso equivale dizer que não existem idéias pré-estabelecidas, posto que antes do aparecimento dos signos não é possível ao pensamento fazer distinções, ou seja, dar sentido às coisas e idéias, estabelecer as diferenças que vão originar as características particulares, individuais. “A diferença é o que faz a característica” (Ibid., p.141), afirma Saussure.

Em resumo, o processo de significação é constituído da união de dois termos. Entretanto, não se trata da união de uma coisa a uma palavra, mas de um “conceito” – que ele vai substituir pelo termo “significado” – a uma “imagem acústica” – que ele vai substituir por “significante” (Ibid., pp.79-81). Essa união constitui o signo. Como se sabe, Saussure enfatizava a distinção entre significante e significado. Significante é

⁷ É importante ter sempre em mente tanto a idéia de sentido quanto a idéia de significado.

o que eu denominaria percepção sensorial (o que se ouve tem um aspecto que se pode ouvir, o que se vê tem um aspecto que se pode ver) e significado é o conceito ou sentido atribuído/associado àquela percepção sensorial. Um signo, para ser um signo precisa ter os dois aspectos: alguma coisa que se pode sentir e alguma coisa que nós lhe atribuímos. Trata-se, portanto, de uma relação, uma estrutura. Essa é a razão pela qual muitos historiadores vão atribuir a origem do pensamento estruturalista à junção da lingüística saussureana com a antropologia de Lévi-Strauss, (Cf, por exemplo, FRANCOIS DOSSE 1993 e 1994), assunto que retomarei um pouco mais à frente. Por ora, importa reter a concepção de que, para Saussure, um signo é aquilo que vai ter um significado a partir de um significante (por exemplo, a palavra “cavalo”, em dado momento, significa o animal para o qual se olha). Dito em outras palavras, a relação estrutural entre o significante e o significado constitui um signo lingüístico, e a linguagem é composta desses signos.

Ainda de acordo com Saussure (1977), o “signo lingüístico é arbitrário” (p.81), ou seja, ele diz alguma coisa por convenção e pelo uso comum. Não há, por exemplo, nenhuma relação natural entre a palavra cavalo, ou *horse* (inglês) ou *Pferd* (alemão) e o animal que ela designa ou mesmo entre elas. O que há é uma convenção adotada (e/ou imposta) pelo hábito ou pelas estruturas de poder. Isso é exatamente o contrário do que ocorre com o símbolo, que tem por característica “não ser jamais completamente arbitrário” (Ibid., p.82) porque guarda sempre rudimentos de algum vínculo natural entre o significante e o significado; entre a sua forma, seja qual for, e o que ele significa. Isso explicaria, por exemplo, porque quando pego um copo e o largo fica em mim a forma do copo. O que fica é um vínculo simbólico rudimentar de uma percepção sensorial que não tem nenhuma relação natural com a designação “copo” que é utilizada pela linguagem. De acordo com Collins & Mayblin (1997), a concepção que Saussure tem do signo não tem absolutamente nada de novo. Platão, no Crátilo, já dizia haver nele um “aspecto Sensível e outro Inteligível” (Ibid.). O que Saussure vai acrescentar é que significado e significante são dois lados de uma mesma folha de papel: um não existe sem o outro e não podem ser separados. Mesmo que imaginemos palavras em nossa cabeça, elas necessariamente “invocarão o significante, o aspecto sensorial” (Ibid., p.66).

De qualquer modo, ao sustentar que os conceitos ou sentidos (significados) não existem independentemente dos significantes, Saussure formula um pensamento

que, se levado ao limite, traz implicações de ordem epistemológicas que abrem uma verdadeira fissura na filosofia ocidental de até então. A compreensão de que por meio da linguagem somos capazes de descrever e compreender corretamente o mundo real, por exemplo, perde o sentido uma vez que ele coloca em xeque a idéia de que o signo representa esse real numa relação de um para um. Vale observar que essa relação se encontra na raiz do conceito de *mimesis* e do conhecimento nela baseado, de modo que a reflexão de Saussure vai trazer outras implicações. Mais ainda, seu pensamento questiona a idéia de que a linguagem seria um produto da livre vontade e que, conseqüentemente, ela expressaria a essência de nosso ser individual, ou o *self* como coloca Mary Klages⁸.

Essa idéia de um centro primeiro produtor de sentido que estaria na origem mesma da linguagem está presente em quase todas as obras apoiadas no projeto humanista formulado pelos filósofos iluministas do século dezoito. Como se sabe, as idéias desses filósofos erigiram o chamado sujeito humanista, um elemento fundamental do projeto de modernidade desenvolvido por eles. Desse tema me ocuparei mais à frente, quando estiver tratando do pós-modernismo e do pós-estruturalismo. Por ora, vou me deter no que as idéias de Saussure nos levam a refletir. Por exemplo, a compreensão de que a linguagem em si mesma produz “realidade” uma vez que nós só podemos pensar através das palavras. Ou – o que tem maiores implicações ainda – o entendimento de que a origem do significado não é fruto de uma experiência individual ou essencial, mas do conjunto de oposições e operações que governam a linguagem e de que a atribuição de significado e/ou sentido não provém do indivíduo, mas da estrutura/sistema no qual ele está inserido. Por conseguinte, nossa percepção da realidade é toda construída e determinada pela estrutura da linguagem.

Essas idéias, ampliadas pela contribuição de Lévi-Strauss – é importante frisar –, serviram de base para o desenvolvimento do pensamento estruturalista e se constituíram numa poderosa ferramenta para a crítica à fenomenologia e ao modelo humanista que a gerou.

⁸ De acordo com o autor, “[o] Eu (Self) – ou ‘sujeito’, se considerarmos que o modo como representamos a idéia de um “self” em linguagem é dizendo Eu, o qual é o sujeito da sentença – é o centro de todo sentido e de toda verdade”. (Cf. KLAGES, 2003, pp-2-3).

Neste ponto, para melhor compreendermos como se deu essa união, convém voltarmos o olhar para as origens e para os principais elementos que constituíram aquilo que na história do pensamento ocidental se convencionou denominar estruturalismo. O estruturalismo se desenvolveu a partir de duas áreas que são de grande interesse para aqueles ligados ao estudo da corporeidade, as ciências sociais e a filosofia. Nesse sentido, o texto que se segue pretende realizar uma breve síntese de suas origens e do eixo central dessa reflexão com o intuito de familiarizar o leitor com os conceitos e idéias que caracterizam o “paradigma estrutural”. Trata-se apenas de situar o leitor. Dessa maneira, destaco apenas aqueles aspectos que se relacionam com meus objetivos neste estudo.

II.3 O Paradigma Estrutural

O estruturalismo é uma corrente de pensamento que surgiu na França após a segunda guerra mundial, no bojo da ascensão das ciências humanas, em especial da etnologia e da antropologia, mas também da fonologia e da lingüística. Foi rapidamente identificado com o intelectual francês Claude Lévi-Strauss, de fato um de seus primeiros defensores. Trata-se de uma linha de pensamento que “permite a ultrapassagem do empirismo, do descritivo e do vivenciado [ao] conceder predominância ao modelo lingüístico a fim de permitir transpor os resíduos da estreita ligação entre o observador e o objeto observado”(DOSSE, 1993, p.26).

De acordo com Dosse é na transposição do modelo lingüístico para a antropologia que Lévi-Strauss inova, pois com isso ele estabelece uma ruptura com o modelo que se tinha até então que era mais ligado às ciências naturais e enfatizava a biologia e a física. Influenciado pelas teses da fonologia, cujo desenvolvimento abalou as ciências sociais de um modo tal que essa ciência foi considerada como propulsora de uma verdadeira revolução copérnico-galileana, Lévi-Strauss inicialmente utilizou em sua área o modelo da lingüística estrutural. Tendo em vista o seu objetivo de ultrapassar o estágio dos fenômenos lingüísticos conscientes, a fonologia não se contenta em considerar os termos usados na linguagem em suas especificidades, mas tenta entendê-los em suas relações internas e, para tanto, ela se apropria da noção de sistema. Para a fonologia, os fonemas são partes de um sistema. Desse modo, seu objetivo é mostrar os sistemas fonológicos e colocar em evidência sua estrutura. É essa noção, amplamente desenvolvida na lingüística estrutural de Roman Jakobson, que vai mudar profundamente o modo de pensar de Lévi-Strauss. Escreve ele:

Eu era uma espécie de estruturalista simplista. Fazia estruturalismo sem o saber. Jakobson revelou-me a existência de um corpo de doutrina já constituído numa disciplina: a lingüística [...] Tal como os fonemas os termos de parentesco são elementos de significação; como eles, só adquirem essa significação sob a condição de integrarem sistemas (LÉVI-STRAUSS apud DOSSE, 1993, p.43).

Essa declaração de humildade ao reconhecer o aprendizado que lhe foi possibilitado por Jakobson teve conseqüências profundas para a antropologia, a ponto de o próprio Dosse afirmar que a “lingüística [com Lévi-Strauss] foi elevada à categoria de ciência-piloto, de modelo primordial” (1993, p.44) e de Algirdas Julien Greimas, lingüista de grande renome, sugerir que o “estruturalismo é o encontro da lingüística e da antropologia” (apud DOSSE, Ibid, p.47). Isso ocorreu porque, a partir da influência de Jakobson, Lévi-Strauss volta-se também para Ferdinand de Saussure e sua distinção entre significante e significado, adaptando esses conceitos à antropologia ao atribuir ao significante o lugar da estrutura e ao significado o lugar do sentido. É com essa atribuição que ele vai operar uma verdadeira revolução, pois com isso vai situar o fenômeno (o objeto observado) na estrutura e no sistema em que ele se manifesta.

A junção entre a linguagem e antropologia foi possível de ser feita por Lévi-Strauss graças à leitura que ele fez da obra de Marcel Mauss, que pouco antes havia definido a “vida social como um ‘mundo de relações simbólicas’” (apud DOSSE, 1993, p.48). Enfocar a sociedade dessa maneira faz com que seja possível ver o corpo humano como sendo um signo aparente em cujo cerne está o inconsciente, cujo acesso passa pela mediação da linguagem. É a partir dessas idéias que Lévi-Strauss vai voltar-se para a lingüística moderna, saussureana, incorporando a ela o pressuposto de que a linguagem situa-se no pensamento inconsciente. Essa união (via linguagem) da antropologia com a psicanálise vai originar o chamado paradigma estrutural (Cf. DOSSE, 1993, p. 47 e seguintes)⁹.

Em resumo, o paradigma estrutural se forma a partir da abordagem do homem não mais como um ser individual agindo no mundo – enfoque dos filósofos

⁹A linguagem foi um dos pólos que serviram de base para a elaboração do paradigma estrutural. O outro pólo foi a matemática (de acordo com o grupo Bourbacki). A apropriação de termos da lingüística e da matemática conferiu ao estruturalismo uma aura de rigor científico. Com a união dessas duas áreas (a matemática, considerada como a base da ciência e a lingüística, considerada à época como algo científico) surgiu a ilusão de que, com isso, as ciências humanas poderiam se tornar ciências completas, como a física de Newton, por exemplo. Essa união pode ser considerada responsável pelo sucesso que o modelo estruturalista teve durante mais ou menos 20 anos, até maio de 1968, quando esses paradigmas começaram a ser questionados, algo que veremos mais à frente.

iluministas quando estes fundaram o projeto da modernidade –, mas como um signo situado num mundo de relações simbólicas que pela linguagem, consciente ou inconscientemente, se constrói. Desse modo, o homem não é mais visto como um ser individual único, uma individualidade com características essenciais únicas, mas como um sujeito construído no jogo das relações simbólicas advindas de uma estrutura significativa à qual ele atribui significados que vão por si, gerar novos significantes, novas estruturas. Tanto a noção de homem individual que se tinha nas ciências humanas até então quanto o próprio “sujeito fenomenológico” (DOSSE, 1993, p.64) não têm mais validade para aquele que se propõe a orientar-se por um tal projeto, por um tal paradigma.

No entanto, como escrevi acima, foram duas as áreas que levaram ao desenvolvimento do estruturalismo: as ciências sociais – cujo desenvolvimento acabo de sintetizar – e a filosofia. A cena filosófica francesa nessa época era dominada pela fenomenologia e seus postulados de “retorno às coisas mesmas”, de intencionalidade da consciência voltada para o mundo e para as coisas (para a existência), de voltar-se para o vivenciado e atentar para o descritivo, o concreto, e de uma subjetividade preponderante em que não são os fatos e sim as essências que constituem o fundamento. A fenomenologia francesa era, sobretudo, sartreana, existencialista e punha ênfase no pensamento de que o “homem só existe pela intencionalidade de sua consciência” estabelecendo, assim, a primazia da consciência, do sujeito. Tendo rompido com Sartre, Maurice Merleau-Ponty vai questionar essa visão idealista de uma consciência pura e de uma essência a partir dessa consciência e passa a se interessar pelas estruturas de significações trazidas pelas ciências humanas (Dosse, 1993, p.59); a ponto de em sua última obra, *O Visível e o Invisível*, ele ter reconhecido que aquilo que ele, na *Fenomenologia da Percepção*, denominou “Cogito Tácito [era] impossível [, pois] para pensar, para fazer a redução fenomenológica às coisas mesmas, para retornar ao imanente e ao percebido, é necessário que haja palavras” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 171).

De acordo com Dosse, esse questionamento de Merleau-Ponty já é por si mesmo a derrubada de um paradigma. Até então, eram as ciências humanas que procuravam se situar em relação à filosofia. Nos anos cinquenta, há uma inversão: é a filosofia que procura situar-se frente às ciências humanas, especialmente frente à antropologia, à lingüística e à psicanálise. E Merleau-Ponty é o grande propulsor

desse processo, principalmente após a publicação de *Signos*, em 1960¹⁰ – baseado numa obra que ele escrevera em 1951, “*Sobre A Fenomenologia da Linguagem*” – na qual ele apresenta aos filósofos as idéias da lingüística moderna e os avanços da antropologia.

Sobre a obra de Saussure, ele assinala: “o que aprendemos [em sua obra] é que os signos, um por um, nada significam, que cada um deles exprime menos um sentido do que assinala uma diferença de sentido entre ele próprio e os outros” (MERLEAU-PONTY, apud DOSSE, 1993, p.60). E sobre Lévi-Strauss, ele afirma que “os fatos sociais não são coisas nem idéias, são estruturas [a sociedade] é uma estrutura de estruturas” (Cf MERLEAU-PONTY, apud DOSSE, op. cit., p.60.). A partir desse raciocínio, ele “inaugura perspectivas muito promissoras” para a filosofia, sobretudo quando escreve que “a tarefa [do filósofo] consiste em ampliar nossa razão a fim de torná-la capaz de compreender o que em nós e nos outros precede e excede a razão” (MERLEAU-PONTY, apud DOSSE, op. cit., p.61).

Com isso ele abre uma fissura no campo filosófico, possibilitando a toda uma geração de filósofos utilizar-se das descobertas das ciências humanas (em especial da lingüística, mas também da psicologia e da antropologia) e mudar o foco do seu olhar posto que o ser fenomenológico, o ser essencial constituinte do eu-sujeito, não tinha espaço num projeto de pensamento que levasse em consideração os signos e as estruturas conforme o fazia a lingüística saussureana. No estruturalismo, a individualidade, o eu-sujeito desaparece. Em vez de lançarem questões sobre o ser, os estruturalistas se perguntam sobre sistemas e estruturas uma vez que para eles o ser só é ser dentro de um sistema, não existindo fora da estrutura. Conforme nos lembra Klages, ao invés

de ver o indivíduo como o centro do significado (sentido), o Estruturalismo coloca a estrutura no centro – é ela que origina ou produz significados (sentidos), não o eu (self) individual. A linguagem, em particular, é o centro do eu (self) e do sentido (significado); somente posso dizer “Eu” porque habito um sistema de linguagem no qual a posição do sujeito é marcada pelo primeiro pronome pessoal, conseqüentemente, minha identidade é conseqüência do sistema lingüístico que eu ocupo. (2003, pp.2-3)

¹⁰ Apenas para situar o eventual leitor, para os envolvidos com o tema corporeidade, o livro *Fenomenologia da Percepção*, publicado em 1945, é considerado a sua principal obra.

Uma conseqüência desse modo de pensar é que aquela concepção aristotélica que vimos anteriormente, que argumenta que através da *mimesis* é possível fazer como se fosse o real, é posta em xeque. Se só podemos ter acesso à realidade por meio da linguagem, como se pode determinar um real fora desse sistema? Além disso, a idéia de que toda imitação (tendo-se sempre em mente o sentido de tornar presente, representar algo) possibilita o conhecimento a partir daquilo que nela reconhecemos/reconstruímos – em suma, a idéia de que através da *mimesis* (ou representação) se conhece a essência da realidade, a verdadeira natureza das coisas – também cai por terra. Não há como saber se o reconhecido se refere àquilo que ele nos faz reconhecer.

Voltaremos a esse tema mais tarde. Agora importa olhar um pouco mais de perto aquilo que, com base nas críticas de diversos autores, eu denominaria o calcanhar de Aquiles da jornada estruturalista: o seu exacerbado cientificismo e a centralidade da estrutura¹¹.

II.3.1 A Estrutura em Questão

Apesar do grande sucesso, a “revolução estruturalista” era especialmente frágil em sua “pretensão” (PETERS, 2000, p.10) de atuar como ciência e de ver a estrutura como algo de cujo centro seria possível partir para se referir à totalidade. Isso foi amplamente explorado pelos críticos do estruturalismo, em especial por aqueles que são conhecidos como a “primeira geração do pós-estruturalismo” (PETERS, op. cit., p.34), a saber: Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, entre outros.

Com relação ao caráter cientificista do estruturalismo, pode-se dizer que essa fragilidade tem sua origem na junção da matemática, tida como a base da ciência, com a lingüística, considerada à época como pautada pelo rigor científico¹². A apropriação de termos da lingüística e da matemática conferiu ao estruturalismo uma aura de rigor científico. Em seu livro *Antropologia Estrutural* (1968, pp.33-34), Lévi-Strauss define, com base na declaração programática feita pelo lingüista Nikolay

¹¹ Em relação às críticas ao cientificismo, tomo por parâmetro Peters (2000); e quanto às críticas sobre a centralidade da estrutura, Derrida (2002).

¹² Tanto Saussure quanto Jakobson, mesmo opondo-se à lingüística normativa, consideravam a lingüística estrutural como sendo uma ciência (Cf. SAUSSURE, 1977 e ROMAN JAKOBSON, 1973).

Trubetzkoy (apud PETERS, 2000, p.23), o que seria o método estrutural. Segundo o autor, o método estrutural contempla:

- a) Estudo da infra-estrutura inconsciente dos fenômenos;
- b) Estudo das relações entre os fenômenos, e não dos fenômenos como entidades independentes;
- c) Estudo do sistema (ou estrutura) em que essas relações se dão;
- d) Elaboração de leis gerais seja por indução, seja por dedução.

Como se pode perceber esse método, aqui sintetizado de forma meramente ilustrativa, une elementos das duas áreas: a lingüística e a antropologia. Dessa união, operada por Lévi-Strauss, surgiu a “pretensão” de que esse método poderia conferir caráter científico às ciências humanas, as quais poderiam, com sua utilização, se tornarem ciências completas, como a física newtoniana, por exemplo.

Essa visão cientificista foi aprofundada ainda mais por Jean Piaget quando este acrescentou à noção de estrutura a idéia de totalidade¹³. Conceber as estruturas como “totalidades” torna possível o entendimento de que ao estudar a estrutura é possível olhar e fazer generalizações para um todo. Pode-se afirmar que esse enfoque cientificista foi um dos principais fatores responsáveis pelo grande sucesso que o modelo estruturalista obteve.

No tocante à centralidade da estrutura, a fragilidade consiste no fato de que o estruturalismo apenas desloca o centro do sujeito humanista para a estrutura. Ao recusar ver o indivíduo como o centro do significado (sentido), esse movimento sustenta que é a estrutura – o sistema – que origina e/ou produz significados (sentidos). É com ênfase especial (mas não exclusiva) nesses dois pontos que o pós-estruturalismo vai se colocar.

¹³ Segundo o autor, a “estrutura é composta de três idéias-chave: a idéia de totalidade, a idéia de transformação e a idéia de auto-regulação” (Cf. PIAGET, 1971/, p. 5).

Cap.III O Fundamento Mimético-Representativo Rejeitado: A Abordagem “Pós-moderno pós-estruturalista”

III.1 Pós-estruturalismo e Pós-modernismo

Existe muita polêmica em torno do pós-estruturalismo. Muitos autores consideram-no um sinônimo de pós-modernismo ao passo que outros sustentam que, apesar de haver pontos filosóficos comuns em suas concepções, eles são estritamente distintos. Devido à polêmica em torno desse assunto – que todavia não se esgotou – considero tal análise pertinente porque tais termos (em especial modernismo e modernidade, pós-modernismo e pós-modernidade) suscitam distinções que é necessário abordar. Acho necessário um posicionamento de minha parte frente ao tema, para que não haja equívocos em relação aos pressupostos sobre os quais estou construindo minha argumentação.

Um dos autores que distinguem o pós-estruturalismo do pós-modernismo é Michael Peters (2000) e o faz argumentando que para compreender a diferença é preciso olhar para os seus “objetos teóricos” (p.9). Segundo ele, o objeto teórico do pós-estruturalismo é o estruturalismo e o do pós-modernismo é o modernismo. Cada qual tenta superar aquele movimento que lhe é anterior e ainda que atualmente eles estejam entrelaçados, “eles se distinguem por preocupações teóricas diferentes, as quais estão visíveis em suas respectivas genealogias históricas” (Ibid). Nas páginas seguintes, procederei de acordo com essa visão de Peters e analisarei separadamente essas duas correntes de pensamento, tendo sempre em vista o objetivo do presente estudo, que é discorrer acerca do jogo e suas relações com as artes cênicas considerando os estudos da linguagem como venho fazendo até aqui. Dessa maneira, salientarei os pontos que me permitam falar em concordância com Bertens (1995, pp.5, 6, 83-107 passim), em “pós-modernismo pós-estruturalista”, em vez de unicamente pós-modernismo ou pós-estruturalismo. Para tanto, neste subcapítulo dedicar-me-ei a analisar o pós-modernismo e o pós-estruturalismo, fazendo concomitantemente uma breve definição dos sentidos em que tais termos (e seus congêneres) são aqui utilizados e das suas características e seus pontos em comum.

III.2 - Definindo os Termos

Num discurso proferido em 1980, Habermas (Apud HAL FOSTER, 1983) sustentou que o termo latino “*modernus*” foi usado pela primeira vez no final do século quinto para distinguir o presente, que tinha se tornado cristão, do passado que havia sido romano e pagão. Segundo ele, desde então, o termo tem sido usado para expressar a consciência de uma época para referir-se a si mesma em relação à anterior, considerada como antiga ou velha, e serve para que aquela se veja como resultado da transição de algo que era velho para algo que agora é novo. O termo “moderno” aparece e reaparece sempre que, na Europa, “a consciência de uma nova época imagina-se a si própria através de uma relação renovada com o antigo ou quando a antiguidade é considerada um modelo a ser recuperado através de algum tipo de imitação” (FOSTER, 1983, p.3). Pode-se inferir, portanto, que o termo modernidade surge dessa relação com o antigo, por estar relacionado com a história e sua separação em períodos (Idade Antiga e Média, por exemplo). Trata-se de um encanto pelo antigo como forma de valorizar o novo, chamado de moderno, encanto este que Habermas sustenta ter sido quebrado pelos ideais do iluminismo francês.

Como se sabe, nos moldes como é empregado contemporaneamente, o termo remete ao projeto de modernidade formulado pelos filósofos iluministas do século 18, em especial por Francis Bacon e René Descartes (Cf. PETERS, 2000, p.12). Tal projeto consistia, ainda conforme Habermas, “no esforço de desenvolver uma ciência objetiva, uma moralidade universal, uma lei e uma arte autônomas conforme a lógica¹ interna de cada uma delas” (Cf. HABERMAS In: FOSTER, 1983, p. 9) com o objetivo de gerar uma acumulação de cultura especializada que enriquecesse a vida diária e tirasse, das trevas que caracterizaram a Idade Média, o homem concebido como um sujeito autônomo, soberano, capaz de uma ação objetiva, baseada no método científico (que terá seu auge com Kant) (Cf. PETERS, Ibid).

Para a consecução desse projeto, os iluministas alimentaram a idéia de que o desenvolvimento das artes e das ciências poderia levar ao controle não apenas das forças da natureza, aí incluído o homem, mas também “a compreensão do mundo e do eu e a promoção do progresso moral, da instituição da justiça e mesmo da felicidade do ser humano”(Ibid) com base numa verdade comprovada pela força do

¹ lógica esta que, como veremos mais a frente, Jean François Lyotard chamará de “meta-discurso”

argumento lógico, de tal modo que “na pintura ou na música, na técnica como na vida científica ou política, a Modernidade impor-se-ia, salvo aos míopes e aos cegos” (LEFEBVRE, 1969, p. 03.).

De acordo com Habermas, a idéia de ser “moderno” olhando os tempos antigos perdeu o encanto justamente por causa dessa “crença no progresso infinito do conhecimento e do avanço sem fim rumo a uma melhoria social e moral” (1983, p.03) e deu origem a uma outra forma de consciência, o modernismo, cujos adeptos buscavam uma nova época que os libertasse das amarras da história, algo que Madan Sarup, um pouco mais tarde, irá reconhecer como um acontecimento que “contrasta marcadamente com [os] ideais iluministas” (SARUP, 1989, p. 130.). Segundo Sarup, ao contrário do que pensavam os iluministas, a ciência, a moral e a arte institucionalizaram-se e “tornaram-se domínios autônomos, separados do mundo-vivido” (Loc. cit.). Tornaram-se, conforme Lyotard (p.58 et. seq.), “pequenas narrativas”², sendo que nelas a arte, em especial, adquiriu status nunca antes alcançado na história humana. Em resumo, pode-se até afirmar que o modernismo é um movimento que questiona as idéias modernas.

Essa descrição de modernidade e modernismo feita por Habermas encontra eco nas idéias de Henri Lefebvre (1969). Anos antes, esse autor pontuara duas acepções do moderno: uma histórica e filosófica que se referiria a uma “reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica numa tentativa de autoconhecimento” (LEFEBVRE, op. cit., p.04.), fruto das mudanças ocorridas no pensamento e no dia-a-dia das sociedades ocidentais e que ficou conhecida como modernidade em contraponto à Idade Média que lhe antecedeu. E outra que se referiria à “consciência exaltante-exaltada pelo novo” (Ibid), a um desejo, a uma busca de um “fato sociológico e ideológico” ou, como escreveu Hayden White, “a um ideal ainda a ser realizado” (1987, pp. 61-62.) que levasse a uma metamorfose da história humana e que foi denominada modernismo. Segundo Thomas Docherty (1993), os filósofos iluministas acreditavam que havia uma unidade essencial subjacente à história humana que lhe dava uma direção.

Como se pode perceber, existe uma profunda contradição entre o ideal iluminista de um sujeito autônomo, soberano, e as amarras impostas pelo vínculo

² A tradução de Ricardo Corrêa Barbosa utiliza o termo Relatos ao invés de Narrativas. Opto por “narrativa” porque faço a leitura a partir da tradução que fiz da obra de Madan Sarup, onde o autor usa o termo “narrativa”.

com o passado, com o método científico e a idéia de progresso. Creio que tal contradição entre uma concepção idealista e outra lógico-científica só poderia ser, num primeiro momento, captada por uma vanguarda pouco preocupada em se expor aos perigos que tal contradição implicava. Assim, não é à toa que o modernismo vai ser associado com a estética e com as artes, pois só no campo estético o projeto modernista, preso pelas amarras de uma concepção centrada na técnica, na ciência e numa moral rígida, poderia dar vazão à realização de um tal ideal. Foi, portanto, uma conseqüência natural a grande importância que o movimento modernista ganhou, inclusive aqui no Brasil, com a realização da Semana de Arte Moderna de 1922.

Quanto ao termo pós-moderno, até onde se sabe, foi utilizado pela primeira vez por Arnold Toynbee no primeiro volume (1934) da obra denominada *Study of History*, para designar o que ele chamou de “depois do modernismo” (Apud DOCHERTY, 1993, p. 01.), cujo início se deu em algum momento nos anos 1850-1875. Mais tarde, no segundo volume (1939), quando assume a expressão “pós-moderno”, o autor afirma que esse movimento começou entre as duas guerras mundiais, em algum lugar entre os anos 1918 e 1939. Totalmente influenciado pelas idéias do final do século dezanove, Toynbee, ecoando Leibniz, concordava com este em sua concepção de que haveria uma direção ou unidade subjacente à história humana, a qual é imanente, ou seja, está inseparavelmente contida ou implicada na natureza do homem, diferentemente da tradição iluminista que a via como um ideal que existe no futuro, a ser realizado no tempo histórico. Em razão disso, Thomas Docherty vê no termo “pós-moderno”, cunhado por Toynbee, uma ambigüidade. Ao mesmo tempo em que o termo se refere a um fato histórico, o fim da modernidade ou o início da pós-modernidade ocorrido entre as duas grandes guerras, ele se refere também a um desejo de superar o modernismo, a uma predisposição em ver o futuro (um pós-modernismo) como redentor do presente. Tal constatação remete-nos imediatamente à concepção de moderno e à contradição nela existente e que, baseado em Habermas, expus acima.

Esse raciocínio é ratificado por Peters (2000, pp.13-14) quando este diz que existem dois significados gerais para o termo pós-modernismo que seguem a concepção de modernismo e modernidade anteriormente apresentado. Um refere-se especificamente às transformações ocorridas na cultura e nas artes após o modernismo, o pós-modernismo propriamente dito. Essa concepção é corroborada

por Hans Bertens (BERTENS, 1995 p.03), que entende que o termo pós-modernismo diz respeito inicialmente a um conjunto de estratégias artísticas antimodernistas surgidas nos anos cinquenta e aprimoradas ao longo dos anos sessenta. O outro significado tem um sentido histórico e filosófico, referindo-se a um *ethos* (a pós-modernidade), raciocínio que é corroborado por Terry Eagleton – que considera a pós-modernidade “uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação” (Cf. EAGLETON, 1998, p. 7) sustentados pela modernidade, ao passo que o pós-modernismo seria “um estilo de cultura que reflete essa mudança por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada” (Ibid).

Como se pode ver existe uma relação muito estreita entre os termos modernidade e modernismo e entre os termos pós-modernidade e pós-modernismo (Eagleton chama-os de termos “mais triviais” (Loc Cit.) e “dada a evidente relação” (Ibid) entre eles – o que, de acordo com Peters, permite que sejam utilizados para se referir aos dois sentidos que são inerentes aos termos moderno e pós-moderno – opto por utilizá-los genericamente. Sendo assim, quando doravante eu utilizar o termo pós-modernismo, solicito ao leitor que tenha em mente as relações intrínsecas deste com a pós-modernidade e suas relações com o modernismo e a modernidade. Feitos esses esclarecimentos, a respeito dos sentidos em que os termos modernismo, modernidade, pós-modernismo e pós-modernidade são utilizados aqui, analisemos a seguir as características mais importantes do pós-modernismo, considerando o foco deste estudo.

III.2.1 Principais Características do Pós-modernismo

Existem muitas abordagens do pós-modernismo, cada qual caracterizando-o a partir de uma determinada perspectiva. Dado que o objetivo do presente estudo é discorrer acerca do jogo e suas relações com as artes cênicas, e considerando que tenho centrado minha abordagem na linguagem, apresentarei as principais características do pós-modernismo tendo esses elementos como referência. Para tal, elejo o enfoque de Lyotard, autor que centra sua análise da condição pós-moderna na linguagem e utiliza para tal um “método” que ele denomina “jogos de linguagem” (2002, pp.15-19), cujo conceito será de grande utilidade para expor a concepção que tenho do trabalho do ator-dançarino a partir de uma perspectiva pós-estruturalista.

Outra razão para essa escolha é que o enfoque lyotardiano será útil quando eu, um pouco mais à frente, for discorrer sobre as razões de minha preferência por usar o termo “pós-modernismo pós-estruturalista”.

Como vimos no subcapítulo anterior, os ideais modernos pregados pelos iluministas eram baseados principalmente nas idéias de Descartes, que mais tarde seriam chamadas genericamente de “paradigma cartesiano” e que pressupunham a organização racional do mundo e das coisas a partir do sujeito. De acordo com Frederic Jameson (2002, pp. 27-79, *passim*), esses ideais representavam a invenção de um estilo pessoal, a concepção de uma identidade privada e de um eu autêntico do qual se esperava que forjasse um estilo próprio e inconfundível e gerasse uma visão própria e única do mundo. Para esse fim contribuiriam as novas idéias de beleza, moral, verdade e justiça. Esses ideais foram legitimados por aquilo que Lyotard denominou grandes relatos ou grandes narrativas (*grands récits*, no original em francês), um “metadiscurso de legitimação” ao qual ele chamou de “filosofia” (LYOTARD, 1988, p. XV) por se referir ao discurso histórico-científico do homem à procura do *telos* (do grego *thelé*, que se refere a fim, a resultado, a conclusão) na conquista da natureza.

Com base nesse pressuposto, Lyotard chamou de modernas aquelas sociedades que se ancoram no discurso da verdade e da justiça e se legitimam apoiando-se em grandes narrativas (ou metadiscursos) históricas e científicas (como a dialética do espírito, a interpretação do sentido, a emancipação do sujeito racional e trabalhador) (Cf. LYOTARD, *loc. cit.*), como era o caso do projeto de modernidade concebido pelos iluministas. Para Lyotard, um discurso é moderno quando apela para uma das *grands récits* para se legitimar. Dessa maneira, a grande narrativa iluminista, cujo fim seria o enriquecimento da vida humana em sua totalidade através do desenvolvimento autolegitimante da arte, da moralidade e da ciência não se concretizou como o concebido. Cada um desses domínios tornou-se atividade especializada (algo que Lyotard denominou *pétits récits*, pequenas narrativas), que separadas e autônomas passaram a influenciar a vida diária a ponto de se erigirem como as características mais marcantes da pós-modernidade: a fragmentação e a impossibilidade de compreender o que acontece na sociedade como um todo. Esse fato fez com que as grandes narrativas perdessem sua credibilidade (Cf. LYOTARD, *op. cit.* p.69 et. seq.). Com isso, a sua função legitimadora, sua habilidade de construir

e compelir ao consenso entra em crise. Pode-se dizer que é esse processo que Lyotard identifica como causador do pós-modernismo.

Essa fragmentação pode ser mais facilmente compreendida quando se toma o conceito de alegoria conforme analisado pelo alemão Walter Benjamin (Apud SARUP, 1989, p.135). De acordo com ele, a alegoria tira um elemento para fora da totalidade, do contexto da vida, isolando-o e despojando-o de sua função, tornando-o um fragmento, o oposto de um símbolo orgânico. Desse modo, a alegoria junta diversos fragmentos isolados e por meio dessa junção cria significados. De acordo com o referido pensador alemão, esse significado é colocado, posto artificialmente e não deriva do contexto original de onde o fragmento foi tirado. De certo modo, é dessa maneira que o homem vive na sociedade pós-moderna. O projeto iluminista colocou-o diante de tantas especializações e possibilidades de visões e abordagens que hoje ele só pode pensar o mundo e a si mesmo como sendo um fragmento, parte de uma realidade que não é formada pela soma de suas partes. Com isso, na sociedade pós-moderna, o fragmento, de certo modo, desafia e obriga as pessoas a fazerem dele parte de suas realidades e a relacionarem-no com sua experiência.

De acordo com Sarup (1989, pp.132-133), além dos conceitos de lyotardianos de totalidade e fragmentação, representados pelas *grands récits* e pelas *petit récits* – as grandes narrativas associadas com a idéia de legitimar o todo e as pequenas narrativas associadas com a criatividade localizada, com o fragmento –, também os conceitos de pastiche (imitação) e de esquizofrenia, tomados por Jameson (2002, pp. 27-79, *passim*), ajudam a compreender o que seria o pós-modernismo.

O conceito de pastiche refere-se a um modo de imitar que ajusta o imitado dentro de um outro tema. Assim como a paródia, o pastiche é uma maneira de imitar, “é falar em uma linguagem morta [só] que sem o riso e sem a convicção de que ao lado dessa linguagem anormal exista uma normalidade saudável” (Ibid., pp. 44-45). Jameson utiliza o termo dizendo que os pós-modernos associam à linguagem anormal que caracteriza o pastiche, aquele aspecto do projeto de modernidade que achava possível a concepção de um eu autêntico, de uma identidade privada que gerasse uma visão própria e única do mundo. Para Jameson, o desaparecimento de um tal sujeito individual e a “inviabilidade de um estilo pessoal” (Ibid., pp. 43-44), combinada à fragmentação da vida social e à falta de crença num grande discurso que una todos num projeto coletivo que se imponha, torna a vida pós-moderna um

pastiche, um simulacro daquela que ela deveria ser; um pastiche que se torna “prática quase universal em nossos dias”, pois, nessa situação, não somos mais capazes de, no presente, ser apenas o que somos (2002, p. 48). Habitantes do presente, nós estamos mergulhados num passado morto, anormal e não sabemos se há um presente vivo, normal, e, nessa condição, só nos resta fazer uma imitação daquilo que fomos no passado. Isso nos torna um pastiche (Ibid.).

Tal enfoque somente é possível em função do modo como os pós-modernos lidam com o tempo, algo que Jameson (2002, pp. 52-57) explica tomando emprestado a teoria da esquizofrenia de Lacan, que a considera um distúrbio de linguagem. Seu argumento tem como ponto de partida que a experiência temporal, a noção de tempo que o ser humano experimenta – constituído de passado, presente e futuro –, e a idéia mesma de memória, de persistência da identidade pessoal, são experiências que ele tem graças à influência da linguagem. É porque a linguagem possui um passado e um futuro, que temos a noção de que uma sentença move-se no tempo. Entretanto, como os esquizofrênicos, de acordo com Lacan, não utilizam a linguagem da mesma maneira que um não-esquizofrênico, eles não têm a mesma experiência de continuidade temporal. Desse modo, eles vivem num perpétuo presente no qual os vários momentos do seu passado não têm conexão e, por essa razão, não há futuro. Sendo assim, o esquizofrênico tem uma experiência muito mais intensa do mundo do que um não-esquizofrênico, uma vez que o presente deste último é sempre parte de algum tipo de projeto que ele se propõe a realizar e no qual se incluem o passado e o futuro. “O esquizofrênico, em resumo, experimenta uma fragmentação do tempo, uma série de presentes perpétuos” (SARUP, 1989, pp.133-134).

Diante do resumido acima, pode-se perceber que o conceito de um sujeito estável, único em sua essência torna-se difícil de se sustentar. A idéia de um sujeito individual, veículo de um ser, que se refere a uma totalidade passível de ser alcançada, pelo menos em tese, também. Além disso, as próprias tentativas de representar esse sujeito são imprecisas uma vez que a linguagem da qual o homem se utiliza para representar-se como sujeito refere-se a um sujeito formulado no passado, não sendo possível dessa forma a ocorrência de uma representação um-a-um com o presente.

III.2.2 Estruturalismo e Pós-estruturalismo: Pontos em Comum³

No subcapítulo III.2.1, dediquei-me à análise do pós-modernismo. A seguir, dedicar-me-ei a elencar, numa relativamente extensa paráfrase do escrito do professor Sarup, os pontos em comum entre o estruturalismo e pós-estruturalismo, para na seqüência, ainda com base na explicação feita pelo autor indo-britânico, apresentar as características que destacam o pós-estruturalismo. Em relação ao estruturalismo, acredito ter apresentado ao leitor as suas principais características no final do capítulo anterior quando discorri sobre o paradigma estrutural. Cabe agora relacioná-las com as idéias pós-estruturalistas, apresentando os pontos em que estruturalismo e pós-estruturalismo se encontram, de modo a deixar claro que o pós-estruturalismo, não necessariamente, põe por terra as idéias estruturalistas. O pós-estruturalismo não coloca em xeque, por exemplo, a concepção do mundo e do homem como estruturas. Acho importante frisar esse ponto justamente porque uso a abordagem estruturalista (baseada em Gehlen) para a noção de corporeidade, apesar de recorrer à reflexão pós-estruturalista.

Apesar de essas duas reflexões serem muito diferentes, existem nelas algumas similaridades as quais Sarup agrupa em quatro tópicos. Em primeiro lugar, ambas adotam a noção de estrutura e fazem críticas, acima de tudo, ao *sujeito humanista*, racional, autônomo e autotransparente. Ambas compartilham um ceticismo para com essa concepção que pressupõe uma consciência humana diretamente acessível e única que serviria como base para a compreensão da ação do homem no mundo. Tal consciência ou “sujeito” concebe o homem como sendo intelectualmente livre, não influenciado pelas circunstâncias históricas ou culturais durante o processo de pensar. Essa concepção, como vimos, foi desenvolvida pelo pensamento iluminista, com seus pressupostos de um eu estável, coerente, apreensível, capaz de conhecer-se a si próprio e ao mundo por intermédio da razão. Esse pressupostos, que também aparecem em Bacon, Kant etc., tiveram seu auge com Descartes, cujo lema “Penso, logo existo” pressupõe um eu (oculto na frase) que se assume completamente consciente e, por essa razão, autoconhecível. Trata-se de um sujeito não apenas autônomo, mas também coerente, não determinado pelo outro.

³ As sínteses das principais características do estruturalismo e do pós-estruturalismo e de suas afinidades apresentadas neste subcapítulo e no seguinte (*Principais Características do Pós-estruturalismo*) foram retiradas principalmente das já amplamente mencionadas obras de Madam Sarup e Michael Peters. Em alguns momentos, utilizei integralmente palavras desses autores. Para uma leitura mais aprofundada, remeto o leitor às excelentes obras dos professores Sarup (1989, pp.1-5 e pp.117-140) e Peters (2000, pp. 20-34 na tradução e edição de Tomaz Tadeu da Silva).

Quanto a isso, o pós-estruturalismo compartilha com o estruturalismo uma ênfase no inconsciente e nas estruturas e forças sócio-históricas que influenciam e até mesmo governam a maneira como nos comportamos e adquirimos conhecimento, ênfase esta que sofreu grande influência das teorias freudianas (Cf. PETERS, 2000, p. 37), cuja análise do inconsciente humano, como se sabe, abalou a visão de uma racionalidade pura e autotransparente. A esse sujeito, caracterizado como o centro do ser, Lévi-Strauss, denominou “o fedelho deteriorante da filosofia” (Apud SARUP, 1989, p.01). O autor afirmou também que a meta última das ciências humanas não é constituir o homem, mas dissolvê-lo, o que acabou por se tornar o *slogan* do estruturalismo.

Em segundo lugar, ainda de acordo com Sarup (1989), tanto estruturalismo quanto pós-estruturalismo fazem *crítica ao historicismo* e têm uma “profunda antipatia à noção de que há um padrão global na história”. A título de exemplo, Sarup cita a crítica de Lévi-Strauss a Sartre no livro *A Mente Selvagem* (1962), no qual ele ataca o ponto de vista histórico que Sartre tem do materialismo histórico e a sua hipótese de que as sociedades atuais são superiores às culturas do passado. Ele diz que a visão historicista de Sartre não é um empreendimento cognitivo válido. Essa visão anti-historicista é tão forte que Foucault, por exemplo, escreve sobre uma história sem a noção de progresso e Derrida por sua vez diz que não existe ponto final na história (Cf. SARUP, 1989, p.02).

Em terceiro lugar está a *crítica do significado (sentido)*. Tanto estruturalismo quanto pós-estruturalismo sustentam a concepção saussureana de que os signos lingüísticos não se referem diretamente ao objeto que eles denominam (ou seja, não existem coisas como ser e/ou essências) e que o sentido é constituído num jogo de diferenças oriundo da distinção entre significante e significado, no qual as inter-relações (as estruturas e sistemas) são vistas como mais importantes que os elementos considerados isoladamente. Esse ceticismo em relação ao sentido último, aliado à descrença no sujeito humanista, representará uma profunda crítica à concepção do modo como o homem adquire conhecimento, pois põe em xeque toda e qualquer idéia de conhecimento produzido por um eu racional e objetivo, e de um conhecimento científico e, portanto, capaz de fornecer as bases últimas, as verdades universais sobre o mundo e sobre o que seria bom e correto (Cf. PETERS, 2000, p.35.).

Em quarto lugar está a *crítica da filosofia* o que pode ser resumido a partir de duas considerações. Primeiro pela informação de que quando os estruturalistas colocaram a linguagem no centro do pensamento francês, isso foi feito inicialmente de um modo antifilosófico, como vimos no subcapítulo “*O Paradigma Estrutural*” só mais tarde Merleau-Ponty estabeleceu o vínculo com a filosofia. Segundo, pela concepção de Lyotard que via a filosofia como “metadiscurso de legitimação”, conforme mencionamos no item III.2.1 “*Principais Características do Pós-modernismo*”.

III.2.3 - Principais Características do Pós-estruturalismo

Como vimos, há mais continuidade entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo do que entre o estruturalismo e a fenomenologia, por exemplo. Enquanto para os fenomenólogos “existe uma totalidade da qual eu apenas me aproximo, nunca apreendo⁴”, para os estruturalistas e pós-estruturalistas ela simplesmente não existe. No entanto, há também muitas contradições entre estruturalismo e pós-estruturalismo, algumas causando até surpresas. Nas linhas que se seguem apresentarei alguns dos elementos que constituem essa diferença.

O primeiro deles diz respeito à grande influência das idéias de Nietzsche e de Heidegger, em especial a crítica que eles fazem à metafísica ocidental. As contribuições nietzscheanas (contidas na obra póstuma *Vontade de Poder*, já referida neste estudo) proporcionaram uma nova forma de teorizar sobre o poder e o desejo na constituição do sujeito humano. Conforme pondera Alan Schrift,

a crítica da noção de verdade feita por Nietzsche, sua ênfase na interpretação e nas relações diferenciais de poder e sua atenção a questões de estilo no discurso filosófico tornaram-se motivos centrais para os pós-estruturalistas, na medida em que isso lhes permitiu se distanciarem das ciências humanas e se voltarem para a análise filosófico-crítica da textualidade (Derrida), das relações de poder, do discurso e da construção do sujeito (Foucault), do desejo e da linguagem (Deleuze), de questões de julgamento estético e político (Lyotard) e de questões de diferença sexual e de construção de gênero (Lucy Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous) (Apud PETERS, 2000, p 40).

Já Magnus Bernd diz que a influência de Nietzsche nessas duas reflexões se concentra na utilização de alguns de seus conceitos oriundos de

⁴ Prof. Augusto Novaski em aula ministrada no curso Estudos Independentes em Fenomenologia na FEF-UNICAMP, em 19/03/2003.

uma perspectiva antiepistemológica ou pós-epistemológica, um antiessencialismo. Um anti-realismo em termos de significado e referência, um antifundacionalismo, uma suspeita relativa a argumentos e pontos de vista transcendentais, a rejeição de uma descrição do conhecimento como uma representação exata da “realidade”, a rejeição da concepção de verdade que a julga [sic] pelo critério de uma suposta correspondência com a “realidade”, a rejeição de descrições canônicas e vocabulários finais e, finalmente, uma suspeita relativa às metanarrativas. (Apud PETERS, 2000, p.51)

Quanto a Heidegger, além da sua influência sobre a metafísica, do que já nos ocupamos brevemente, Peters (2000) acrescenta que sua filosofia teve influência determinante, principalmente sobre Derrida e Foucault. A influência sobre o primeiro diz respeito às idéias de destruição e presença – que Derrida vai resignificar e denominar desconstrução e ausência, como veremos – e sobre Foucault, ela está relacionada ao conceito heideggeriano de tecnologia. Esse conceito, que descreve “um modo de existência humana”, que tenta explicar “a forma como o uso da máquina pode alterar nosso modo de ser, distorcendo nossas ações e aspirações” (PETERS, 2000, p. 41), foi fundamental para elaboração das teses de Foucault sobre as “tecnologias do eu” (apud PETERS, Ibid.). Além desses dois filósofos, Peters argumenta que as idéias de Heidegger sobre a tecnologia influenciaram Jean Baudrillard e seu conceito de “sociedade midiática”, por exemplo (Ibid).

De um modo geral, todos os intelectuais citados por Schrift e Peters compartilham, à sua maneira e em maior ou menor grau, certas características em suas posições filosóficas quando se opõem ao conceito de estrutura. Eles rejeitam, por exemplo, a concepção do modelo saussureano de linguagem no qual o estruturalismo está baseado sem, no entanto, rejeitarem, como vimos no subcapítulo anterior, a idéia de signo – a despeito de terem colocado o significado num segundo plano, tornando, com isso, o significante dominante. Para se compreender essa rejeição à unidade do signo estável (a visão saussureana), basta lembrar (fazendo uma redução bastante simplista) que Saussure enfatizava a distinção e a inseparabilidade entre significante e significado. Genericamente falando, na abordagem pós-estruturalista o significado é rebaixado e o significante tornado dominante. Lacan, por exemplo, fala em um “incessante escorregar do significado dentro do significante” (Apud SARUP, 1989, p. 03). E Derrida, indo mais longe ainda, afirma que o sistema de significantes é flutuante, sem nenhuma relação determinável com qualquer referência extralingüística. Essa abordagem leva a um desvio perpétuo da idéia de busca da verdade posto que numa tal situação a verdade perde seu status e sua finalidade.

Enquanto o estruturalismo ainda via uma verdade “atrás” ou “dentro” de um determinado sistema ou estrutura – o que, como se viu, o leva a uma pretensão cientificizante –, o pós-estruturalismo fala em interação, em performance constante.

Outro elemento que caracteriza o pós-estruturalismo é o fato de essa reflexão ser radicalmente anticientífica e de questionar o próprio status da ciência em si e a possibilidade da objetividade em qualquer linguagem de descrição ou análise. Isso ocorre porque “a posição pós-estruturalista é antifundacionista em termos epistemológicos” (PETERS, 2000, p. 39.). Esse antifundacionismo – que não enxerga fundamentos e essências de quaisquer tipos garantindo a validade ou a estabilidade de qualquer sistema de pensamento – questiona a idéia estruturalista de totalidade e a vontade de identificar estruturas universais comuns às culturas e ao homem. Conforme expõe Gary Gutting (Apud PETERS, 2000), de acordo com uma visão antifundacionista “nenhum sistema pode ser autônomo (auto-suficiente)”. Além disso, o pós-estruturalismo “questiona o racionalismo e o realismo que o estruturalismo havia retomado do positivismo em sua fé no progresso e na capacidade transformativa do método científico” (PETERS, 2000, p. 39.).

Um terceiro elemento distintivo do pós-estruturalismo diz respeito às críticas à concepção cartesiana clássica do sujeito unitário – o sujeito/autor como “originador” de consciência, como autoridade em defesa do sentido e da verdade. Suas teses demonstram que o sujeito humano não tem uma consciência unificada, mas sim estruturada pela linguagem.

Em resumo, o pós-estruturalismo inclui uma crítica da metafísica, em especial dos conceitos de causalidade, de identidade, de sujeito e de verdade. A partir dessa visão, o termo sujeito é concebido não como origem, mas como assujeitamento uma vez que a realidade humana é vista como uma construção, como um produto de atividades significantes que são, ao mesmo tempo, culturalmente específicas e geralmente inconscientes. Radicalizando essa idéia, o que alguns pós-estruturalistas pretendem é desconstruir a própria concepção pela qual entendemos o ser humano. Pode-se afirmar que a grande pretensão desses pós-estruturalistas mais radicais é dissolver o sujeito. Essa intenção é tão forte que se pode dizer que Derrida e Foucault nem sequer têm uma “teoria” sobre o sujeito. A exceção é Lacan, que está comprometido com o sujeito devido a sua formação filosófica hegeliana e por causa do seu compromisso com a psicanálise.

O quarto elemento a caracterizar o pós-estruturalismo surge desse questionamento radical do sujeito. Tirá-lo do centro da produção de conhecimento leva a uma interpretação radical do poder, o que é feito por Foucault a partir das idéias sobre as “tecnologias de dominação”. A partir desse pressuposto, esse filósofo vai considerar o conhecimento e, conseqüentemente, a linguagem como inseparáveis do poder que, segundo ele, está disperso e é produtivo. Ele é produtivo porque “não é apenas repressivo, mas também cria novos saberes – que podem não apenas oprimir, mas também, libertar” – e está disperso porque “não está localizado em nenhum centro como, por exemplo, o Estado” (PETERS, 2000, p.44).

Por fim, resta ainda falar do elemento que mais caracteriza o pós-estruturalismo: a noção de diferença, que é amplamente utilizada por quase todos os pós-estruturalistas. Trata-se de um conceito que tem suas origens em Saussure (os sistemas lingüísticos são constituídos por meio da diferença), em Nietzsche (cuja filosofia, de acordo com Deleuze (apud PETERS, 2000, p.43), está baseada no conceito de “diferença”) e em Heidegger (a diferença ontológica, a diferença entre o ser e o ente). Essa característica é tal que Derrida vai criar, em 1969, o termo *différance* (escrito com “a” em vez do “e”) que exprime a idéia de diferir por adiamento, delegação, prorrogação, rodeio, retardo e Lyotard inventará, em 1988, o conceito de *différend* [diferendo] o qual, de acordo com ele, estabelece a condição para a existência do discurso (Cf. PETERS, loc. cit.).

Essa defesa da diferença, juntamente com a concepção de poder feita por Foucault, leva o pós-estruturalismo, conforme afirma Bertens (1995), a indagar sobre o poder inerente aos discursos (às narrativas) que nos cercam e que, por meio deles, é reproduzido, assim como a questionar as instituições que dão suporte a esses discursos e que, por sua vez, são sustentadas por ele. Esse questionamento procura expor as políticas que estão em operação na representação e a desfazer as hierarquias institucionalizadas; trabalha contra a hegemonia de qualquer sistema de discurso único – o qual inevitavelmente torna vítimas outros discursos – e leva a ter de se admitir a multiplicidade e a pluriformidade. Esse pensamento, baseado na diferença, traz conseqüências especialmente importantes

para aqueles que, do ponto de vista do sujeito humanista liberal (branco, macho, heterossexual e racional), constituem o ‘outro’ – [ou seja, para] o coletivo daqueles excluídos dos privilégios, de acordo

com esse sujeito (mulheres, pessoas de cor, não-heterossexuais, crianças etc.) (BERTENS, 1995, p.08).

Isso ocorre porque ele constitui uma ampliação da idéia de democracia uma vez que,

as democracias liberais modernas constroem a identidade política com base em uma série de oposições binárias (nós/eles, cidadão/não-cidadão, responsável/irresponsável, legítimo/ilegítimo) que tem o efeito de excluir certos grupos culturais ou sociais (Cf. PETERS, 2000, p.41).

Resumindo, Bertens (1995) refere-se ao pós-estruturalismo como uma reflexão realizada em dois grandes níveis: o primeiro, com início no final dos anos setenta indo até o início dos anos oitenta e sob a influência de Barthes e Derrida, é principalmente lingüístico no sentido de que ao fazer um ataque incisivo à representação, dizendo que ela não representa –isto é, que o sentido atribuído ao significante não representa o significado, não representa aquilo que ele se propôs a representar –, mantém-se mais voltado para o texto. O segundo, principalmente sob a influência de Foucault – e em menor, porém não menos importante escala, de Lacan – situado a partir de meados da década de oitenta, “assume a realidade da representação que não representa” (PETERS, 1995, p.07) e vai mais adiante. Procura analisar o *modus operandi* do poder e a constituição do sujeito uma vez que o “conhecimento, que era neutro e objetivo para os positivistas e politicamente emancipatório para a esquerda, é inevitavelmente limitado pelo poder e, portanto, suspeito” (Ibid).

III.3 Pós-modernismo Pós-estruturalista

Como se sabe, o pós-modernismo é freqüentemente considerado como sendo um projeto intelectual cuja origem está no pensamento estadunidense⁵. Na abordagem do pós-modernismo feita por mim, elenquei algumas das suas principais características e ao fazê-lo me vali dos estudos de Lyotard, um francês. Tal ato não se deu por um mero capricho ou por algum tipo de antiamericanismo. Como já mencionei, duas foram as razões que me levaram a fazer tal opção: a atenção que esse autor dá à linguagem em sua análise da condição pós-moderna e o “método” que ele

⁵ Sobre a origem norte-americana do pós-modernismo, confira, por exemplo, LYOTARD, 1988, p.XV; JAMESON, 2002 e BERTENS, 1995, p.06 e p.112.

utiliza nessa análise, chamado de “jogos de linguagem” (Apud LYOTARD, 1988, p.16), termo este que Lyotard toma emprestado a Ludwig Wittgenstein⁶.

De acordo com Lyotard (op. cit, pp. 17-18.), os jogos de linguagem caracterizam-se por três pontos: 1) suas regras não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem o objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores; 2) na ausência de regras não existe jogo e uma modificação da regra, por menor que seja, modifica a natureza do jogo sendo que um “lance” ou enunciado que não satisfaça as regras não pertence ao jogo definido por elas e 3) todo enunciado deve ser considerado já como um “lance” do jogo. Esse terceiro e último ponto leva a dois princípios. Primeiro, que falar é jogar e que os atos de linguagem provêm de uma agonística geral, o que não significa que se joga necessariamente para ganhar, algo que Lyotard assim exemplificou:

pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo. Não é este o caso do trabalho de estímulo da língua provocado pela fala popular ou pela literatura? A invenção contínua de construções novas, de vocábulos e de sentidos que, no nível da palavra, é o que faz evoluir a língua, proporciona grandes alegrias (p.17).

O segundo princípio é que o vínculo social é feito de “lances” de linguagem, pois todas as relações sociais são orientadas pelo discurso, ou metanarrativas, e para entender essas relações é preciso entender como as sociedades se representam. Para ele, a sociedade contemporânea representa-se por meio de dois grandes modelos, ou dois discursos: um que considera que a sociedade forma uma totalidade orgânica e outro, que ele chama de dualista⁷, que considera a sociedade fruto de um embate entre duas forças. São esses dois discursos, essas duas grandes narrativas (ou relatos), que, segundo Lyotard, na pós-modernidade estão em crise e foram substituídos pelos jogos de linguagem os quais, pelas suas características, só podem ter um alcance limitado, só podem ser legitimados por pequenos grupos, o que ele chamou de pequenas narrativas.

De acordo com Peters (1995), o modernismo “refere-se a transformações no campo das artes a partir do século 19, e é utilizado para caracterizar um estilo no qual o artista rompe deliberadamente com os métodos clássicos e tradicionais de

⁶ Sobre o conceito de “Jogos de Linguagem” Cf. o livro Póstumo de Wittgenstein, *Investigações Filosóficas* (1984/1953).

⁷ Aqui esta palavra não se refere à concepção metafísico-filosófica a que nos dedicamos anteriormente. Para Lyotard, ela refere-se à concepção dialética marxista de luta de classes. Segundo ele, os dois modelos são o de Talcott Parsons (a sociedade forma um todo) e o marxista (a luta de classes e a dialética formam a sociedade). (Cf. LYOTARD, 1988, p.20).

expressão” (p.12), ao passo que o estruturalismo constitui-se numa abordagem estruturo-funcional de investigação científica apoiada no modelo da lingüística estrutural que representou uma

vigorosa crítica tanto ao sujeito humanista, construído como um indivíduo autônomo, livre e criativo ou expressivo, quanto ao modelo de texto e interpretação textual que tinha seu centro nesse “sujeito”, um modelo que vinculava o significado do texto às intenções inconscientes de seu suposto autor (p.45).

Como vimos, a modernidade constitui-se num *ethos* que inclui o modernismo o qual, ainda que se refira especificamente às artes, refere-se, também, ao próprio modo de pensar o sujeito humanista baseado na metafísica que caracterizou a modernidade. Esse pensar teve um alcance tal que permitiu a Vattimo relacionar o fim da metafísica com o fim da modernidade e a Lyotard dizer que o questionamento da legitimação feita pelas grandes narrativas levou ao próprio fim da metafísica (Cf. LYOTARD, op. cit, pp. XV-XVI.).

Pode-se afirmar (baseado nos escritos de Vattimo (1996) a respeito do fim da modernidade) que a principal característica da metafísica foi ter colocado, a partir das idéias de Descartes, o homem no centro do universo. E que isso ocorreu com base no pensamento que pressupunha, de acordo com Jameson (1984), a organização racional do mundo e das coisas e a concepção de um eu autêntico e de uma identidade privada, da qual se esperava que gerasse uma visão própria e única do mundo e que forjasse um estilo próprio e inconfundível. Os filósofos iluministas definiram o ser e, por conseguinte, o homem como sujeito (entendido aqui no sentido etimológico de *subjectum*, quer dizer, aquilo que é posto sob). Tal definição levou ao desenvolvimento do pensamento humanista e à afirmação do sujeito humanista como um centro a partir do qual a consciência e todo o conhecimento se organizariam e triunfariam sobre as trevas. Em resumo, o sujeito humanista é correlato do ser metafísico e representa a entrada do termo sujeito na história da metafísica. Com referência à pressuposição de que pensar implica alguém que pensa (o sujeito), Vattimo, ecoando palavras de Nietzsche citadas em passagem acima, observa que

o primado do sujeito na metafísica é função da redução do ser à presença. O humanismo é a doutrina que atribui ao homem o papel de sujeito, isto é, de autoconsciência como sede da evidência [de um] ser pensado como *Gründ* [fundamento], como presença plena (VATTIMO, 1996, p.32).

O pós-modernismo de Lyotard, segundo Bertens⁸, rejeita a idéia empírica de que a linguagem possa representar a realidade, de que o mundo nos seja acessível por meio da linguagem porque seus objetos seriam espelhados pela linguagem que usamos. Desse ponto de vista, a linguagem seria algo transparente, uma janela no mundo, e o conhecimento surgiria de uma experiência direta da realidade, não distorcida e não contaminada pela linguagem. Aceitando a rejeição de Derrida à metafísica – de onde provém essa visão de linguagem –, o pós-modernismo lyotardiano segue o pós-estruturalismo na idéia de que a linguagem constitui o mundo (em vez de refleti-lo) e de que o conhecimento é sempre distorcido por ela, isto é, pelas circunstâncias históricas e pelo ambiente específico em que ele surge. Sob a pressão dos argumentos de Derrida e Lacan que vêem o sujeito como construído na linguagem, o sujeito autônomo da modernidade, objetivamente racional e autodeterminado, dá lugar a um sujeito pós-moderno, o qual é “outro-determinado” (*other-determined*), ou seja, determinado dentro do jogo de linguagem e por ele constituído.

O que considero importante destacar no estudo de Lyotard é que ele, sendo um dos mais radicais e inquietos pós-estruturalistas franceses, vai tratar em seu livro do pós-modernismo. Ao adotar esse termo, ele parece ter realizado a fusão entre o pensamento francês e o pensamento norte-americano contemporâneos. Naturalmente, essa visão é criticada, mas é com ela que as leituras que fiz sobre o tema me levam a comungar. Para os objetivos deste estudo, prefiro utilizar a expressão “pós-modernismo pós-estruturalista” utilizada por Bertens (2000) do que separar pós-modernismo de pós-estruturalismo como sugere Peters (1995), pois, como vimos, não apenas essas duas reflexões referem-se aos mesmos problemas, como também os elementos que lhes são constituintes, de uma maneira ou de outra, se complementam. Ambas as reflexões discordam da idéia originada no projeto iluminista de situar o ser (o sujeito humanista) como sendo o centro do conhecimento; ambas questionam a autonomia desse ser e os princípios metafísicos que o motivaram e, sobretudo, ambas colocam em xeque o conceito de verdade ao discutir o modo como a representação e a sua filha diletta, a linguagem, são usadas para legitimá-la, a ponto de se poder dizer, como o faz Bertens (Ibid), que ambas têm a crise da representação como um denominador comum.

⁸ Para maiores informações sobre o pós-modernismo de Lyotard, cf. BERTENS, 1995, p. 6 e pp.124-131.

Segundo Bertens, situar o pós-estruturalismo na estrutura pós-modernista é dar ênfase à linguagem (Cf. BERTENS, 1995, p.84). Tendo em vista que me dedico aqui ao estudo do jogo representativo e das artes cênicas é, pois, à representação e, portanto, à linguagem que meu estudo se refere. Como nos ensina Peters (1995), o pensamento pós-moderno pós-estruturalista

desenvolveu uma série de diferentes métodos e abordagens como, por exemplo, a arqueologia, a genealogia, a desconstrução. Cada um dos quais funciona de acordo com a sua própria lógica, mas, considerados em seu conjunto, eles tendem a enfatizar as noções de diferença, de determinação local, de rupturas ou descontinuidades históricas, de serialização, de repetição de uma crítica que se baseia na idéias de “desmantelamento” ou de “desmontagem” (leia-se “desconstrução”). Essa postura relativa ao significado e à referência pode ser interpretada como uma espécie de anti-realismo. Isto é, uma posição epistemológica que se recusa a ver o conhecimento como uma representação precisa da realidade e se nega a conceber a verdade em termos de uma correspondência exata com a realidade (p.37).

Dentre essas diferentes formas de abordagem, opto, neste estudo, por seguir aquela proposta por Derrida, pelas razões que a seguir apresento. Por ora, espero que as considerações acima tenham possibilitado ao leitor um olhar sobre os motivos que levaram à crise da representação no pensamento tradicional, centrado na *mimesis* e na idéia de representação um-a-um que perdurou pelos últimos dois mil e trezentos anos, a ponto de considerarmos como verdade alguns dos seus pressupostos. Como se viu, tais pressupostos começaram a ser questionados com o advento do pós-modernismo pós-estruturalista, a princípio por Nietzsche e Heidegger e, posteriormente, por Jameson, Lyotard, Derrida, Foucault, Deleuze e muitos outros que elaboraram diversos estilos de pensamento. Essa reflexão levou a uma reavaliação radical da cultura humanista inaugurada pelos filósofos iluministas, que colocavam o sujeito no centro de uma experiência universal – um sujeito que era possuidor de uma razão unitária e que empreendia esforços em direção uma coesão e estabilidade perfeitas. Essa perfeita coerência representava a idéia de um progresso que era possibilitado por um conhecimento (por uma *episteme*) universal e propiciado por uma educação baseada em métodos universais aplicáveis a todos. Os teóricos “pós-modernos pós-estruturalistas”, ao contrário, postulam uma pluralidade de razões, irreduzíveis, incomensuráveis e relacionadas a gêneros, tipos de discurso e epistemes específicos.

Cap. IV *Différance*, Jogo e Desconstrução como Opção e Estratégia

Como vimos, cada autor tem a sua própria maneira de abordar o pós-modernismo pós-estruturalista e muito deles são pródigos em criar novas expressões e neologismos. Jacques Derrida, considerado por Michael Peters “o” (PETERS, 2000, p.28) pós-estruturalista tem um modo bastante peculiar de refletir sobre o tema. Neste capítulo, dedicar-me-ei a situar o leitor no contexto das principais idéias desse filósofo cujo “estilo”¹ de pensar servirá como base para as idéias que serão apresentados na última parte deste estudo. Não se trata aqui de fazer uma síntese do pensamento derridiano, algo que deixo para os *experts*, pois, como foi dito num colóquio a que tive oportunidade de assistir, Derrida “[ia] muito e escrev[ia] mais rápido do que a gente é capaz de ler”², de modo que se pode dizer que seu pensamento (principalmente pelo fato de que ele produzia muito), escapa a qualquer tentativa de definição, especialmente para o leigo que sou e para os objetivos do presente estudo. Trata-se, sim, de proceder a uma “arqueologia” das principais idéias desse autor de modo a oferecer ao leitor um olhar sobre os caminhos que percorri e que influenciaram os argumentos que venho tentando desenvolver aqui em favor de uma arte cênica que valorize a diferença na construção da personagem.

IV.1 O Logocentrismo da Presença e do Signo e a Clausura da Metafísica

IV.1.1 O Centro no Ser e o Ser no Centro

Até onde pude perceber em minhas pesquisas, pode-se dizer que o *corpus* teórico básico do pensamento derridiano que interessa a este estudo – é bom frisar – encontra-se “resumido” em três obras, todas elas publicadas em 1967. São elas: *A Escritura e a Diferença* (2002)³, *Gramatologia* (1999) e *A Voz e o Fenômeno*

¹ Sobre o uso do termo “estilo”, Cf., nesta tese, nota 2 da *Introdução*.

² Colóquio *Traduzir Derrida: Políticas e Desconstruções*, realizado entre os dias 21 e 22 de agosto de 2003 no Instituto de Estudos da Linguagem-IEL - UNICAMP.

³ Os números entre parêntesis referem-se ao ano da edição/publicação que estou utilizando.

(1994), as quais têm como principal característica o questionamento das bases sobre as quais se assenta a filosofia ocidental. No entanto, não vou permanecer preso a essas três publicações. Vou abordar outras obras também e minha abordagem não obedecerá qualquer ordem especial ou cronológica

Começamos, então, com o ensaio “*A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*” (2002). Nesse ensaio, Derrida questiona a centralidade da estrutura ou, como já foi mencionado no capítulo em que tratei do *Paradigma Estrutural*, a concepção estruturalista que, ao posicionar a estrutura no centro, apenas o desloca do ser ou do sujeito humanista para a estrutura. Afirmando que “o conceito de estrutura tem a idade da *episteme*” (p. 230), não sendo, portanto, a novidade cujo advento teria se dado com o estruturalismo, Derrida argumenta que esse conceito só não foi utilizado antes por sempre ter sido neutralizado pela necessidade que a filosofia ocidental tem de uma origem fixa, de um ponto de presença, de um centro. Seu principal argumento é que a necessidade de um centro, que pode tanto estar dentro quanto fora da estrutura, sempre foi associada à idéia de ser. Segundo ele, na história da filosofia, o centro – ou o ser – sempre foi denominado, indiferentemente, origem (*arquê*) ou fim (*telos*). Para ele, essa associação e essa denominação levaram ao desenvolvimento da idéia da “determinação do ser como uma *presença* [grifo do autor] em todos os sentidos desta palavra”(Ibid.). Conforme observa o estudioso,

pode-se mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio ou do centro, sempre designaram a invariante de uma presença (eidos, arquê, telos, energeia, ousia [essência, existência, substância, sujeito], aletheia, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc)” (2002, p.231).

Com esse raciocínio, mais do que questionar a idéia da estrutura em si mesma, Derrida vai questionar as próprias bases da metafísica e, por conseguinte, da filosofia ocidental. Entretanto, ele não é o primeiro a fazer isso. Como ele mesmo diz, esse questionamento é fruto de toda uma cadeia de pensamento que teve seu início quando, em algum momento na história humana, se começou a pensar sobre o centro e se constatou que ele era antes de tudo um “desejo” (DERRIDA, 2002, pp.230-232) de um significante maior, de um “significante do

significante” (DERRIDA, 1999, p.08.) cujo “significado tranquilizante” servisse de porto seguro às inquietações humanas. Na origem desse questionamento, Derrida identifica principalmente a crítica nietzscheana a alguns elementos utilizados pela metafísica. Por exemplo, os conceitos de ser e de verdade, que ele “substitui pelos conceitos de jogo, de interpretação e de signo sem verdade presente” (DERRIDA, 2002, pp.230-232) e a crítica freudiana da auto-presença “da consciência, do sujeito, da auto-identidade, da proximidade a si” (Ibid., loc. cit.) que ele assimila e substitui pelo “discurso, isto é, um sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças” (Ibid., loc. cit.). Derrida identifica na origem desse questionamento também, como um elemento até mais determinante, a crítica da “destruição” da metafísica levada a cabo por Heidegger, especialmente no tocante à “determinação do ser como presença” (Ibid., loc. cit.), ao qual ele vai antepor a idéia de “ausência”.

Esses pensadores, entre outros, forneceram as bases para a compreensão de que “o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente” (DERRIDA, 2002, p.232); para o entendimento de que ele não tinha um lugar fixo, mas uma função de ordenação de significações, e de que ele só podia ser “uma espécie de não-lugar onde se faziam indefinidamente substituições de signos” (Ibid.) de modo tal que o “significado tranquilizante” (Ibid.) funcionasse sempre como um significante. Foi então, argumenta ainda Derrida, que a linguagem passou a ser importante para o campo filosófico, pois se percebeu que, na ausência de um centro (de um significado tranquilizante), tudo se tornava discurso (DERRIDA, 2002, pp.230-232), pois diante da inexistência de um significado transcendental último (de uma essência, *eidos*, *arque*, *telos*, Deus etc.), tudo se torna um constante “jogo de significações, de remessas significantes” (DERRIDA, 1999, p.08). E não há significado que escape a esse jogo que constitui a linguagem. Para Derrida, “o advento da linguagem é o advento do jogo” (Ibid., loc. cit.).

Partindo desse entendimento, ou (para usar um termo por ele utilizado) da *escritura* que compreende a linguagem, Derrida passa a analisar como a linguagem atua na determinação do centro e, conseqüentemente, do ser como presença. Ou

seja, ele vai estudar o quanto a linguagem está implicada na concepção da metafísica ocidental. Entrementes, nessa empreitada, ele não abandona os conceitos utilizados por essa metafísica. Sobre isso o autor escreve em *Gramatologia* (1999): “não se trata de ‘rejeitar’ estas noções”, pois “elas são necessárias e, pelo menos hoje, para nós, nada mais é pensável sem elas”, e seus conceitos “são importantes hoje para abalar a herança de que fazem parte” (1999, p. 16).

Dessa maneira, ele afirma que “*não tem nenhum sentido* [grifo do autor] abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica” (DERRIDA, 2002, p.233). Trata-se, antes, de cercá-los, contê-los no interior de uma *clausura*, como exemplos de uma época onto-teológica que se está pondo em questão. Para atingir seu fim, ele lança mão do conceito de signo: “é com o conceito de *signo* [grifo do autor] que se abala a metafísica da presença” (Id., 1999, p.8.), afirma. Entretanto, para ser menos elíptico, mais do que usá-lo, o que ele faz é “destruir o conceito de ‘signo’ e toda a sua lógica” (Ibid.), isto é, o conceito saussureano que até aqui estivemos considerando. Com isso, ele expõe todas as contradições que lhe são inerentes, mostrando que tais contradições estão presentes nos conceitos da metafísica ocidental.

Esse “estilo” de abordagem, esse movimento de enclausurar é denominado *desconstrução* (ao qual retornarei um pouco mais à frente) e tem por objetivo: a) expor as contradições sobre as quais se assentam os principais conceitos utilizados pelo pensamento ocidental nos últimos vinte séculos (isto é, em toda uma época histórica da qual todos somos herdeiros e ainda fazemos parte) e b) isolar numa clausura tais conceitos e “designar a sua pertencença” a uma época cujas contradições oferecem brechas para uma outra maneira de pensar, ainda inomeável, que existe para além desse pensamento (para além da clausura, pois uma vez cercados em seu interior todos os conceitos e tradições, restaria um além-clausura que ainda não foi nomeado).

IV.1.2 Fonocentrismo e Logocentrismo na Determinação do Ser como Presença

O termo que Derrida utiliza para designar essa época e os conceitos a serem “enclausurados” é *logocentrismo*, termo central para a compreensão do seu raciocínio. De acordo com ele, esse termo encerra em si os principais aspectos epocais a serem colocados sob clausura, pois comanda os conceitos que, em geral, no Ocidente, se tem sobre a linguagem (sobre a escritura), sobre a história da metafísica, sobre a idéia de verdade e sobre o conceito de ciência (Cf. *Epígrafe*, in DERRIDA, 1999, p.03.). Por isso mesmo, trata-se de um termo basilar para a compreensão do seu pensamento.

Derrida afirma que esse termo comanda a maneira de pensar ocidental tradicional (que inclui o pensamento humanista de que nos ocupamos anteriormente) e a razão disso está na sua própria etimologia. Ele deriva da palavra grega *logos*, que expressa muitos outros sentidos como, por exemplo, fala, história, proporção etc. Historicamente, porém, *logos* tem sido mais freqüentemente traduzido como “pensamento”, “razão” e tem, no Ocidente,⁴ uma relação íntima com a verdade; de maneira que *logos* está sempre associado com ou é entendido como sinônimo de verdade, mais exatamente, como a origem e o meio para se obter a verdade. Nas palavras de Derrida:

Todas as determinações metafísicas de verdade (...) são mais ou menos imediatamente inseparáveis da instância do *logos* ou de uma razão pensada na descendência do *logos*, em qualquer sentido que seja entendida: no sentido pré-socrático ou no sentido filosófico, no sentido do entendimento infinito de Deus ou no sentido antropológico (1999, p.13).

Quando se acompanha o debate sobre a concepção da verdade ao longo da história da filosofia, percebe-se que é possível argumentar que se trata de uma das mais não-lógicas entre as crenças intuitivas do Ocidente e essa é uma das primeiras contradições que Derrida aponta na concepção do *logos*. Em resumo, pode-se dizer

⁴ Sobre o fato de se tratar de algo tipicamente ocidental, Derrida escreve: “O *logocentrismo* é uma metafísica etnocêntrica, num sentido original e não relativista. Está ligado à história do Ocidente” (1999, p.98).

que seu argumento é de que a verdade está geralmente associada com a idéia de um sentido e/ou significado último e se refere ao que seria uma maneira “correta” de interpretar a natureza do mundo, balizando-a e legitimando-a. É essa concepção de que há um significado, um sentido último, que ele analisa em seus estudos. Para questionar a perspectiva lógico-racionalista da concepção ocidental de verdade ele examina o privilégio que na história do pensamento ocidental se conferiu à *phônê* (ao som da voz humana, à expressão, à maneira de exprimir) em detrimento da escrita. Segundo o filósofo,

dentro [da concepção ocidental de logos] nunca foi rompido o liame originário e essencial com a *phônê*. (...) a essência da *phônê* estaria imediatamente próxima daquilo que no “pensamento” como logos tem relação com o “sentido”, daquilo que o produz, que o recebe, que o diz, que o reúne (1999, p.13, grifos do autor).

Para ele, esse privilégio é fruto da idéia de presença que a *phônê* suscita, e para se compreender o estilo derridiano de pensar é muito importante que se compreenda a relação que ele estabelece entre *phônê* e presença. Por essa razão, nas páginas seguintes tentarei traduzir esse pensamento, algo que poderá ser um tanto quanto árduo, mas que ao final facilitará o entendimento das bases sobre as quais o presente estudo se apóia. Antes de prosseguir, porém, imagino que a essa altura o(a) leitor(a) deve(a) estar se perguntando sobre o por quê de se falar em escrita e em fala, temas mais afeitos à lingüística e aos estudos da linguagem, numa tese que tem por tema a corporeidade. A resposta é que estou me pautando pelo fato de que voz é corpo, como sustenta Luís Otávio Burnier (1994, p.20), para citar apenas um autor diretamente implicado com a arte do ator-dançarino, tema a que este estudo se dirige. Sendo assim, convido-o(a) a persistir na leitura. Por mais absurdo que possa parecer, as idéias derridianas têm grandes implicações para a noção de corporeidade e para as reflexões de todo aquele que concebe o “corpo próprio” como algo mais do que um amontoado de células, ossos, músculos e processos fisiológicos.

Isto posto, sigamos com Derrida e suas idéias sobre a *phônê* e a presença. De acordo com ele, e é bom frisar esse ponto, o privilégio conferido à *phônê* “não depende de uma escolha que teria sido possível evitar”, pois trata-se de um

privilégio que “responde a um momento da *economia* (digamos da ‘vida’, da ‘história’ ou do ‘ser como relação a si’) [grifo e parênteses do autor]” (DERRIDA, 1999, p. 09). “Economia” esta que em tudo se assemelha ao princípio da descarga formulado por Gehlen, sobre o qual tratei no início deste estudo⁵. Nas palavras de Derrida,

o sistema do “ouvir-se-falar” através da substância fônica – que se dá como significante não-exterior, não mundano, portanto não-empírico ou não contingente – teve de dominar durante toda uma época da história do mundo, até mesmo produziu a idéia de mundo, a idéia de origem do mundo a partir da diferença entre o mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal e o não-universal, o transcendental e o empírico, etc. [...] [A ponto de] confirmar a escritura numa função segunda e instrumental: tradutora de uma fala plena e plenamente *presente* (presente a si, a seu significado, ao outro, condição mesma da presença em geral), técnica a serviço da linguagem, *porta-voz* (porte-parole), intérprete de uma fala originária que nela se subtrairia à interpretação (1999, p.09, grifos do autor).

Como se pode depreender dessa citação, a *phônê* precede a escrita e a comandá-la está o *logos* – do qual, todas as determinações metafísicas da verdade são inseparáveis –, de modo tal que a “essência” da *phônê* estaria imediatamente próxima daquilo que conferiria sentido às coisas. Ou seja, a *phônê*, “a voz, produtora dos primeiros símbolos e tradutora primeira do significante” teria com o ser, com o centro, a alma ou o nome que se lhe dê, “uma relação de proximidade especial e imediata”⁶. Conforme Derrida, essa relação ocorre porque a voz é o que ouvimos no mais próximo de nós e constitui-se uma experiência única em que o significado é produzido espontaneamente dentro de nós mesmos como um elemento cujo caráter não-mundano (porque produzido dentro e não fora) traz em si a noção de idealidade, de universalidade de maneira que “a palavra é vivida como a unidade elementar e indecomponível do significado e da voz, do conceito e de uma substância de expressão transparente”; sendo essa experiência “considerada como experiência do ‘ser’” (1999, p.25).

⁵ Cf. nesta tese, o capítulo *Imitação, Conhecimento e Verdade: O princípio da Descarga em Gehlen*.

⁶ Neste parágrafo, todas as citações referem-se a Derrida, 1999 (pp. 13-14 e pp.24-25).

Essa concepção, esse modo de entender a escrita não é novo e não é por acaso que essa associação direta entre a voz e o ser ocorre. Já Aristóteles havia escrito que “os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz” (ARISTÓTELES, *Da Interpretação*, 1, 16 a 30, apud DERRIDA, 1967, p.13). Para Derrida, esse modo de ver a voz remonta ao Fedro de Platão, onde a escrita é vista como uma cópia ou uma imagem da verdade da alma. Conforme essa concepção, a voz seria a produtora do primeiro significante (da primeira percepção sensorial). Por conseguinte, a idéia de um significado transcendental se impõe: ela significaria o próprio “estado da alma” o qual ela refletiria. Dessa maneira, a alma ou o ser, ou qualquer outro nome que possa haver, seria o significado transcendental, pois, segundo argumenta Derrida, “é preciso um significado transcendental para que a diferença entre significado e significante seja, em algum lugar, absoluta e irreduzível” (1999, p.24).

Dessa maneira, a voz – sendo um significante – é o que está mais próximo do significado transcendental e dele deriva “tanto quando é determinado como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, como coisa” (Ibid). Essa derivação seria a própria origem da noção de “significante”, ou seja, nessa concepção, o significante seria fruto do significado. Há um significado – um sentido do qual a voz (a *phónê*) é um significante – que ao ser falado ou escrito – no sentido de que a escrita é a tradução da fala – emite significados. Um exemplo que resume essa idéia estaria contido no próprio *Gênesis* (que seria a escritura primeira), qual seja, a afirmação de que “no princípio era o verbo”. Segundo Derrida, isso implica a existência de algo ou alguém que fala. Dessa maneira o “fonocentrismo se confunde com a determinação historial do sentido do ser em geral como *presença*” (DERRIDA, 1999, p. 15) o que, por extensão, faz do logocentrismo “solidário com a determinação do ser do ente [sic] como *presença*” (Ibid). Em resumo, Derrida sustenta que a fala é privilegiada porque ela está associada com a presença, com a idéia de que para haver linguagem falada, alguém tem de estar presente e falar. Além disso, o filósofo também sustenta que essa idéia de que a palavra falada garante a existência de alguém falando – e que está por trás da “concepção

humanista de que há um eu (self) real que é a origem do que está sendo dito” (KLAGES, 2003, p.4) –, essa idéia de que a “metafísica da presença” (DERRIDA, 2002, p.233) que se refere à concepção do ser ou da essência, é o elemento central de todos os sistemas de pensamento da filosofia ocidental, de Platão a Merleau-Ponty (passando por Descartes e chegando, num certo sentido, até ao próprio Derrida).

A partir desse argumento de que é a voz o elemento que confere ao pensamento ocidental a noção de presença, Derrida passa a analisar as conseqüências de um tal modo de pensar para a teoria dos signos, especialmente em Ferdinand de Saussure. Para ele, é por causa desse fono-logocentrismo que Saussure enfatiza a distinção entre significante e significado em sua concepção de signo e é também por essa mesma razão que o lingüista ressalta que cada significante adquire seu significado devido à sua posição diferencial dentro da estrutura da linguagem. Para ele, o modo de Saussure conceber o signo “permanece na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: [dessa] proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e da idealidade do sentido” (DERRIDA, 1999, p.14). Radicalizando sua crítica, Derrida vai afirmar que a própria idéia de signo é em si metafísica, utilizando o argumento de que

[a] diferença entre significado e significante pertence de maneira profunda e implícita à totalidade da grande época abrangida pela história da metafísica [...] Esta pertencença é essencial e irreduzível: não se pode conservar a comodidade ou “a verdade científica” da oposição [...] entre *signans* e *signatum* sem com isto trazer a si também todas as suas raízes metafísico-teológicas (1999, pp.15-16, grifos do autor).

Antes de prosseguir, é preciso dizer umas palavrinhas sobre dois termos novos que aparecem na citação acima. De acordo com Roman Jakobson, em seu *Ensaio de Lingüística Geral*, os termos *signans*, significante e sensível; assim como os termos *signatum*, significado e inteligível são diferentes palavras para designarem os mesmos fenômenos (Apud DERRIDA, 1999, pp.15-16).

Esclarecido isso, voltemos a Derrida que – conforme ilustra o raciocínio citado acima – sustenta que o pensamento metafísico-teológico da época

logocêntrica precisa conservar não só a distinção entre o significante e o significado, mas também entre o sensível e o inteligível. Só dessa maneira, explica o autor, fica garantida a idéia de um *logos* absoluto a legitimar o significado. De acordo com ele, isso ocorre porque na concepção logocêntrica o significado está imediatamente unido ao *logos* absoluto e mantém permanentemente viva a idéia de que a “face inteligível do signo permanece voltada para o lado do verbo e para a face de Deus” (Ibid., loc.cit.). Essa idéia foi algo de que teologia soube se apropriar muito bem associando-a com as noções de “criacionismo” e de “infinatismo cristão”. A metafísica também, ao associá-la com as noções de ser e de presença, associação esta que de certo modo perdura até hoje na ciência, na filosofia e na própria semiologia, particularmente, na lingüística, de maneira que todas elas têm grande dificuldade para se desvincular dessa concepção. Para o referido filósofo, é essa concepção metafísico-teológica que cabe colocar no interior da clausura, de modo a evidenciar

a solidariedade sistemática e histórica de conceitos e gestos de pensamento que, freqüentemente, se acredita poder separar inocentemente. O signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* talvez nunca. Contudo sua *clausura* histórica está desenhada (1999, p.16, grifos do autor).

Com esse modo de pensar, Derrida amplia o processo de dissolução da metafísica levado a cabo por Heidegger ⁷. Com seu “programa” ⁸, ele simultaneamente põe sob suspeita o conceito de signo, ao “marcar sua pertencença metafísica” (DERRIDA, 1999, p.17) e a metafísica propriamente dita, ao aplicar a ela os conceitos relativos ao signo. Ou seja, ele usa o conceito de signo para abalar o conceito de metafísica que, uma vez abalado, abala o conceito de signo. Esse abalo provocado pela reflexão que Derrida realiza é de grande relevância porque desde o advento dos estudos da linguagem, em fins do século dezenove, o signo vinha sendo utilizado como um elemento que possibilitava o desenvolvimento de idéias além dos domínios da metafísica, a ponto de muitos autores terem afirmado (por

⁷ Cf. nesta tese, parte I, capítulo II.1.1: *Heidegger e a Dissolução da Metafísica*.

⁸ Este é o termo utilizado por Derrida, em *Gramatologia*, para apresentar a síntese de suas idéias, as quais estou tentando apresentar aqui. (Cf. 1999, p.08).

exemplo, Saussure, Jakobson) a lingüística como uma ciência em que, graças ao signo, não seria necessário o uso de conceitos metafísicos de sentido, verdade, presença, ser etc. Ao lançar a suspeição sobre a diferença entre o significante e o significado e sobre a idéia de signo em si, Derrida questiona os pilares em que se assentam a *episteme* e, por conseguinte, as bases sobre as quais o conhecimento ocidental se constrói; e os coloca sob clausura.

IV.2 A Ausência e o Jogo da *Différance*

Basicamente o que “programa” derridiano faz é focar a atenção sobre o equilíbrio precário – inerente à concepção saussureana de signo – existente entre o significante e o significado. Para tanto, ele retoma duas concepções heideggerianas: a de que o sentido do ser⁹ não é nunca um significado ou, o que seria o mesmo, que o ser escapa ao signo e a de que o sentido do ser não é nem “primeiro”, nem “transcendental” o que implica dizer que “em última instância a diferença entre o ser e o ente, entre o significado e o significante não é nada” (Apud DERRIDA, op. cit., p. 27). Partindo desses elementos, Derrida desenvolve um argumento brilhante e bastante original afirmando que a concepção da presença é parte de uma oposição binária entre presença/ausência, na qual a presença é sempre favorecida sobre a falta. Dessa maneira, a fala é associada com a presença e ambas são favorecidas em relação à escrita e à ausência.

Para compreender essa idéia derridiana de oposição binária entre presença e ausência é preciso, em primeiro lugar, não perder de vista que ele está considerando em sua proposição que a concepção metafísica que temos está determinada pela linguagem (e, portanto, pelo signo). Em segundo lugar, como decorrência dessa concepção, a metafísica ocidental é produzida pelo domínio de uma forma de linguagem, ou seja, só há um ser se há uma linguagem para nomeá-lo; assim, para o autor, a metafísica seria uma limitação do sentido do ser à noção de presença. Com esses dois pressupostos, entre outros, o filósofo questiona essa

⁹ É importante ressaltar, de modo a não deixar dúvidas, que o sentido do “ser” para Heidegger não é a palavra ser. Como esse sentido não acontece fora da linguagem, ou seja, fora da palavra, o “ser” se liga irremediavelmente à palavra “ser”. É com esta idéia em mente, que o termo “ser” é aqui utilizado.

metafísica baseada na linguagem, indo ao seu cerne para pôr em xeque o que produziu a própria idéia de transcendentalidade – ou seja, a idéia de que em algum lugar exista um significado que confira com um signo, um sentido que seja ao fim e ao cabo, absoluto e irreduzível. E o faz argumentando que o significado (o sentido, a coisa, o noema¹⁰) nunca é contemporâneo do significante. Seu argumento é de que se o signo é a união entre o significado e o significante e se a essência do significado é a presença, ou, posto de uma outra maneira mais de acordo com a semiologia clássica, se um signo é um *representamen* que torna algo presente¹¹; então, o signo é um **rastro** de algo que já não é, que já não está mais ali (o significante) (Cf. Derrida, 1999, p.22), pois é impossível¹² para um signo produzir a unidade espaço-temporal de um significante e de um significado bem como a plenitude de um presente e de uma presença absoluta. Comparar o signo a um rastro significa postular que o signo não retém, na unidade mínima da experiência temporal, o sentido, o ser; mas, sempre, o rastro de uma não-presença. Ou seja, o signo, de fato, jamais se oferece como presente¹³; ele é sempre o invariante de uma ausência e, portanto, é secundário e provisório – “secundário em relação a uma presença original; provisório perante essa presença original e ausente, em vista da qual [ele] se encontra num movimento de mediação” (DERRIDA, 1991, pp.40-41.).

Essa idéia de rastro é identificada por Derrida em Heidegger quando este escreveu (em *Zur Seinsfrage*) a palavra ~~SEIN~~ sob rasura [assim mesmo, com um X sobre a palavra] querendo com isso acusar nessa palavra a presença de um significado transcendental. Para Derrida, ao fazer isso, ao apagar (a idéia da rasura remete à tentativa de apagar) conservando legível a presença de um significado transcendental, Heidegger delimitou “a onto-teologia, a metafísica da presença e o logocentrismo” (Ibid., p.29). E tal ação apontou um sentido novo, uma nova

¹⁰ Noema: aspecto objetivo da vivência, isto é, o objeto considerado pela reflexão em seus diferentes modos de ser: o percebido, o pensado, o imaginado etc. (Cf. FERREIRA, 1999)

¹¹ No sentido de que ao significar, um signo coloca-se no lugar da impressão sensorial percebida (isto é, equivale a um referente, a um elemento do mundo extralingüístico, real ou imaginário ao qual o signo lingüístico remete num determinado discurso ou contexto sociocultural).

¹² A essa impossibilidade Derrida denomina *brisura*, neologismo que possui um duplo sentido que advém das palavras “rotura” e “juntura” (Cf. DERRIDA, 1999, pp.80-90).

¹³ É importante ressaltar aqui que essa impossibilidade do signo mostrar o presente é exposta inicialmente por Saussure quando este aponta o caráter arbitrário e diferencial como qualidade do signo. O que Derrida faz é dar maior ênfase à ausência..

escritura, todavia inaudita e, portanto, inomeável (sic), que deve ser constituída numa relação de diferença entre o que essa palavra é e o que ela não é. Neste ponto, gostaria de abrir um parêntese e associar tal concepção ao princípio de descarga de Gehlen. Como vimos, para esse pensador alemão, o homem, em sua necessidade de livrar-se da carga do momento simplesmente presente, criou/desenvolveu a linguagem para “representar o presente na sua ausência” e, para tanto, ele serviu-se “do subterfúgio de um signo” (Ibid. p.29) que lhe possibilitou pensar em *absentia*, ou seja, fazer com que “o presente não se apresente”. Esse processo de descarga que faz com que a linguagem (e, portanto, o signo) presentifique algo ausente torna o signo/a linguagem uma espécie de “*presença diferida*” (Ibid., loc. cit.), para usar uma expressão utilizada por Derrida. Para este último, essa presença é diferida em razão de uma ausência e haveria – eu arriscaria a afirmar que por causa do imperativo da descarga – a necessidade de um significado transcendental, de um sentido último para que a diferença que existe no descompasso entre a presença e a ausência, essa *brisura*, como ele denomina, em algum lugar, seja irreduzível. Esse lugar, que em minha opinião é fruto do princípio da descarga, tem de ser confortável. Deve ser um porto seguro que permita o desvencilhamento da necessidade de se ficar buscando incessantemente aquilo que se ausenta num suceder sem fim; deve possibilitar uma economia enfim. Como vimos, esse lugar é ocupado ou, seria melhor dizer, foi instaurado pela instância do *logos*. Nesse raciocínio, o logocentrismo seria fruto da necessidade da descarga, o que levantaria uma questão bastante interessante de se analisar, mas cuja análise foge aos objetivos do presente estudo.

Retomando o pensamento de Derrida, esse autor vai afirmar que o logocentrismo não conferiu nenhuma importância a essa ausência ao se prender ao conforto da presença que, como se viu, o fonocentrismo (a *phoné*) não só possibilita, mas até justifica tendo como respaldo não só a experiência que cada ser humano pode vivenciar de, ao voltar-se para si, perceber que a sua voz é ouvida, mas também o fato de que essa é a única experiência do significado produzindo-se do dentro de si. Assim, a ausência se preenche pela presença do “ser” e de tudo o mais que ele implica e isso sempre lhe basta. Derrida entende que para o

logocentrismo, essa qualidade que o signo tem de diferir a presença “só é pensável a partir da presença que ele difere e *em vista* da presença diferida” (DERRIDA, 1991, pp.40-41, grifos do autor). O logocentrismo ignora a ausência e afirma a presença, o ser, ou seja, faz o rastro derivar da presença.

A essa diferença, esse espaço-tempo de jogo existente entre o rastro e aquilo que o gerou, entre a presença e a ausência, Derrida denomina *différance*¹⁴. Seu argumento para cunhar tal neologismo se deve ao duplo sentido que o verbo “diferir” (do latim *differre*) possui e aos quais, de acordo com ele, a palavra *différence* (diferença) não remeteria. Para Derrida há um sentido no verbo “diferir” que remete para mais tarde. Desta maneira, escreve ele

diferir é temporizar, é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporizada de um desvio que suspende a consumação do “desejo” ou da “vontade”, realizando-o de fato de um modo que lhe anula ou modera o efeito. [...] essa temporização é também temporalização e espaçamento, devir-tempo e devir-espaço do tempo, “constituição originária” do tempo e do espaço, diriam a metafísica ou a fenomenologia transcendental que é aqui criticada e deslocada [...]. O outro sentido de diferir é o mais comum e o mais facilmente identificável: não ser idêntico, ser outro, discernível, etc (1991, pp.38-39).

Assim, ainda que correndo conscientemente o risco de ser reducionista e bastante simplista, mas com o intuito de estabelecer de modo direto um recorte do aspecto que interessa à facilitação do entendimento dessas idéias para os objetivos a que o presente estudo se propõe, pode-se dizer que o programa derridiano consiste, não em privilegiar a falta, a ausência sobre a presença, mas em afirmar o “movimento de jogo” que “produz” essas diferenças: a *différance*. “Ela seria a ‘origem’ não-plena, não-simples, a origem estruturada e *différente* das diferenças” (DERRIDA, 1991, p.43). Segundo o autor,

uma vez que a língua, que Saussure diz ser uma classificação, não caiu do céu, então as diferenças foram produzidas, são efeitos produzidos, mas efeitos que não têm por causa um sujeito ou uma substância, uma coisa em geral, um ente presente em qualquer

¹⁴ O termo “*différance*”, com “a”, é um neografismo criado por Derrida. A palavra “diferença” em francês grafa-se com “e”, “*différence*”. O termo cunhado por Derrida tem diversas grafias em português (diferência, diferença, diferância etc., dependendo da tradução). Minha opção foi manter o termo em sua grafia original.

parte que escapasse ele mesmo ao jogo da *différance* [...] Como não há presença antes da diferença semiológica e fora dela, podemos estender ao signo em geral o que Saussure escreve acerca da língua (1991, p.43).

Desse modo, ele substitui toda a idéia de essência, de origem (de sentido último, enfim) por um sistema de diferenças. Ou seja, não existiriam essências e sim *différance*. Tal pensamento coloca em xeque toda a concepção ocidental de verdade. Neste ponto, é tempo de trazermos novamente para a cena um outro termo/conceito chave em Derrida: a desconstrução.

IV.3 A Desconstrução como Estratégia

Como vimos na passagem acima citada, para Derrida, a *différance* seria a origem. Entretanto, à página 43 (1991), ele também argumenta que “o nome de origem já não lhe convém” (está sob-rasura portanto) e afirma que o fato de ainda utilizá-lo se deve a uma questão de estratégia para que seja possibilitada a desconstrução de todo o sistema logocêntrico.

A estratégia da desconstrução é chave para o pensamento derridiano. Embora a palavra esteja em aparente desuso e haja um certo ceticismo em relação a essa idéia – algo que pode ser observado, por exemplo, no filme *As Invasões Bárbaras* de Denys Arcand (2003). Acredito que no Brasil, especialmente no âmbito das artes cênicas, ainda é preciso refletir mais amplamente sobre esse assunto, pois na minha opinião trata-se de uma estratégia de pensamento que, se devidamente aplicada, ainda possui um grande poder transformador sobre o *modus operandi* através do qual, genericamente falando, o processo criativo acontece nessa área.

Até onde pude perceber, as considerações de Derrida sobre a desconstrução encontram-se dispersas ao longo de vários de seus livros. Por não se tratar aqui de empreender uma exegese da obra derridiana, mas sim de fazer uma arqueologia sintética daquelas suas idéias que interessam ao presente estudo, encontrei na professora Mary Klages (2003) uma leitura da desconstrução e da estratégia desconstrucionista bastante simples e objetiva, que provavelmente não

satisfaria as opiniões de um especialista em Derrida, mas com a qual concordo e, por isso mesmo, transcrevo a seguir – uma transcrição longa sem dúvida, mas que, creio eu, localizará de modo muito apropriado o leitor no universo da desconstrução. Na visão de Klages,

existem dois pontos chaves para a idéia de desconstrução. O primeiro é que nós ainda vamos olhar para estruturas e sistemas em vez de olhar para práticas individuais concretas e que tais sistemas ou estruturas têm um CENTRO [sic], um ponto de origem, aquilo que cria o sistema em primeiro lugar. O segundo é que todo sistema ou estrutura é criado por meio de pares binários ou oposições de dois termos colocados em algum tipo de relação um com o outro.

Derrida diz que tais sistemas são sempre constituídos de unidades básicas – de oposições binárias ou pares – e que dentro desses sistemas, uma parte desses pares binários é sempre mais importante do que a outra, que um termo é “destacado” como positivo e o outro como negativo. Conseqüentemente, no par binário bem/mal, bem é o que a filosofia ocidental valoriza e mal está subordinado ao bem. Derrida argumenta que todos os pares binários trabalham dessa maneira: luz/trevas, masculino/feminino, direita/esquerda e que na cultura ocidental, o primeiro termo é sempre valorizado em relação ao segundo. Por exemplo, pense na fase bíblica “Faça-se a luz”. Essa determinação assegura que há um Deus (aquele que fala), que Deus está presente (porque fala=presença), que o Deus presente é a origem de todas as coisas (porque Deus criou o mundo pela fala) e que o que Deus criou é uma oposição binária (luz/trevas). Pode-se pensar sobre outros pares ou oposições binários, incluindo ser/não-ser, razão/loucura, palavra/silêncio, cultura/natureza, mente/corpo. Cada termo só tem sentido em referência ao outro (luz é aquilo que não é treva e vice-versa), assim como, na abordagem saussureana, o significante somente tem sentido – ou valor negativo – em relação a outros significantes. Esses pares binários são as “estruturas” ou idéias opostas fundamentais na filosofia ocidental, pelas quais Derrida está interessado.

É por causa desse favorecimento da presença sobre a ausência que todo sistema posiciona um CENTRO [sic], um lugar a partir do qual o sistema todo parte e que garante seu significado (sentido) – esse centro garante o ser como presença.

O pensamento ocidental tem todo um grupo de termos que servem como centros de sistemas – ser, essência, substância, verdade, forma, consciência, homem, deus etc. O que Derrida nos diz é que cada um desses termos que designam o centro dos sistemas serve a dois propósitos: ele é aquilo que cria o sistema, que o origina e garante que todas as suas partes se inter-relacionem e é também algo além do sistema, não governado pelas leis do sistema. É a isso que ele denomina o “escândalo” descoberto por Lévi-Strauss em suas reflexões sobre os sistemas de parentesco.

O que Derrida faz é observar como uma oposição binária – a unidade fundamental das estruturas ou sistemas – funciona dentro de um sistema. Ele mostra que uma oposição binária é algébrica ($a \sim b$, a igual não- b) e que dois termos não podem existir sem se referir um ao outro: luz (como presença) é definida como a ausência de escuridão, bondade como a ausência do mal etc. Ele não busca reverter as hierarquias implicadas nos pares binários (favorecer o mal sobre o bem, o inconsciente sobre o consciente, o feminino sobre o masculino, por exemplo). Ao contrário, a desconstrução quer apagar as fronteiras (o corte) entre as oposições e, conseqüentemente, mostrar que os valores e a ordem implicados na oposição também não são rígidos.

Essa é a base do método¹⁵ desconstrutivista: encontre uma oposição binária. Mostre como um dos pares, ao contrário de ser a oposição polar do termo que lhe é par, é na realidade parte dele. Então, a estrutura ou a oposição que a mantém entra em colapso, como acontece com os termos natureza e cultura no ensaio de Derrida. Finalmente, não é possível dizer qual é qual e a idéia de oposição binária perde o sentido, ou é posta em “jogo”. Esse método é chamado de “desconstrução” porque é uma combinação de construção/desconstrução. A idéia não é que novos sistemas binários sejam construídos com o termo subordinado acima, nem que se destrua o sistema antigo – ao contrário, se desconstrói o sistema antigo mostrando como sua unidade básica de estruturação (pares binários e as regras para sua combinação) contradiz a sua própria lógica (2003, pp.05-06.).

Em resumo, Derrida questiona a concepção ocidental de verdade a partir do estudo da escrita. Ele argumenta que a escrita tem sido normalmente pensada como um sistema de símbolos que representa a fala, a qual, por sua vez, representa o pensamento, a realidade ou alguma variação disso. Ele afirma que a fala sempre é vista como mais importante, sendo, por essa razão, posicionada como a forma de linguagem primeira (ou primária) da qual a escrita seria apenas transcrição. A partir daí, Derrida conclui que a fala é privilegiada porque ela é associada com a presença – para haver linguagem falada, alguém tem de estar presente para falar. A essa idéia de que a palavra falada garante a existência de alguém falando e, por extensão, à “concepção humanista de que há um eu (self) real que é a origem do que está sendo dito” (KLAGES, 2003, p.04), Derrida denomina “metafísica da presença”. Com essa expressão, ele se refere à compreensão do ser como essência ou presença, entendimento que como já mencionei é central em todos os sistemas

¹⁵ Creio que a autora se equivoca em considerar a desconstrução um método, algo que o próprio Derrida, por inúmeras vezes, tem insistido em frisar que ela não o é.

de pensamento da filosofia ocidental, razão pela qual Derrida frisa que não se trata de renunciar a esses conceitos, nem de colocar as idéias suscitadas por sua reflexão no lugar deles. Não se trata de uma substituição, mas, como ele mesmo escreve, de “denominar *jogo* a ausência do significado transcendental como ilimitação do jogo, isto é, como abalamento da onto-teologia e da metafísica da presença” (DERRIDA, 1991, p.61), ou seja, de afirmar a instabilidade do jogo e não a sua origem, o ser transcendental e estável da filosofia ocidental¹⁶.

IV.3.1 O “Campo de Jogo”

A afirmação do jogo – mais especificamente, Derrida fala na entrega a si que ele propicia ao apagar “o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranqüilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem” (DERRIDA, 1973, p.08.) e, por conseguinte, nossa concepção de mundo – implica, “com todo rigor, destruir o conceito de ‘signo’ e toda sua lógica” (Ibid., loc. cit.). Implica também pensar “o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade de jogo e não inversamente” (DERRIDA, 2002, p. 248). Desse modo,

esse jogo, pensado como a ausência do significado transcendental, não é um jogo no mundo como sempre o definiu, para o conter, a tradição filosófica [leia-se o logocentrismo] e como pensam também os teóricos do jogo [...]. Para pensar radicalmente o jogo, é, pois, preciso primeiramente esgotar seriamente a problemática ontológica e transcendental, atravessar paciente e rigorosamente a questão do sentido do ser, do ser do ente e da origem transcendental do mundo – da mundanidade do mundo –; seguir efetivamente até o fim o movimento crítico das questões husserliana e heideggeriana; conservar-lhe sua eficácia e sua legibilidade [...]. É, pois, o jogo do mundo que é preciso pensar primeiramente: antes de tentar compreender todas as formas de jogo no mundo (DERRIDA, 1991, p.61).

Pela citação acima se pode depreender que é como jogo que Derrida vê o fato da existência. Se assim é, então o “ser-no-mundo”, para usar expressão muito

¹⁶ Em *Margens da Filosofia*, Derrida deixa claro que por onto-teologia ele está se referindo à filosofia ocidental. (Cf. DERRIDA, 1991, p.37).

utilizada nos estudos da corporeidade, seria antes um “jogo do mundo”, fruto da relação de *différance* e, portanto, de escolhas. Se a época logocêntrica afirmou o *logos* e o ser-no-mundo, trata-se então, com Derrida, de desconstruí-los, de encerrá-los no interior de uma clausura para abrir passagem ao inominável advindo do jogo.

Diante desse quadro, o presente estudo aceita esse pressuposto, entra nesse jogo e coloca sob rasura a idéia de que existe uma personagem a ser construída pelo ator-dançarino, idéia que considero em sintonia com o logocentrismo. Em oposição a isso, sustento que a única preocupação do ator-dançarino deve ser jogar com os elementos que compõem aquilo que ele deseja expressar e deixar que a *différance* daí resultante se configure (parafraseando Gadamer) como o ainda inominável que surge para além da clausura de uma arte cênica logocêntrica, algo a que me dedicarei na segunda parte deste estudo.

Parte II

A Personagem Desconstruída

Cap. I As Artes Cênicas em Questão

Na primeira parte deste estudo, me dediquei a apresentar ao leitor meu ponto de vista sobre a crise da representação e o desenvolvimento de uma vertente do pensamento ocidental que forneceu a Derrida os elementos que lhe permitiram elaborar seus conceitos de logocentrismo, desconstrução e clausura. Ademais, explicitarei também meu entendimento sobre os referidos conceitos e sobre o modo como deles vou me utilizar nesta segunda parte em que argumentarei em defesa de que o ator-dançarino realize seu trabalho sem levar em consideração e/ou perseguir a construção da personagem. Ou seja, argumentarei em prol de uma arte cênica cujo centro não seja a personagem. Para tanto, apresentarei as bases de minha argumentação – a saber: os jogos representativos, em especial quando estes deixam der apenas jogos, constituem a personagem e se tornam arte. E discorrerei a respeito de alguns elementos que poderiam advir dessa estratégia de colocar a personagem sob rasura, de encerrá-la no interior de uma clausura para, com isso, fundar (no sentido heideggeriano de que a arte funda seu próprio mundo) um espaço-tempo onde ocorra um jogo de significações, que jogado dentro de outras regras, isto é, sem levar em consideração a personagem, abra passagem ao inominável dele advindo.

Não se trata aqui de propor algo inédito, uma vez que os estudos da performance já promoveram diversas análises e proposições sobre o assunto. E se esses estudos por ventura não propõem exatamente encerrar a personagem numa clausura, em virtude de sua vinculação com um centro, com a concepção de que ela exprime o sentido de um “outro” essencial (como o faço neste estudo), propõem – como muito bem sintetiza Jorge Glusberg (1987) – que a performance tem como seu “princípio básico transformar o artista na sua própria obra [...] em sujeito e objeto de sua arte” (p.14). Ou, melhor ainda, a performance pretende realizar uma aproximação direta com a vida de maneira a romper com a dicotomia arte-vida, conforme sugere Renato Cohen (1989), ao relacioná-la com a *live art*.

Em razão do grande volume de estudos sobre a performance que desenvolvem e aprofundam proposições similares a essas referidas acima, entendo que, nessa área, o debate está mais avançado. Sendo assim, recorrerei também a alguns aspectos trazidos à tona nessa área, os quais, tendo em vista os moldes da discussão que estou propondo, podem ser de grande utilidade para a análise que venho desenvolvendo nesta tese. Em especial, a opção por incorporar esses aspectos à minha discussão tem uma razão particular. Considero que diferentemente da performance, a arte cênica, conforme concebida neste trabalho e apresentada no primeiro capítulo desta segunda parte (*As Artes Cênicas em Questão*), afasta-se do jogo que lhe é inerente ao negar-se, como veremos, a enfatizar o “jogo de significações” sucessivas que lhe é característico para priorizar a dimensão de significados referenciais idealizados e parcialmente estáveis, estruturados em personagens (e narrativas).

Definido o recorte dos limites da pesquisa e conhecido o tipo de manobra a ser realizada, passemos então à discussão a que este estudo se propõe.

I.1 - Um Jogo Especial?

Quando consultamos as obras dos mais diversos pensadores, sejam eles acadêmicos e/ou artistas, que se dedicaram ao estudo das origens das artes cênicas, podemos constatar que, em geral, eles concordam com o fato de que elas são fruto do caráter lúdico, que é inerente ao ser humano, e de que, de alguma maneira, elas são uma decorrência dos jogos que todas as pessoas um dia realizaram: os chamados jogos infantis, conhecidos também como simbólicos (Cf. JEAN PIAGET, 1975), de faz-de-conta (JOANA LOPES, 1989), ou de simulacro (ROGER CAILLOIS, 1994), os quais denominarei aqui jogos representativos. Entretanto, elas também são geralmente consideradas por aqueles pensadores, como sendo um jogo... Como poderíamos dizer? “Especial”, paradoxal em sua natureza dual. Elas são elaboradas a partir de jogos representativos que acontecem antes (durante os ensaios, quando

se dá a concepção e a preparação do espetáculo¹), mas, no momento em que ocorre a exibição, a apresentação para o público (seja este o diretor/coreógrafo, o primeiro espectador a ver a obra na intimidade dos ensaios, seja uma grande audiência), os elementos oriundos dos ensaios se transformam, passam a ser artísticos²: ainda que seja um jogo representativo em sua natureza primeva, ele é agora arte.

Com toda certeza, não se trata aqui de determinar o momento em que o jogo se torna arte e muito menos de definir o que seria arte – assuntos que por si só mereceriam uma tese cada um. No entanto, é preciso estabelecer quais são meus pressupostos. Assim, para efeito deste estudo, sigo JOÃO BATISTA FREIRE, quando este diz que “jogo é tudo aquilo que minha percepção me disser que é jogo” (2002, p.115), pois considero, com base nos estudos que realizei e em observações de minha própria experiência como ator, diretor e espectador, que no contexto pós-moderno pós-estruturalista em que vivemos arte é tudo aquilo que eu digo que é arte e com que um grupo de pessoas concorda. Meu interesse pelo uso dos jogos representativos nas artes cênicas parte deste modo de pensar: por alguma razão, durante os ensaios, em algum momento todos no elenco mais ou menos concordam que uma determinada ação de faz-de-conta chega a uma condição tal que pode ser vista como artística. É a partir dessa compreensão que convido à leitura deste estudo, para o qual não importa o que seja arte ou qual seja a sua natureza, mas, sim, ter em mente que, no caso das artes cênicas, o jogo jogado nos ensaios sofre uma transformação e se torna arte.

Esse enfoque traz em si questões de grande complexidade e profundidade que, no meu entender, encontram-se mais completamente elaboradas e melhor sintetizadas nos estudos do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, quando este sustenta que a arte é uma “transformação em configuração (*Gebilde*) (GADAMER, 1997, pp. 183-188)” sofrida pelo jogo. Em minha opinião, a principal contribuição

¹ Para essas atividades que ocorrem antes, existem diversas proposições para o uso do jogo como, por exemplo, aquelas feitas por KONSTANTIN STANISLAVSKY, 1984 e 1986; RUDOLF LABAN, 1978; VIOLA SPOLIN, 1987 e AUGUSTO BOAL, 1988 entre outros.

² Sobre essa transformação, confira, por exemplo, MARTIN ESSLIN, 1986; GADAMER, 1997 e LANGER, 1980.

que Gadamer traz para o estudo do jogo é afirmar que ele é “um significante” (Ibid., p.175) – ou, como vimos, uma percepção sensorial – “um acontecimento da natureza” (Ibid., p.179) que independe daquele que joga, o que implica dizer que não faz sentido procurar nenhuma resposta sobre a natureza do jogo olhando-se para a subjetividade de quem joga.

Para Gadamer, a maioria dos teóricos que se debruçaram sobre o jogo se equivoca quando olha para o jogador e a partir deste categoriza e classifica os jogos em tipos, elaborando as já sobejamente conhecidas categorias de jogo. O referido filósofo, por sua vez, não segue por essa seara. Partindo do ponto de vista de que o jogo é um significante (isto é, uma percepção sensorial), ele sustenta que o sujeito do jogo não é o jogador, mas o próprio jogo: por se tratar de uma percepção sensorial, o jogo é parte da natureza, está-aí e quem o joga confere-lhe representação, presentifica-o. Para ele, “os jogos possuem um espírito próprio e especial” (Ibid., p.181) e o que vemos quando observamos uma pessoa a jogar é alguém representando, ou melhor, tornando presente o espírito do jogo³. É com base nesse raciocínio que ele afirma ser o jogo uma representação: quem joga o representa, isto é, presentifica o espírito do jogo, que, no seu modo de ver, está-aí, presente no mundo. Isso equivale dizer que quem joga torna o jogo um signo passível de ser interpretado, nomeado, significado, enfim um assunto sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante. Segundo Gadamer, o jogo é antes de qualquer coisa uma auto-representação, “um meio de representar-se a si mesmo, sua natureza é a da auto-representação” (Ibid., p.183). Essa auto-representação inerente ao jogo implica um paradoxo, pois permite que o jogador, ao mesmo tempo em que representa o jogo, “alcance sua própria representação” (Ibid., p.183).

³ Como vimos, de acordo com o enfoque derridiano, que estou adotando neste estudo, este modo de pensar pode ser denominado essencialista, pois concebe o jogo como uma presença (o espírito do jogo) a qual o jogador presentificaria. Por essa razão, é importante frisar que não estou de acordo com este ponto de vista. Tomo de empréstimo aqui as idéias de Gadamer no que se refere à sua brilhante abordagem e definição dos jogos representativos.

Resumindo, o paradoxo do jogo está contido no fato de que quem joga um jogo o auto-representa e ao mesmo tempo se auto-representa⁴.

É a partir dessa concepção que o filósofo alemão vai se dedicar aos jogos representativos (ou jogos simbólicos, ou de faz-de-conta ou de simulacro) que, como vimos na Introdução desta tese, são para ele aqueles jogos que têm algo da representação em si; seja porque fazem uma alusão ou porque o jogo reside justamente em representar algo. Partindo do princípio de que “todo representar é um representar para alguém” (Ibid., p.184), ele aponta as especificidades que diferenciam a representação teatral ou de um culto⁵ daquela que a criança realiza enquanto brinca. De acordo com o autor, na representação teatral o jogador não é absorvido de todo pela representação (pelo jogo) como a criança o é por suas brincadeiras, uma vez que o jogo teatral não é apenas auto-representação, posto que quem o joga alude para além de si mesmo, para os espectadores que tomam parte do jogo. Nessa situação, o jogo deixa de ser um auto-representar que revela, por exemplo, a identidade e até mesmo a personalidade da criança que brinca e se torna em “representar para”.

É essa situação constitutiva dos jogos teatrais, esse “representar para” que, segundo Gadamer, os diferenciam dos demais jogos, “modificando-os em um espetáculo”, ou melhor, em arte. O jogador que participa desse tipo de jogo não representa (mais especificamente, não se auto-representa) como em todo e qualquer jogo (nos quais quem joga presentifica o jogo e é jogado por ele, auto-representando-se dessa maneira); pelo contrário, ele

representa seu papel diante dos outros, representa-o para o espectador. Sua forma de participar do jogo não é mais

⁴ Espero ter deixado claro qual é o paradoxo. Na dúvida, esta nota tem por objetivo reforçar o entendimento: a idéia aqui é que para Gadamer, o jogo é uma auto-representação que se auto-representa por meio de outrem, jogar é auto-representar o jogo, pois ele só se manifesta por nosso intermédio, ou de um animal, quando jogamos. Nesse caso homem e animal são a auto-representação do jogo. O jogo não tem como representar a si mesmo, precisa de alguém que o auto-represente.

⁵ Gadamer aborda também a questão da representação cúllica da qual, por uma mera questão de objetividade, não tratarei aqui.

determinada pelo fato de que ele é totalmente absorvido no jogo, mas pelo fato de que representa seu papel em relação a ele tendo em vista o conjunto do espetáculo, no qual quem deve ser absorvido é o espectador (1997, p.186).

É a essa mudança que ocorre com o jogo representativo quando se torna teatral – e, portanto, arte – que Gadamer denomina “transformação em configuração” (Ibid., p.187). Ao operar essa mudança, o jogo liberta-se da ação representativa do jogador (que, como vimos, o torna presente) e constitui-se naquilo que é jogado (representado), isto é, passa a ter significação própria, torna-se uma obra autônoma passível de ser repetida.

Essa transformação não é uma simples modificação, “significa que algo, de uma só vez e no seu conjunto, se torn[ou] outra coisa, pass[ou] a ser seu verdadeiro ser, em face do qual seu ser anterior é nulo” (Ibid., p.188). Com isso, o jogo agora é uma outra verdade – como diria Heidegger, ele fundou seu próprio mundo (Cf HEIDEGGER, 1971, pp.114-115.) –, torna-se um espetáculo, uma obra de arte na qual a ninguém interessa a “identidade daquele que joga (representa). Todo mundo passa a se perguntar o que vem a ser isso, o que isso quer dizer” (GADAMER, 1997, p.189). O que passa a existir não é mais o jogador (ator), mas o que é jogado (representado) por ele.

Aqui podemos fazer um corte e refletir sobre as palavras de Gadamer a partir de uma outra perspectiva. Essa sua concepção caracteriza-se pela distinção entre jogo (representativo) e teatro (arte cênica) e para distingui-los ele elege a intenção de representar como o principal fundamento das artes cênicas. A palavra intenção é utilizada aqui em sinonímia com o termo “intencionalidade”, numa acepção similar àquela apresentada por Merleau-Ponty (Cf. 1999, pp. 15-18), que, retomando Husserl, considera que o simples fato de haver a consciência implica que se tenha um projeto. Para Merleau-Ponty, a consciência é um projeto de mundo interior ou exterior que cada um de nós tem e que não há como alcançar nem possuir, mas que estamos fadados a perseguir simplesmente porque estamos vivos, de modo que se temos consciência de nós mesmos e do mundo, então,

inevitavelmente, temos um projeto e “estamos condenados ao sentido”. Trata-se, portanto, da intencionalidade operante – que é diferente daquela intencionalidade de ato, que é ajuizada, voluntária –, uma intencionalidade que se tem pelo simples fato de que se está consciente de habitar este mundo.

Parece-me que essa concepção da intencionalidade se adéqua de maneira muito apropriada à leitura do pensamento de Gadamer – que se coloca, ele próprio, dentro do enfoque fenomenológico (Cf. GADAMER, 1997, p.36). Afinal, se “estamos condenados ao sentido”, como afirma Merleau-Ponty e se o jogo é representação e “representar é representar algo”, como sustenta Gadamer, então há que haver um sentido nessa representação (nesse jogo), posto que ela representa alguma coisa para alguém.

Enquanto o jogo é “auto-representação”, seu sentido está ligado à própria pessoa que o realiza e, no limite, seu fim é proporcionar um certo “alívio”, uma pausa no “esforço da existência” para permitir que o jogador “desabroche em si mesmo”, como escreve Gadamer (1997, pp.178-179). Vejo esse sentido do jogo como “auto-representação” que proporciona alívio ao esforço da existência em sintonia com o “Princípio de Descarga” (*Entlastung*) longamente estudado por Gehlen (1974) e do qual me ocupei na primeira parte deste estudo. Como se viu, esse princípio diz que o homem precisa livrar-se da pressão do *aqui e agora* da existência, da necessidade de reação imediata ao presente para realizar atividades de previsão e provisão e que a fantasia e o jogo seriam um dos meios ao seu alcance para atingir esse fim.

E quando o jogo é “representar para”? Qual seria o sentido último desse jogo? Esse jogo não pode ser considerado uma maneira que o jogador tem de entrar em contato consigo mesmo nem uma forma de descarga da realidade simplesmente presente, pois isso seria auto-representação. Ainda que esses “fins”, sem dúvida, estejam presentes durante um jogo de “representar para”, sua presença constitui-se um paradoxo que é inerente a esse tipo de jogo e deve, certamente, operar como tal

sobre o ator (jogador). Mas, esses fins não são a tônica dominante dos jogos de “representar para”; como vimos com Gadamer. Desse modo, se o jogo de “representar para” não tem um sentido último para o jogador, para quem então ele teria?

Mesmo que para o jogador (ator) o jogo de “representar para” tenha também o sentido de um jogo de “auto-representação”, para ele, o seu jogo não passa de um disfarce, de um simulacro. Como escreve Gadamer “quem joga o jogo dessa forma nega a continuidade consigo mesmo” (Ibid., p.189), “quer aparecer como se fosse outro”(Ibid., p.188). E é esse “outro” que precisa fazer sentido, uma vez que o espectador de um jogo de “representar para” não está interessado no sentido que o jogador (ator) tem naquele jogo ou no sentido que o jogo possa fazer para o jogador (ator) naquele momento, ou seja, no sentido do próprio jogador (ator), mas, sim, no sentido desse “outro” que o jogador (ator) passa agora a representar. O espectador de tal jogo sabe que esse é o sentido que ele deve buscar, o que torna esse sentido a própria razão de ser da obra. Com isso, com essa mudança de atitude por parte do espectador, ocorre no ator uma transformação da intencionalidade original, operante, em intencionalidade em ato: A partir daí, a transformação do jogo representativo em arte cênica passa a ser pautada pelo fato de que quem joga (representa) tem a intenção de realizar algo sobre o palco⁶.

Desse modo, a resposta à pergunta formulada acima se torna óbvia: é para o espectador que o jogo precisa ter um sentido. A principal consequência disso é que a “transformação em configuração” opera sobre ele, que é quem vai procurar encontrar o sentido do outro que está sendo jogado, o que implica dizer que é o espectador e não o ator (jogador), quem vai dizer se algo é arte ou jogo. Naturalmente, dada a situação paradoxal em que se encontra – o que é magistralmente abordado por Denis Diderot (1979) –, o ator também participa desse processo, posto que ele também se comporta como espectador de sua própria ação. No entanto, a postura do público é determinante, e isso pode ser comprovado

⁶ Sobre essa intenção, confira, por exemplo, SLADE, 1978, p.18 e WAY, 1967, p.48 et. seq.

pela quase onipresença do diretor/coreógrafo nos espetáculos de artes cênicas estabelecendo a ligação entre o jogo jogado pelos atores e o público. No caso das experiências realizadas sem direção, quase que invariavelmente, algum membro que não está em cena faz, ainda que momentaneamente, as vezes do público.

Essa concepção encontra eco, por exemplo, na teoria sobre a “Ilusão Primária” formulada pela teórica norte-americana, Susanne Langer (1980, p.75-90). Para ela, todas as formas de arte possuem a propriedade de transportar quem não esteja absorvido pelo propósito prático de realizá-la (no caso, o espectador/observador), para um mundo virtual preñado de funções simbólicas, que é totalmente independente do real e que é auto-suficiente (Id. p.89 e p.188.). Em sua opinião, todos são iludidos quando de seu primeiro contato com a obra de uma determinada manifestação artística. Para cada modalidade artística, a autora dá um nome diferente a essa ilusão primária. No teatro, por exemplo, é “forma em suspenso”; na dança, “gesto”; nas artes pictóricas, “espaço virtual” (Ibid., pp.324, 182 e 93, respectivamente).

No tocante às artes cênicas, tradicionalmente, essa “ilusão primária” pressupõe a existência do “outro”, o qual Langer denomina personagem: é ela que está por trás de toda “forma em suspenso” ou de todo “gesto”, não importando aqui, como já mencionado, o grau de complexidade que ela possa ter.

São tantas as reflexões, opiniões e teorias sobre a personagem nas artes cênicas que se poderia seguir apresentando uma variada gama de abordagens feitas ao longo da história, no entanto isso fugiria aos objetivos deste estudo. Por ora, para não ultrapassar os limites deste trabalho, creio que é bastante dizer que a personagem passou a ser a própria essência dessa forma de arte, na qual se espera que ela faça sentido, que se desenvolva e que seja coerente com sua essência.

Em conformidade com essa expectativa sobre a personagem, a concepção de que a representação que tem lugar nas artes cênicas é a de “representar para”

ganhou primazia. O jogo passou a ser feito prioritariamente⁷ para o espectador – que é quem vai conferir-lhe o status de arte ou não-arte (de teatro ou de brincadeira de faz-de-conta). A partir desse ponto de vista, a função do ator-dançarino ao realizar sua criação passou a ser encontrar a essência desse outro mundo, desse outro ser que irá gerar a ilusão primária, e encontrá-la se tornou a própria medida da sua arte. Desse modo, convencionou-se que para tornar-se de fato um espetáculo, o jogo precisa passar por um “tratamento”, uma vez que a ilusão primária pressupõe “um novo método de organização” (Ibid., p.75) do real dentro do mundo virtual. Isso vai dar ao jogo as características de uma obra de arte (cênica). Para tanto, desenvolveram-se, desde Aristóteles, diversas teorias sobre a arte e inúmeras proposições práticas e técnicas que o ator-dançarino deve minimamente dominar para aprimorar aquele outro e torná-lo arte. Se olharmos com atenção a obra dos principais mestres do teatro e da dança, perceberemos que, por diferentes vias e à sua maneira, todos⁸ se dedicam a encontrar o melhor modo para atingir o “estado da arte” em suas obras. Esse estado – parafraseando Langer – alcança-se com a criação e a realização, da forma o mais convincente possível, da personagem, esse outro que está por trás de toda ilusão primária que absorve o espectador para o contexto da obra.

I.2 - A Opção pela Performance

Como mencionado na introdução, o presente estudo tem por objetivo argumentar em favor de uma arte cênica que seja feita “apartada da personagem”. Tal propósito se deve ao fato de que considero a idéia de que há uma personagem a ser construída pelo ator-dançarino, a qual pode ser fluida ou interpretada pelo espectador, fruto de uma concepção que privilegia a ela e ao seu desenvolvimento (na narrativa, no drama, etc.) como medida de uma forma de arte. Devido a esse privilégio, o auto-representar-se – que, como vimos, é inerente a todo jogo

⁷ Não estou querendo dizer com isso que ele deva ser feito para o próprio jogador, pois se assim fosse estaríamos mais próximos do ritual e não da arte.

⁸ Talvez, a única exceção seja o polonês Jerzy Grotowski da fase da “arte como veículo”, mas nessa fase ele já não está mais interessado na arte propriamente dita, mas na elevação espiritual do homem. (Cf. BROOK, Peter. 1991).

representativo – é preterido como não artístico em favor da representação do outro, de uma personagem para uma platéia, representação essa considerada artística.

Não é intenção deste estudo afirmar que o jogo representativo é arte, mas, sim, sustentar que as categorias que utilizamos para dizer que ele não é arte baseiam-se nas idéias e nos pressupostos paradigmáticos de uma determinada época da história que afirmou o *logos* como centro (a época logocêntrica). Meu argumento é que nas artes cênicas – e aqui estou me referindo especificamente aquelas que se apóiam na concepção de “representar para” que anteriormente analisamos – a personagem é a principal representante desse pensamento. Ao colocar a personagem em questão, tenho dois propósitos: o primeiro, já mencionado, é argumentar em prol de uma arte cênica feita “apartada da personagem”. O segundo é propor que em seu processo criativo o ator-dançarino jogue e investigue o jogo representativo sem levar em consideração a personagem, de modo a trilhar um caminho que afirme o – ainda inominável – advindo de tal jogo, como uma possível alternativa à arte cênica logocêntrica.

Naturalmente, não se trata aqui de propor algo totalmente inédito. De certo modo, é isso que, especialmente nos Estados Unidos, a área de estudos da performance cênica (*Performance Studies*) tem feito nos últimos trinta anos; a ponto de Richard Schechner (2000), um de seus principais estimuladores, ter argumentado em favor de um “pós-pós-estruturalismo”⁹. De fato, principalmente a partir dos anos 70, diversas análises e proposições teóricas bem como experimentações práticas foram realizadas tanto no teatro quanto na dança, mas, sobretudo, na performance¹⁰. Entre muitas, destaco aqui as experiências realizadas por Judith Malina, Willian Beck e o Living Theatre; o trabalho desenvolvido Por

⁹ Schechner questiona o fato de o pós-estruturalismo ter se tornado “canônico” e de autores como Derrida, Lacan, Foucault e outros serem tratados mais como “santos que professam um credo”. Entretanto, no Brasil esse debate parece não ter ocorrido e se ocorre ainda não obteve grande visibilidade.

¹⁰ Àqueles interessados num aprofundamento do tema, recomendo o excelente estudo de Phillip Zarrilli, *Acting (Re)considered* (1995,) no qual ele oferece uma visão bastante abrangente de diversas proposições, com destaque para aquelas que se caracterizam por um enfoque pós-moderno pós-estruturalista..

José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, em especial a fase da viagem em busca do “Te-Ato” (Cf. ARMANDO SÉRGIO DA SILVA, 1981, pp.197-214); William Dafoe e o Wooster Group em “LSD” (Cf. PHILIP AUSLANDER, 1997, pp.39-46) e, mais recentemente, nos anos 80 e 90, as performances multimídia de Merce Cunningham em conjunto com John Cage, Robert Rauschenberg (Cf ANTONIO HERCULANO LOPES, 2004); as coreografias de Jawole Jo Zollar e seu Urban Bush Women (Cf. ANANYA CHATTERJEA, 2004); Renato Cohen e suas idéias sobre o work in progress (Cf. COHEN, 1998) e pós-teatro e, na mesma linha deste último, as idéias do teórico alemão Hans-Thies Lehmann (Cf. LEHMANN, 1999).

... Todos estes exemplos demonstram que são muitas as perquirições tanto no Brasil quanto em outros países, que em maior ou menor grau procuraram e ainda procuram dissociar-se do conceito de personagem. Pelos exemplos citados, nota-se que existem experimentações tanto no teatro, quanto na dança e na performance – e muito mais haveria se adentrássemos também para o campo das manifestações populares tradicionais ou mesmo pela performance do dia-a-dia, campos no qual, por economia, não adentrarei posto que cada um deles é merecedor por si só, de uma ou mais teses. Tal amplitude de investigações não torna fácil a quem se propõe debruçar-se sobre o tema, definir qual destas experiências utilizar como recorte para desenvolver sua análise. Como já é sabido, o parâmetro que estabeleci para meu campo de ação é a abordagem desconstrucionista - e esta é uma das principais contribuições deste estudo - a qual, apesar de sua grande utilização alhures¹¹, é, para dizer o mínimo, pouco utilizada em nosso país. Além deste ponto, a novidade de meu argumento está em afirmar que existe um espaço de atuação a ser explorado caso se utilize o jogo representativo não para representar algo, alguém ou um culto, mas, se o utilizarmos exclusivamente como um jogo cuja natureza seja justamente representar. Nesse tipo de jogo, como se viu anteriormente, o jogo é representar. O quê? Não importa ao ator-dançarino, mas, sim, ao espectador de um tal jogo, uma vez que o processo de significação (e de interpretação) – como nos

¹¹ Sobre a disseminação das abordagens desconstrucionistas nas artes cênicas e performáticas, confira, entre outros, ZARRILLI, 1995, AUSLANDER 1997, SCHECHNER, 1990 e 1994.

ensina os estudos sobre a semiologia da cena (Cf. ASTON & SAVONA, 1991 e ANDRÉ HELBO, 1989)– compete principalmente ao espectador¹².

É em função destes parâmetros que recorro à performance contemporânea. Essa opção se deve ao fato de que a performance, por ser uma forma de arte em que o artista não precisa tornar-se outro, é a que mais se aproxima da característica de auto-representação, que é inerente ao jogo representativo. Em função disso ela oferece elementos a partir dos quais podemos nos basear para desconstruir a personagem e pensar numa arte cênica que seja feita sem a sua construção. No entanto, como argumentarei no capítulo III, embora ofereça tais bases, ela não necessariamente deixa de se pautar pela personagem e, por essa razão, neste estudo, não distingo performance de artes cênicas.

Com base no que foi exposto proponho que a personagem seja encerrada numa clausura e colocada sob suspensão (*à relève*) para se poder realizar uma arte cênica não logocêntrica, realizada com base na auto-representação e não no representar para.

Com base nas idéias acima expostas, o ator-dançarino – termo que a partir deste momento coloco sob rasura e peço ao leitor que tenha isso em mente daqui por diante – se põe a jogar, sem se importar com essa ou aquela personagem, essa ou aquela história. Ele simplesmente joga. Como o jogador de vôlei joga uma partida: sem se importar em fazer/ser alguém diferente dele mesmo, em contar uma história diferente da do jogo em si. Ele atua sem se preocupar em construir personagens, mas em jogar a si mesmo nas situações propostas pelos elementos que compõem o jogo (ou, para ficarmos no contexto das artes cênicas: pelos elementos que compõem a cena).

¹² Entrevejo o embrião dessas idéias nas teorias sobre representação não-interpretativa, como a desenvolvida inicialmente por Luis Otavio Burnier e que, entre outras, vêm sendo realizadas em parte das atividades desenvolvidas pelo LUME e em minha própria dissertação de mestrado, ainda que em nenhum momento quaisquer desses trabalhos falem explicitamente em não realização de uma personagem.

Feita dessa maneira, essa arte teria como elemento preponderante o modo como o ator-dançarino se auto-representa em situações diferentes (o modo como ele se comporta e se safa dessa ou daquela situação) e não a maneira como ele realiza essa ou aquela personagem; justamente como num jogo não-representativo onde o que importa é a habilidade do jogador em reagir a esse ou àquele estímulo e dele se safar. Dessa maneira, não se estaria privilegiando a personagem e o seu desenvolvimento, mas, sim, a habilidade do ator-dançarino de se auto-representar.

Também nesse caso, essa idéia não é nova. Para não voltarmos muito no tempo, já Brecht o havia defendido e aplicado antes, 1922, por ocasião da estréia do espetáculo *Na Selva das Cidades*. Todavia, como muito bem expressa Gerd Bornheim (1992) na análise que faz da estética brechtiana, trata-se de uma abordagem que não foge da dicotomia sujeito-objeto (Ibid., pp. 86-97 e pp.195-200)¹³ sendo, portanto, logocêntrica. O que estou propondo aqui não coincide exatamente com essa posição brechtiana e está mais em acordo com as proposições de Philip Auslander (1997) quando este, discorrendo sobre a função do ator na cena pós-moderna, escreve que ele deve “ser ele mesmo” (pp. 28-38). Para se compreender a posição sustentada por Auslander, analisemos a seguir os vínculos entre jogo, arte cênica e performance.

¹³E importante ressaltar que Brecht está mais interessado no esporte (em especial no boxe) do que no jogo. Como Bornheim nos esclarece, isso se deve à preocupação com a forma: Brecht defendia que era “a forma do esporte que deveria ser assimilada pelo teatro” (op. cit. p.78) e sua defesa do esporte era para contestar o estilo tradicional de teatro que se fazia à época e não o fato de que quem joga, joga a si mesmo e não um outro.

Cap. II Jogo, Performance e Arte Cênica

Antes de tudo, cabe aqui discorrer brevemente sobre o que é performance. A rigor, como escreve Cohen, do ponto de vista antropológico, “pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar” (1989, p.40). E nesse sentido ela remete à própria ancestralidade humana. Para este estudo, porém, é um conceito ligado inicialmente às artes plásticas que foi sendo modificado e ampliado ao longo do tempo. Trata-se de um conceito que evolui do *happening*, passa pela *body art*¹ incluindo a música, a dança e o teatro e que, a partir dos anos cinquenta (Cf. LOPES, 2004), configura-se na forma de manifestação que conhecemos hoje. Nesse movimento, o campo da performance abarcou também o ritual² e a performance do dia-a-dia como mais uma de suas áreas de interesse, área esta que foi denominada por Marvin Carlson “performances sociais” (1996, p.04), por se referir àquelas situações em que você, eu e todas as pessoas, sem exceção, desempenhamos papéis sociais, isto é, que à maneira de Hamlet “atuamos como se fosse um jogo” (Apud CARLSON, Loc. Cit.).

Em vista dessa ampla gama de possibilidades, é importante definir em que sentido utilizo o termo neste estudo. Sua grafia vem do inglês “*to perform*” que significa alcançar, executar e deriva do francês antigo “*parfourmer*”, cumprir, acabar, concluir e que, por sua vez, procede do latim *formáre*, formar, dar forma (Cf. HOUAISS, 2001). Em princípio ele era mais identificado com os esportes e as máquinas e era utilizado com o sentido de desempenho. Só mais tarde, em função também dos questionamentos propiciados pelo pós-modernismo pós-estruturalista, o termo passou a ter relação com as artes, especificamente no sentido de superar a dicotomia arte-vida, com vistas a procurar aproximar de forma direta arte (ficção) e vida (realidade). É nesse contexto que este estudo se insere. Afinal, no limite, ao utilizar o jogo como objeto de estudo, minha proposta é dialogar com esse tema: o limiar entre ficção e realidade. Nos jogos representativos, quando considerados sob a perspectiva da *mimesis* como representação (perspectiva logocêntrica), o parâmetro

¹ As referências que faço são apenas para nos mantermos no contexto da pós-modernidade pós-estruturalista. Se recuarmos mais ainda no tempo, teria que incluir ainda o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo como movimentos que estão nas origens da performance (Cf. entre outros, GLUSBERG, 1987, p.11-15 e COHEN, 1989, pp. 40-43).

² Ainda que a rigor, como nos lembra Cohen, “h[aja] uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos gregos e romanos” (1989, p.41), foi inicialmente através das artes que ela ganhou mais expressividade. Afinal, como ele mesmo diz, “performance é uma arte cênica” (Ibid.), isto é, foi da arte que se chegou

que se utiliza para distinguir jogo e arte é que o primeiro é considerado como real (ainda que um jogo) e o segundo ficção. De acordo com esta maneira de pensar, a ficção (a arte enfim) está relacionada à idéia de fazer como se fosse o real. Dessa maneira, as situações que o mundo da ficção cria devem ser vivenciadas de um modo semelhante ao que ocorre na vida ou seja, devem ser vivenciadas por algo que lhe seja semelhante ao humano que experiencia o real; no caso, a personagem

Nas artes cênicas realizadas conforme a perspectiva logocêntrica, é ela quem serve de parâmetro para aproximar arte e realidade: quanto mais verossímil ela for, quanto mais seus atos e ações se aproximarem (imitarem) atos e ações de um sujeito real, mais “artística” ela será³. Em contraposição a esse pensamento, proponho que o próprio jogo, visto como auto-representação, seja o instrumento metodológico para se aproximar arte e realidade e não a representação/construção de uma personagem.

Definido que o termo performance aqui refere-se ao campo das artes, cabe agora esmiuçar um pouco mais os pormenores que se escondem atrás desse conceito. Como escreveu Schechner, “performance é um conceito extremamente difícil de definir” (1984, p.31). Por um lado, ele se refere a “um modo de comportamento que pode caracterizar qualquer atividade” (Ibid). Nesse sentido, performance é mais uma “qualidade que ocorre em qualquer situação do que um gênero isolado” (Ibid); o que implica, como sustentado por Jonh Cage (Apud SCHECHNER, loc. cit.), que o simples fato de se “conceber uma atividade ‘como’ performance faz dela performance”. De acordo com essa visão, o conceito de performance incluiria os jogos, as brincadeiras, os rituais, o teatro, a dança, os esportes e, em alguns aspectos, o próprio cotidiano, quando, por exemplo, representamos o papel social de gerente de banco ou de político ou ainda, quando participamos de um jogo de cartas. Por outro lado, na definição adotada por Schechner e endossada por mim neste estudo, ela é “uma atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para um outro indivíduo ou grupo” (Ibid). Ao fazer esta opção, como se pode perceber, não estou levando em consideração o ritual, pois, como já mencionado, não é objetivo deste estudo abordá-lo, mesmo sabendo da relação direta que o mesmo tem com o “representar para”. Sobre esse ponto, apenas a título de exemplo, vale lembrar que

³ Pode-se argumentar que existe uma grande corrente das artes cênicas que não tem por objetivo realizar obras que se aproximem das ações do sujeito real, como ocorre em alguns textos de Samuel Beckett, por exemplo. Meu argumento em relação a isto é que essa corrente continua dialogando com a ação real, tendo-a como referencial.

no ritual o participante estaria, como bem expôs Schechner (1984, p.31), representando para um deus ou algum “outro” transcendente. De qualquer modo, o ritual não é objeto deste estudo. Da mesma maneira, não estou me referindo aos jogos, às brincadeiras e às situações cotidianas, mas, apenas, às atividades feitas por um indivíduo ou grupo na presença de e para um outro indivíduo ou grupo; ou seja, concebido/pensado para ocorrer nessa relação, por assim dizer, de palco (seja ele qual e como for) e platéia (idem). Neste ponto, é importante ressaltar que, diferentemente de Schechner (1984), que em seu estudo não inclui a dança, eu a estou incluindo, posto que ela é uma das partes formadoras do conceito de artes cênicas, que venho utilizando neste estudo.

À primeira vista, pode parecer um paradoxo que eu esteja afirmando que este estudo não se refere ao jogo e, ao mesmo tempo, esteja utilizando as teorias do jogo para estudar a arte cênica. Sobre isso, é preciso primeiramente esclarecer que quando digo que este estudo não se refere ao jogo quero dizer que o sentido de jogo aqui não deve ser aplicado, por exemplo, à brincadeira de bonecas ou de “mocinho e bandido” bem como a qualquer jogo de faz-de-conta. Em segundo lugar, trata-se de um paradoxo com o qual Schechner também se defrontou, conforme suas palavras deixam perceber:

Ao tentar lidar com a relação entre uma teoria geral e suas possíveis aplicações a várias formas de arte, creio que o melhor é centrar minha definição de performance em certas qualidades reconhecidas do teatro ao vivo, sendo a mais estável delas, a relação entre palco e platéia (p.30, nota 10).

A razão pela qual lanço mão desta citação é que ela ajuda a explicar a estratégia que estou adotando. Neste trabalho, o jogo (os jogos representativos é bom lembrar) assume o lugar da “teoria geral”. E, assim como Schechner descreve na citação acima, aplico alguns conceitos dessa “teoria geral” a “várias” formas de arte (a dança, o teatro e, também, a performance, manifestações estas que estou genericamente denominando “artes cênicas”) para refletir sobre a idéia e a necessidade da personagem nessa atividade artística que é “feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para um outro indivíduo ou grupo”. Como informei no início deste capítulo, é a partir dessa relação que vou utilizar o termo arte cênica para me referir ao teatro, à dança e à performance e que vou orientar a minha análise.

Feitas estas considerações voltemos novamente ao paradoxo ao qual me referi e com o qual Schechner também se deparou. Não se trata aqui de sustentar que jogo é arte: não quero defender que se assista a um jogo e se diga que é arte – ainda que em muitos momentos um jogo, qualquer jogo, possa ter lances sublimes do ponto de vista artístico. Também não se trata aqui de eleger a performance como o “graal” através do qual a personagem se aniquilaria, pois como veremos no próximo subcapítulo, há nela uma vertente que não necessariamente prescinde da idéia de uma personagem. Em razão disso, mesmo na performance é preciso colocar a personagem numa clausura e, se faço uso da performance aqui é para facilitar minha análise, centrando-a em elementos convergentes que estão presentes tanto na teoria dos jogos (o “representar para”) quanto nas teorias da performance (o desejo de anular a diferença entre arte e vida existente na relação *performer*-artista cênico⁴/espectador). Com isso, minha intenção é sugerir o uso desses elementos como subsídios para um outro tipo de abordagem da arte cênica.

Em resumo, o campo para o qual e no qual estou articulando e construindo minha argumentação é o das artes cênicas. Nesse campo, o jogo entra em função da sua natureza que, como vimos com Gadamer, é a auto-representação ou, para ser ainda mais específico – posto que estamos estudando aqueles jogos que têm na representação em si a sua natureza – o “representar para”. Quanto à performance, ela é utilizada aqui em razão de suas implicações para o “representar para” e devido à profundidade do questionamento que ela faz em relação a esse representar. Como já foi mencionado, no jogo de “representar para” é imperativo que se jogue para algum espectador e é nisto que o jogo consiste: alguém joga para alguém cujo jogo é observar – e nas experiências mais radicais, participar do que é jogado. O mesmo ocorre com a performance. Ainda que não necessariamente o espectador tenha consciência do que está ocorrendo – e aqui tenho em mente o teatro invisível de Augusto Boal (1977. pp.71-83), por exemplo –, é fundamental que o jogador, o ator-dançarino, o *performer*, o artista cênico enfim, aquele que “representa para” o tenha. Afinal é a ele que cabe, ou não, aceitar e realizar a concepção segundo a qual sua função nesse jogo é, paradoxalmente, representar um outro que não ele mesmo, outro este que estou denominando personagem. Portanto, é do ponto de vista do “artista cênico” que esse estudo faz sentido.

⁴ Expressão sugerida por Cohen (Cf. Op. Cit, p. 30).

A expressão “artista cênico” foi sugerida por Cohen e doravante a utilizarei em lugar de jogador ou ator-dançarino. Como nos lembramos, este último termo havia sido posto sob rasura e a escolha agora de um novo termo não significa que ele seja melhor ou pior que o anterior, mas apenas que por ora ele é mais apropriado para designar aquele que realiza uma arte cênica nos moldes em que estou conceituando.

Dito isto, é imperativo frisar que neste estudo não estou denegando o representar para em detrimento do auto-representar. Espero que isso tenha ficado claro (e se não ficou, espero que agora o fique) quando afirmei que estou considerando a arte cênica como uma atividade concebida e realizada por um indivíduo ou grupo para um outro indivíduo ou grupo, concepção esta na qual está implícito o representar para. O que está em questão é o ato de conceber, construir uma personagem e representá-la para um público. Tendo isso claro, passemos agora para o último e derradeiro capítulo desta tese e procedamos com a desconstrução propriamente dita, da personagem, este resquício da época logocêntrica que teima em se manter intocável em praticamente todas as teorias sobre as artes cênicas.

Cap. III A Personagem Desconstruída

III.1 Prolegômenos

Em algumas linhas acima, escrevi que a performance, ainda que procure romper com a dicotomia arte-vida, não necessariamente prescinde da idéia de uma personagem. Agora é o momento de abordar o tema de maneira aprofundada. Antes, no entanto, é preciso que fique claro o que já afirmei (Cf. o primeiro capítulo desta segunda parte) de que falar em não levar em consideração a personagem não é propor algo inédito. A contribuição que esta tese traz é discorrer sobre o tema a partir da perspectiva dos conceitos de logocentrismo e desconstrução cunhados por Derrida, algo bastante desenvolvido especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas que em nosso país quase não é abordado, o que o atesta a falta quase absoluta de informações e, muito menos ainda, de publicações em português sobre o assunto. Em função disso, é inserir-se nesta seara escassa em produções que este estudo se propõe. Isto posto, voltemos destarte à performance.

Minha experiência seja como ator, encenador ou espectador, aliada ao conhecimento teórico que a elaboração desta tese me proporcionou, me ensinaram que falar em performance no Brasil pode ser uma armadilha. Embora seja objeto de estudos em diversas instituições, a performance ainda não alcançou um status teórico – e mesmo prático – para que o termo possa suscitar uma gama de conceitos tais que permitam que uma discussão sobre o tema seja alicerçada nas mesmas bases¹. Pelo contrário, pode-se dizer que em nosso país a performance ainda é comumente associada a experimentações antiteatrais ou parateatrais. Essa situação é pouco propensa para a realização de investigações sobre a personagem a partir de uma perspectiva pós-estruturalista como ocorre, por exemplo, nos Estados Unidos. Ousaria dizer que isso tampouco acontece quando o assunto é o teatro ou a dança, individualmente.

¹ Apenas a título de ilustração, basta considerar a quantidade de estudos sobre a performance que se realizam nesta própria Universidade (Unicamp). Numa rápida pesquisa por assunto realizada em dezembro de 2004 nas bibliotecas da instituição, podia-se constatar que havia pouco mais de 45 títulos com “performance (artes)”, dos quais as dissertações e teses realizadas na universidade eram menos que 20. Dessas vinte, somente seis foram feitas na área de artes cênicas (no sentido que estou adotando neste estudo, ou seja, englobando o teatro, a dança e a própria performance) e destas, somente três especificamente dedicadas à performance propriamente dita.

A inexistência desse, por assim dizer, “caldo de cultura” acaba por levar-nos a confundir, a conceituar a performance de uma só forma. A meu ver, há duas acepções distintas de performance que, por conseguinte, determinam o sentido que se tem da personagem em cada uma delas. Em um caso, o mais comum como se verá, a personagem é logocêntrica e como tal é amplamente aceita; não se questiona sua necessidade, embora seja amplamente discutida a estratégia sobre como construí-la. No outro caso, pode-se dizer que a personagem está sob rasura posto que se questiona a sua necessidade, pois joga-se um jogo de significações, de *différance*. É com esta última corrente que este texto cerra fileiras posto que visa encerrar a personagem no interior de uma clausura para dar passagem ao inominável advindo desse jogo.

Em função disso, dediquemo-nos a analisar a personagem de maneira a minar as bases sobre as quais ela se sustenta, seja no teatro, na dança ou na primeira vertente da performance, a que me referi acima. Para tanto, minha análise partirá de três pressupostos. O primeiro considera que o teatro (em especial) e a dança (no sentido usado nesta tese) não estão particularmente interessados em não fazer uma personagem. Poder-se-ia argumentar que já existem diversas experiências nesse sentido. Mas, até onde tenho conhecimento, mesmo as experiências mais radicais feitas no teatro não implicam a não realização da personagem, exceto talvez com Artaud. Porém seu “Teatro da Crueldade” está muito mais para a segunda acepção da performance do que para o teatro. E não é por coincidência que Derrida (2002) a ele recorre quando aborda as relações entre seu pensamento e o teatro

O segundo pressuposto, que está diretamente vinculado ao primeiro, é que a performance – inicialmente com o *happening* na sua persistência em querer aproximar arte e vida, no sentido defendido pelos adeptos da *Live Art* – e sua linguagem “antiteatral” (Cf. COHEN, 1989, p. 56) tem como uma de suas principais prioridades “escapar” (Ibid., loc.cit.), distanciar-se da personagem, e para conseguir isso, ela não se distancia do jogo como o fazem tanto o teatro quanto a dança. Em relação a esse pressuposto o que interessa é aquela dimensão da performance que Jean Alter (1990) denominou “função performante” (Apud, CARLSON, 1996, p.82.). Trata-se de algo que as artes cênicas compartilham com outros eventos públicos como o esporte e o circo e que é freqüentemente associado com a atuação. Ainda que

a função performante prescindida dos elementos da arte cênica para ocorrer (como por exemplo, do texto), diferentemente desta, ela não tem como preocupação primeira “comunicar algo através de signos, mas da experiência física direta do evento” (Ibid). Como se pode depreender, os signos são conseqüências naturais desse fato. Na medida em que o artista cênico, ao entrar no espaço-tempo cênico convencionalizado como tal e que por si só já significa algo, ele passa a significar, torna-se um signo, ou seja, “representa” alguma coisa concreta ou abstrata. Nesse sentido, a função performante é como um jogo no qual, mesmo que o representar esteja presente, ele é parte de uma estratégia para se atingir um outro objetivo prescrito pelo jogo que está sendo jogado (por exemplo, a representação que fazem os parceiros de um jogo de truco ou mesmo os jogadores de futebol).

O terceiro pressuposto é mais complexo e demanda uma abordagem um pouco mais extensa do que os anteriores, pois será preciso retornar a algumas idéias de Lyotard. Discorrendo sobre a obra deste último, Colin Counsell (1996, pp. 207-210) escreve que Lyotard sustenta que o pós-modernismo não se refere a uma época, mas a um momento no qual se reconhece os limites da representação e este momento é gerado pelo próprio modernismo. Partindo desse raciocínio, Lyotard argumenta que do modernismo surgiram duas possibilidades estéticas para a arte: a primeira, que ele chama de “*avant-garde* modernista”, tenta nostalgicamente apresentar o inapresentável. A segunda, que seria a pós-moderna propriamente dita, procura fazer com que o “inapresentável apresent[e]-se a si mesmo” (COUNSELL, 1996, p.207.).

Essa divisão vai dar origem ao terceiro pressuposto, qual seja, a separação da performance em dois momentos ou vertentes profundamente inter-relacionados: o primeiro, que caracterizou todo um modo de fazer performance, começa nas experimentações baseadas na *body art*, no *happening* no *Dada* e no surrealismo e se esgota no final dos anos oitenta (Cf. COHEN, op. cit., p.158). Constitui o que denomino, tomando de empréstimo o termo usado por Cohen, “anarquismo estético” (1989, p.163). O segundo, que de acordo com Lyotard poderíamos designar como sendo pós-moderno propriamente dito, se caracteriza por ser pós-estruturalista ao

“não oferecer uma posição-sujeito a partir da qual pode ser vista”². Analisemos a seguir essas vertentes e suas implicações.

A primeira vertente, mesmo sendo parte integrante do movimento da performance como um todo, se caracteriza por tentar “apresentar o inapresentável” e, por este motivo, eu a insiro naquilo que Lyotard denomina “*avant-garde* modernista”. De acordo com Counsell, “esse ‘apresentar o inapresentável’ ilustra que há alguma coisa que escapa à representação e que, portanto, ilude as estratégias disponíveis de fazer sentido” (COUNSELL, 1996, p.207). Para melhor entender essa afirmação, é bom lembrar que um dos pontos centrais do pós-modernismo é o reconhecimento de que a realidade é em si mesma uma construção cujo sentido é construído subjetivamente pelo homem, quando este sobre ela impõe significados a partir das ferramentas que sua cultura lhe provê. Dessa maneira, ele nunca encontra o mundo real, somente modelos culturalmente elaborados, de modo que a realidade que ele experiencia é “textual”(Ibid), ou seja, a percepção é mediada pela cultura, pela “escritura”, como diria Derrida (2002). No modernismo, por sua vez, escreve Counsell:

a realidade é por definição outra, diferente daquela que aparece. Desse modo, o realismo, tentativa de simular essa aparência foi fundamentalmente inútil e [a arte que se produzia no início do século 20, a arte modernista] foi marcada por uma série de movimentos artísticos que buscavam figurar o mundo de novas maneiras, não realistas (1996, p.207).

Como se pode perceber é nesse contexto que se insere a “*avant-garde* modernista” a que se refere Lyotard: ao ir além da superfície do real, essa vanguarda tinha por objetivo um mergulho “profundo” com vistas a alcançar a própria origem do sentido antes de o próprio sentido ganhar valor cultural. No entanto, trata-se de uma crença na possibilidade de apresentar “alguma coisa” cujo sentido não se apresenta (o sentido antes do sentido). A essa crença Lyotard denominou “estética do sublime” e, em função dos princípios deste estudo eu nomearia “estética da essência”. De qualquer modo, em razão da importância que confere às essências, posto que está

² Segundo Lyotard, “sem usar qualquer linguagem estética acessível ao observador, [a arte pós-moderna] não oferece posição-sujeito a partir da qual pode ser vista. Nós experienciamos o objeto como uma ‘ocorrência pura’, [como sendo] possuidor de uma singularidade radical, de uma unicidade que não é equivalente ou ‘comensurada’ com nenhum pensamento existente. Somos, portanto, confrontados com o fato de o objeto/evento ocorrer antes que possamos saber o que está acontecendo (*happening before we can know what is happening*)” (1988, p.209).

diretamente implicada com o desejo de se alcançar “um ideal ainda a ser realizado” (WHITE, 1987, pp.61-62) que leve a uma metamorfose da história humana³, trata-se de uma vanguarda que permanece vinculada ao modernismo. De acordo com Lyotard este modo de pensar é “nostálgico” (Ibid.).

Do ponto de vista pós-estruturalista, o desejo da vanguarda modernista de fazer com que o inapresentável seja trazido à frente, só pode se concretizar por meio do “conteúdo faltante” (o sentido que remete ao sentido que, por sua vez, remete a um novo sentido e assim sucessivamente). Entretanto, o que essa primeira vertente da performance faz é, por assim dizer, “codifica[r] essa falta, quantific[á-la] de maneira tal que nossa visão do mundo como um lugar de significação [seja] obliquamente reafirmada” (COUNSELL, 1996, p. 208). Ou seja, ainda que aspire lidar com a ausência, ela contraditoriamente se sustenta reafirmando uma presença (a personagem, posição-sujeito que embora ausente da performance em si, funciona como uma espécie de parâmetro que legitima a presença a si do artista cênico – para colocarmos em termos fenomenológicos). Em resumo, ainda que procure se distanciar da realidade imediata (aquela que aparece) procurando encontrar o sentido que ela oculta, essa vertente acaba por reafirmá-la, posto que posiciona um outro sentido. Não por acaso, as experimentações realizadas por essa corrente da performance enveredou para aquilo que Auslander denominou “extático” (1997, p. 6): uma busca sem fim da origem, que configurou aquilo que Peter Brook chamou “Teatro Sagrado” (AUSLANDER, op. cit., pp.13-27), em razão do seu objetivo que é comunicar o intangível, “uma realidade mais profunda do que as formas repletas do cotidiano” (Ibid., loc. cit.). Além do próprio Brook, nesse teatro se inserem, entre outros, Jacques Copeau, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Em razão de todas essas contradições, para encerrar com termos utilizados por Derrida, essa vertente configura-se como “teológica” (2002, p. 154) e, portanto, logocêntrica.

Passemos agora a analisar a segunda vertente. Ao “não oferecer uma posição-sujeito a partir da qual pode ser vista”, ou seja, ao não estabelecer uma personagem com um centro que funcione como parâmetro; ela confere status mais importante à ausência. Assim, o sentido só se produz em relação com aquilo que ele não é, por se

³ Para maiores detalhes confira neste estudo, o subcapítulo *Definindo os Termos*, em que discorro sobre as características destes movimentos.

caracterizar como uma alusão que paira no ar. E, se é dessa maneira que a atribuição de significado ocorre, então não se justifica buscar tornar presente a personagem, mas, sim, permitir que cada qual, em contato com o que se lhe apresenta sensorialmente, complete o que lhe falta. Dessa forma, esse momento, mais do que se colocar em sintonia com o pensamento pós-estruturalista, se aproxima e abre caminho para a desconstrução derridiana.

Quando se considera essas duas vertentes a partir de uma perspectiva de presença/ausência, pode-se também nomeá-las de outro modo. Aqueles que partem de uma concepção, digamos, mais fenomenológica, privilegiam a primeira vertente devido à sua ênfase na presença e aqueles que se pautam por uma concepção pós-estruturalista focam a segunda por esta enfatizar a ausência. Se considerarmos essas duas vertentes a partir dessa dualidade presença/ausência, chega-se a um outro modo de nomeá-las. Assim, a essas tendências, Henry Sayre (1983, apud CARLSON, 1996, pp. 133-137) denominou respectivamente “estética da presença” e “estética da ausência”. No meu caso, é desnecessário dizer, mas nunca é demais lembrar, estou pondo ênfase na ausência, assunto do qual tratarei de maneira mais aprofundada no próximo subcapítulo, quando discorrerei sobre as relações entre esses conceitos e a personagem. Mas, sigamos analisando a questão da personagem na performance, pois só assim, creio, nos furtamos de cair nas armadilhas que a mesma esconde. Continuemos, pois com o terceiro pressuposto.

Sobre ele, resta dizer que se trata de uma elaboração estratégica que faço com vistas a situar minha argumentação. Isso decorre do fato de que, nos livros que estou utilizando aqui, tanto Glusberg quanto Cohen não fazem qualquer alusão ao pós-estruturalismo e a Derrida, o que demonstra que o pós-estruturalismo não estava na pauta da performance a que a segunda vertente se refere. Assim, foi com base na performance da primeira vertente que escrevi que a performance não necessariamente prescinde da idéia de uma personagem. Naturalmente, essa persistência da personagem não é estanque, não está condicionada somente a esse momento, mas aparece também no segundo. Da mesma forma, o prescindir da personagem também não é uma exclusividade do segundo momento. Afinal trata-se de processos que se inscrevem no tempo e não de etapas que se sucedem.

III.2 A Personagem na Performance (e no Teatro)

Estabelecidos os pressupostos, recorramos mais uma vez a Renato Cohen que propôs uma “fórmula” interessante para se pensar a questão da personagem na performance (e mesmo no teatro e na dança). Antes, porém, é importante ressaltar que o raciocínio que farei a seguir não tem a intenção de criticar a obra de Cohen, mas de utilizar alguns elementos bastante claros que ele oferece em seu livro para podermos refletir sobre a personagem. Se, porventura a utilização de sua obra em alguns momentos parecer um tanto quanto excessiva, faço-o apenas para deixar expor da maneira mais clara possível, minha argumentação. Dessa maneira, como estratégia de reflexão, coloco alguns dos elementos oferecidos por Cohen sob rasura, de modo a expor algumas de suas contradições intrínsecas e a estendê-las à performance como um todo. Dessa maneira, vou propor uma reflexão que – como escreveu Derrida (Apud PAULO OTTONI, 2003) em texto a que recorrerei um pouco mais à frente – ao mesmo tempo “eleve e substitua”, conserve o que é negado ou destruído ao mesmo tempo que guarde aquilo que faz desaparecer. Portanto, a opção de recorrer à obra de Cohen é uma estratégia que adoto para poder fazer a desconstrução da personagem, assunto a que este capítulo se dedica. Isto posto, sigamos destarte com nossa análise.

Discorrendo sobre a dicotomia ator-personagem, Cohen propõe a equação $P(0,1)$ onde P seria uma variável que comportaria três situações: $P=0$ (zero), onde só temos o Ator; $P=1$, onde só temos a Personagem e todas as possibilidades intermediárias entre 0 (zero) e 1. Nessa proposição, 0 (zero) e 1 são casos extremos e, segundo ele, referenciando-se em Jacó Guinsburg, “impossíveis mesmo em teoria” (COHEN, 1989, p.95). Nessa proposição, Cohen contrapõe o teatro à performance em função de que o primeiro, que ele denomina “ilusionista” devido ao fato de suas manifestações mais radicais se pautarem pelas idéias de “entrar” na personagem, de tentar “vivê-la” é diferente da segunda, que ele chama de “realista” por que procura se distanciar da personagem.

Essa proximidade de zero que ocorre na performance é o que me faz recorrer a ela e associá-la com o jogo (Cf. segundo pressuposto). No entanto, é importante notar que na equação acima descrita, a idéia de que há uma personagem continua presente e, do ponto de vista derridiano, no centro. O artista cênico pode dela se

aproximar ou se distanciar, mas ela continua ali. Como a confirmar esse enfoque, Cohen escreve: “quanto mais eu entro na personagem, mais reforço a ficção e, portanto, a ilusão. Quanto mais me distancio, ‘representando’ a personagem e não tentando vivê-la, mais eu quebro com essa ‘ilusão cômica’ (sic)” (COHEN, 1989, p.96). Essa afirmação denota claramente que o objetivo da performance para Cohen não é não fazer a personagem, até porque essa tarefa como ele diz é impossível, mas dela se distanciar⁴. Credito isso ao fato de que a equação elaborada pelo autor e, por conseguinte seu livro, se insere no contexto da primeira vertente da performance, descrita no terceiro pressuposto. Entrevejo essa insistência na personagem no próprio argumento utilizado por Cohen que, citando Guinsburg, discorre sobre a impossibilidade dos casos extremos (0 e 1). Transcrevo abaixo seu argumento para que possamos analisar.

Os casos extremos (0 e 1) se aproximam do teórico e são aqueles estados em que o ator só “atua”, não “interpreta”; e o outro em que ele está completamente tomado, “possuído” pela personagem, não existindo como pessoa.

É claro, como bem coloca Jacó Guinsburg, que essas situações são impossíveis mesmo em teoria, porque se tomada como verdadeira a “possessão”, esta ocorrerá através do aparelho psicofísico do *ser receptor* e por mais que *a personagem* ou essa “outra coisa”, no caso dos ritos se “materialize” estará limitada *àquele ser*, portanto continuará havendo o *desdobramento*. No outro extremo, alguém nunca pode estar só “atuando”: primeiro porque não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação. Mesmo que a personagem seja auto-referente (*o ator representando a si mesmo*). Ainda assim, haverá o *desdobramento*. Segundo, porque sempre que estamos atuando (e isto é extensível para todas as situações da vida), existe um lado nosso que “fala” e outro que observa. Essas situações limites não são da esfera do humano ou, se o são, pertencem àqueles momentos de *transcendência*, visualizados por *Artaud*, e atingidos por seres privilegiados em momentos de oniconsciência, de perda de ego individual, denominados pelos orientais *samadhi*. É interessante que nessa situação paradoxal os dois extremos se tocam: eu não sou mais “eu” e ao mesmo tempo eu não “represento” (1989, pp.95-96. As aspas são do autor. Os itálicos são meus).

Como já afirmei anteriormente, neste estudo, argumento que a arte cênica é logocêntrica quando posiciona a personagem em um lugar equivalente ao que na filosofia ocidental corresponderia à origem, ao centro, ao eu-sujeito, ao ser ou à

⁴ Neste ponto, poder-se-ia perguntar qual é, então, a diferença entre o que propõe Cohen (que o ator-dançarino distancie-se da personagem) da personagem e o que proponho (uma arte cênica apartada da personagem). A resposta é que minha proposta não é distanciar-se da personagem, mas colocá-la à parte, encerrada numa clausura, assunto que será aprofundada no sub-capítulo III.4 A *Personagem Ausente*.

presença (*Dasein*). De acordo com esse argumento, o artista cênico⁵ é o “eu-sujeito” do real, o centro do aqui e agora da vida; ao passo que a personagem seria o “outro”, ou seja, o “eu-sujeito” da ficção, da arte, o centro daquilo que acontece em cena e que cabe ao artista cênico representar. No meu entender, essa concepção ao mesmo tempo que originou o paradoxo do comediante já mencionado, afirmou-o como o paradigma da construção da cena espetacular. Esse paradigma-paradoxo, que se baseia na “impossibilidade física de dois corpos ocuparem o mesmo lugar no mesmo instante, e também [n]a impossibilidade psíquica de haver dois egos numa só psique” (COHEN, 1989, p.94), tem subjacente a idéia de presença, de uma ontoteleologia que torna a personagem um outro ego que o artista cênico precisa expressar (para alguns, deixar que se expresse).

Apliquemos agora esse raciocínio ao texto de Cohen citado. O primeiro ponto a ser destacado é que em seu contexto ele é logocêntrico: posiciona o “ser receptor”, à maneira de um eu-sujeito, no centro, e “a personagem ou essa ‘outra coisa’” como um outro que para se tornar sujeito precisa (digamos assim) transcender o primeiro ou, para usar a palavra que ressaltai no texto transcrito, “desdobrar-se”. Vale observar que considero esse termo totalmente coerente com o contexto logocêntrico, pois do ponto de vista ontoteleológico, o artista cênico, concebido como unidade eu-sujeito, indo para qualquer um dos extremos entre zero e um, se dividiria, deixaria de ser ele, ao mesmo tempo em que não seria o outro. E isto, seria impossível. E, sobretudo, não seria teatro. Por essa razão, a personagem é necessária: funciona como uma espécie de porto seguro, garantindo inclusive, a sanidade mental do artista cênico. Entretanto, ela, de fato, permanece logocêntrica.

III.3 A Representação e o Desdobramento: A Afirmação da Personagem

A meu ver, é na comunhão entre as idéias de representar e de desdobrar-se que o logocentrismo afirma a personagem. Em frase já supracitada, a qual transcrevo agora em seu todo, Cohen escreveu que

quanto mais eu entro na personagem, mais “real” tento fazer essa personagem, mais reforço a ficção e, portanto, a ilusão. Quanto mais *me distancio “representando” a personagem* e não tentando vivê-la,

⁵ A partir deste ponto, vou me referir ao ator-dançarino como artista cênico.

mais eu quebro com essa ‘ilusão cômica [sic] [Aspas do autor, itálicos meus].

Analisemos com atenção o exposto: o autor diz que é representando a personagem que o artista cênico se distancia da personagem. Essa afirmação é fruto direto dos estudos semiológicos que influenciaram grande parte das abordagens da performance e da cena contemporânea e a minha própria pesquisa quando da elaboração de minha dissertação de mestrado. Além de abrir o campo para se olhar a o trabalho do artista cênico como um sistema de signos, a semiologia (e também a semiótica) serviu para suprir de argumentos todos aqueles que se contrapunham à noção de que a função do artista cênico era interpretar⁶. No entanto, se foi útil para esse movimento, esse tipo de abordagem não questionou a idéia de que há uma personagem a ser construída. Por essa razão, utilizo o estudo desenvolvido por Cohen: no intuito de diferenciar performance e teatro, ele utiliza elementos semiológicos e afirma que o ato de representar a personagem é o meio de distanciar-se dela. Crédito essa visão à utilização que ele faz do termo “desdobramento”. Como vimos, o termo implica uma divisão. Ora, se as artes cênicas se inserem no contexto dos jogos que, de acordo com Gadamer, têm como característica serem representativos; e se dentro desses jogos elas estão no contexto dos jogos de “representar para”, então como o realizador de uma arte que tem um paradoxo como princípio pode não se dividir para representar para? Não pode. Como diz Guinsburg, apud Cohen (1989), qualquer coisa que se manifeste (seja uma personagem no caso das artes cênicas ou uma entidade, no caso dos rituais) o fará pelo artista cênico. E aí ocorre o desdobramento: o espectador, aquele para quem se “representa para” sabe que por trás daquele gesto que o artista cênico faz, deve existir um sentido que ele precisa encontrar; ao passo que o artista cênico, por sua vez, sabe que aquele gesto não deve ser dele, do contrário ele não estaria representando para, mas sim se auto-representando e, dessa maneira, não estaria fazendo arte cênica propriamente dita.

Nessa situação, não interessa ao espectador ver o artista cênico se auto-representando e a este último não interessa auto-representar-se. Com isso, surge a convenção do desdobrar-se: do ponto de vista semiológico ele se divide em dois. Aplicando a esta última afirmação a concepção de “apelo dual” utilizada por Alter,

⁶ Sobre representação e arte de não-interpretar, confira, por exemplo, BURNIER (1994), RENATO FERRACINI (2001) e SIQUEIRA (2000). Sobre semiótica e teatro, confira ELAINE ASTON e GEORGE SAVONA (1991).

uma parte teria “função performante” e a outra, “função referencial”. Ainda que a arte cênica inevitavelmente envolva as duas funções, Alter sustenta que desde Aristóteles ela sempre dedicou maior atenção à “função referencial”, cujo principal emprego é comunicar uma história conduzida por signos” (CARLSON, 1996, p.82). Trata-se de um acordo tácito: o artista cênico representa um outro que não ele. Uma parte segue sendo ele (a função performante), a qual cabe relevar como paradoxo inerente ao ato e a outra segue sendo um outro (a função referente), a qual cabe ressaltar a personagem, cujo sentido cabe ao espectador e ao artista cênico (aos dois) encontrar. Naturalmente, esse acordo só pode acontecer com base na concepção logocêntrica e para compreender como isso se dá, olhemos agora a questão sob um outro enfoque.

Antes, porém, é conveniente frisar que um os principais objetivos da performance é resgatar a “função performante”. Sendo assim, na equação proposta por Cohen, eu diria que quanto mais próximo de o (zero) mais essa função estaria sendo resgatada e é nesse sentido que utilizo a fórmula proposta por Cohen: em referência à função performante e não em referência à personagem. Ou seja, o que me importa é a experiência física direta que ocorre na arte cênica como um evento e não a personagem que ela suscita. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que estou mais de acordo com o primeiro momento da performance, pois estou – como o faz Cohen – colocando ênfase na presença. No entanto, faço isso não com o intuito de defender a presença, mas para apontar a impossibilidade de se lidar com a ausência substituindo-a por uma presença conceitual ideal, e portanto fictícia, que não guarda nenhuma relação com as percepções sensoriais, com os significantes realizados pelo artista cênico (assunto sobre o qual me alongarei um pouco mais à frente). Ou seja, para mostrar a impossibilidade de se lidar com a ausência sem assumi-la como tal.

Feitas essas considerações, voltemos ao acordo tácito convencionado com base no desdobramento. Para entender como o pensar em termos de desdobramento, de divisão de elementos – cuja adoção ao longo da história ocidental implicou tornar irrelevante uma das funções das artes cênicas –, pensemos em termos daquilo que Derrida chamou “*relève*”. Trata-se da proposta de tradução feita pelo autor francês para a palavra alemã *Aufhebung* (substantivo) ou *Aufheben* (verbo) utilizada por Hegel. Deixemos que o próprio autor discorra sobre o termo:

em 1967, para traduzir do alemão uma palavra capital e com duplo sentido de Hegel (*Aufheben*, *Aufhebung*), que significa, ao mesmo tempo, **suprimir e elevar**, uma palavra que, segundo Hegel, representa um acaso especulativo da língua alemã, uma palavra que todo mundo estava de acordo, até então, em considerar intraduzível – ou, se preferem, uma palavra que ninguém no mundo estava de acordo com ninguém para traduzir de maneira estável e satisfatória em nenhuma língua –, eu havia proposto o substantivo “*relève*” ou o verbo “**relever**”. Isto permitiria conservar, conjugando-os numa só palavra, o duplo motivo da elevação e da substituição que conserva o que é negado ou destruído, guardando aquilo que ela faz desaparecer, precisamente – um belo exemplo – aquilo que é denominado, no exército, na marinha, “*la relève de la garde*”, “**render a guarda**”. (Apud OTTONI, 2003) [grifos e itálico do autor]

De acordo com Ottoni (2003), “Derrida, está convencido que o termo francês “*relève*” é intraduzível numa única palavra” e, como observa o referido estudioso de Derrida, “ao ser traduzid[o] passa a fazer parte dos “indecidíveis” derridianos, assim como o são os termos *pharmakon*, *supplément*, *différance*, *hymen* etc. Em português, por exemplo, precisaríamos de duas palavras para traduzir o termo: “suprimir” e “elevar”. Se utilizássemos só a palavra “relevar”, o sentido de suprimir (abolir, fazer desaparecer, ocultar, afastar) se perderia. E se usássemos apenas o termo “suprimir”, o sentido de relevar (dar relevo, perdoar, fazer sobressair, atenuar) ficaria perdido. Diante da inexistência de uma palavra que por si só traduza o duplo sentido de “*relève*”, Ottoni propõe “*relevar*”. No entanto, não é por ser “intraduzível” que estou recorrendo ao termo, mas, sim, pelo significado que a “operação de tradução” do termo *Aufhebung* realizada por Derrida tem. Como destaca Ottoni, “a *relève* derridiana eleva - e suprime – os enigmas da tradução, ao mesmo tempo, traduz e desconstrói a *Aufhebung* hegeliana” e é esta desconstrução que interessa a este estudo.

Como descrevi na Parte 1, subcapítulo IV.1.1, *O Centro no Ser e o Ser no Centro*, para Derrida o que importa é cercar (conter numa clausura) os conceitos de uma época onto-teológica e, para atingir seu fim, ele lança mão do conceito de signo: “é com o conceito de *signo* [grifo do autor] que se abala a metafísica da presença” (DERRIDA, 1999, p.8). Entretanto, mais do que usá-lo, o que ele faz é “destruir o conceito [saussureano] de ‘signo’ e toda a sua lógica” (Ibid., loc.cit.), em especial a idéia de um centro/ser a fazer as vezes de um “significado tranqüilizante”

Em Hegel, o processo de significação é uma *Aufhebung*, ou seja, um ato simultâneo de elevar e suprimir, no qual a “intuição sensível” é unida a uma “representação independente” (Apud, DERRIDA, 1991, p.113 e p.118, respectivamente). O que o autor denomina intuição sensível (e que corresponderia a uma presença), estou nomeando como percepção sensorial ou significante; e o que ele denomina representação independente, estou nomeando significado, conceito. A união das duas torna-se o representante (o signo) de “alguma outra coisa” (Ibid., p.118), ou seja, se torna uma outra percepção sensorial. Nessa união – Derrida utiliza a palavra “soldagem” – da representação e da intuição há um “desencaixe”, que desloca a intuição original e “abre o espaço e o jogo da significação” (ibid). Agora a “intuição” já não é mais como era. “O que ela representa? De que significante assim significado ela é o significante? Qual o seu representado ou o seu significado?” pergunta Derrida (p.119). Trata-se de uma “idealidade conceitual diferente da corporeidade do significante intuitivo primeiro”, de uma significação portanto, a qual Derrida interpreta como o conteúdo de um “querer-dizer” (Ibid.). De acordo com Derrida, a esse conteúdo, a esse querer-dizer,

Hegel dá o nome e a dignidade de uma alma. Alma depositada num corpo é claro, no corpo do significante, na carne sensível da intuição. O Signo, unidade entre o corpo significante e a idealidade significada, torna-se uma espécie de encarnação. A diferença entre a alma e o corpo e, analogicamente, entre a inteligência e o sensível, condicionam pois, a diferença entre o significado e o significante, entre a intenção significante, que é uma atividade de animação, e o corpo inerte do significante. Isto permanecera verdadeiro em Saussure; em Husserl também (1991, p.119).

Como observa Ottoni, ao traduzir a *Aufhebung* hegeliana, Derrida a desconstrói, pois a tradução mostra a sua vinculação onto-teoteológica. Ao mesmo tempo, posto que desconstruir não implica destruir; ao “operar a tradução” e propor a *relève* como opção, ele mantém a idéia de *elevar* e *suprimir* que está contida em Hegel, mas desveste-a de seu componente metafísico.

Voltemos agora ao “desdobramento” com o qual vínhamos nos ocupando. O que estou pretendendo estabelecer aqui é uma relação entre ele e a *Aufhebung* hegeliana. Para estabelecer tal relação, estou me pautando em Cohen que se utiliza do termo desdobramento apoiado na conceituação semiológica. Não sei se Cohen considerou as idéias hegelianas em seu texto e isso tampouco importa a este estudo.

O que interessa é que ele abre a possibilidade para que tal relação seja feita. Para o meu raciocínio importa, sobretudo, a informação fornecida por Derrida (1991, p.123) de que Hegel “inclui a semiologia numa psicologia” e que no sentido hegeliano, “a psicologia é a ciência do espírito determinando-se em si, como sujeito para si”. Este é o ponto em que a *Aufhebung* hegeliana e o desdobramento, no sentido utilizado por Cohen, se encontram. Essa associação nos interessa pelo fato de que no desdobramento está implícita uma concepção metafísica que, ainda que utilizada num contexto semiológico, não se desvincula de um componente logocêntrico (da mesma maneira que, como vimos, também acontece com Saussure).

A meu ver, essa concepção está entranhada no modo de pensar o signo – conforme nos mostra Derrida ao desconstruir a *Aufhebung* hegeliana - e é a razão para que toda uma vertente da performance, especificamente falando, mas também do teatro, de uma maneira em geral, tenha dificuldade em deixar de conceber a personagem.

Isso ocorre porque aqueles que refletem à luz da semiologia muitas vezes o fazem com base numa concepção de signo que ainda comporta um significado tranqüilizante (no caso das artes cênicas, a personagem) a oferecer um sentido último. Por outro lado, aqueles que refletem sem levar em consideração o signo o fazem a partir de uma perspectiva metafísica na qual o ser – ou seja lá qual for o nome que se lhe dê – funciona como porto seguro a garantir a sanidade mental do artista cênico. Em ambos os casos, sem esse componente logocêntrico, a integridade do artista cênico se desestruturaria e ele se tornaria um desses “seres privilegiados [que] em momentos de oniconsciência, de perda do ego individual” (COHEN, 1989, p. 96) transcendem a esfera do humano.

Levada ao limite, é a essa desestruturação, a essa “perda do ego individual” que o não conceber uma personagem levaria. Por essa razão, o que se faz é romper com os modos de realizá-la (como, por exemplo, representar em vez de interpretar), mas não se concebe a possibilidade de não fazê-la. A consequência disso é que, graças à onto-teleologia, à idéia de que há um fim onde o sentido último pode ser encontrado, a desdobra é necessária. Com isso, releva-se (põe-se em relevo, salienta-se) a função referencial (a personagem, o enredo, a história) em prejuízo da função performante (as ações físicas e frases de movimento que o artista cênico realiza).

Como se pode perceber, não conceber a possibilidade de não fazer a personagem é totalmente condicionada pela época logocêntrica, que tornou impossível se pensar em termos de uma ausência. Com isso, a função referencial legitima a personagem, que adquire o status de uma presença.

III.4 A Personagem Ausente

Tendo em vista a relevância que o tema da presença e ausência tem para este estudo, olhemos com um pouco mais de atenção para o assunto. Começemos levando em consideração o ponto de vista semiótico para o qual o “artista cênico é um meio opaco, um intertexto, não um simples texto para ser lido por ‘satisfação’” (AUSLANDER, 1997, p.29). De acordo com esse enfoque, nada que o artista cênico faz é transparente, tudo deriva seu sentido da grande gama de intertextos que o cercam e aos quais ele está interconectado. Revisitamos um pouco mais sobre isso. Consideremos o que acreditamos ser um bom ator ou uma boa atuação. Como escreve Auslander, nós

freqüentemente elogiamos uma atuação chamando-a de “honestá”, “auto-reveladora”, “verdadeira”; quando durante um desempenho sentimos que por um instante foi possível perceber algum aspecto da psique do ator, nós o aplaudimos por “correr riscos”, por “expor-se”. Um exemplo pode servir por muitos: Joseph Papp certa vez disse “Com [Marlon] Brando em *Um Bonde Chamado Desejo* ou [Laurence] Olivier em *O Anfitrião* o ator expôs-se de uma maneira tal que trata-se de um tipo de revelação da alma” (1997, p.29, grifos do autor).

Pois bem, com que autoridade pode-se afirmar que no exemplo dado estamos diante de um grande ator ou de uma boa atuação, pergunta-se Auslander. E, levando em consideração a opacidade intertextual mencionada responde:

chegamos a nossa opinião sobre um desempenho comparando-o implicitamente com outra interpretação do mesmo personagem (ou com a maneira que achamos que a personagem deveria ser representada) ou com nossa recordação do mesmo ator em outros papéis, ou com nosso conhecimento da escola estilística à qual ele pertence, de sua vida privada, etc. Se nossa percepção do trabalho do ator deriva desse jogo de diferenças, como podemos achar que estamos aptos a ler a presença do *self* [meu grifo] do ator por trás de seu desempenho? (Ibid., p.29).

O autor sustenta que a problemática do *self*, do eu-sujeito (para usar a expressão adotada neste estudo) é central para a teoria da performance – e como vimos até aqui, também para o modo pós-estruturalista de pensar. O autor chega a essa conclusão analisando a obra de Stanislavski, Brecht e Grotowski. De minha parte, o que faço é generalizar o ponto de vista de Auslander, considerando-o válido não só para a obra desses grandes mestres, mas para todo um modo de se conceber o teatro que tem como base a formulação metafísica dos últimos dois mil e trezentos anos e que, como se viu, Derrida denomina “Metafísica da Presença” (Cf. nesta tese, Parte 1, Cap.IV.1.1 *O Centro no Ser e o Ser no Centro*).

A síntese do argumento de Auslander é que embora lidem com oposições estéticas radicalmente diferentes e teorizem sobre o *self* (o eu-sujeito) do ator de modos distintos, os três teatrólogos “posicionam[-no] como um fundamento autônomo para atuação” (1997, p.30) e “implicitamente designa[m] o *self* do ator como sendo o logos da performance” (Ibid.). Mais do que isso, eles assumem que “o *self* do ator precede e embasa sua performance e é essa presença que proporciona à platéia acesso a verdades que são humanas” (Ibid). Ou seja, o eu-sujeito do ator funciona como porto seguro, como parâmetro que o espectador utiliza para conferir verdade às ações que o artista cênico realiza. Ou, dito de outro modo: o eu-sujeito funciona como o parâmetro, posto que é a origem e, como tal, confere verdade às ações. Como essas ações, quando se trata do jogo de “representar para”, não são as do ator, mas as da personagem é então a esta última que elas conferem verdade. Para confirmar minha leitura, registro as seguintes palavras escritas por Auslander: “o *ethos* por trás de suas respectivas teorias é o mesmo: o desempenho somente pode ser verdadeiro se invocar a presença do *self* do ator” (1997, p.34). Por desempenho, leia-se o modo como ele realiza a personagem.

É importante ressaltar que operando do modo como proposto pelos três grandes mestres – que, como vimos, representam um modo de pensar característico da época logocêntrica – o que fica explícito é que a “presença é freqüentemente concebida como derivando da personificação, ou mesmo da possessão, que o ator faz da personagem [...], da (re)apresentação do *self* através da mediação do personagem” (Ibid., p.62).

Essa afirmação equivale a dizer que a presença, no sentido da presença física, mas também no sentido da pre-sença heideggeriana (*Dasein*), ao mesmo tempo que se refere ao ator, refere-se também à personagem. É por essa razão que estou conceituando a personagem como sendo logocêntrica: ela o é do mesmo modo que o eu-sujeito também é. A personagem, assim como o eu-sujeito, é logocêntrica quando se ignora o fato de que ela está sendo produzida no momento mesmo em que se dá o processo da atuação. Ou seja, a personagem se produz e se define pela relação com aquilo que ela não é, que está ausente. De maneira que, assim como o eu-sujeito, ela não é estável, não possui um centro fixo com um sentido original a conferir significado a suas ações e falas. Para falar em termos derridianos, ela se produz num “jogo de significações” onde cada ação física ou sonora, ou seja, signos realizados pelo artista cênico diferem uns dos outros e não têm um sentido último a conferir-lhe autenticidade. A personagem, portanto, constitui-se num constante jogo de *différance*⁷ que faz com que ela esteja “em perpétuo processo, sempre entre a falta e a presença” (COUNSELL, 1996, p.135). Fixar esse jogo (numa personagem, por exemplo) é torná-la logocêntrica. No entanto, não se trata de simplesmente substituir a presença pela ausência: isto seria reverter a estrutura tradicional e não rejeitá-la. Conforme notou Carlson,

Derrida constantemente adverte contra a tentação de meramente reinscrever um sistema binário revertendo seus termos. Seu projeto é outro: ele sugere um campo constante de interjogo entre os termos: uma presença impregnada com a ausência (p.82).

Em função disso, peço ao leitor que a partir de agora, toda vez que neste estudo se deparar com o termo, considere-o sob rasura, isto é, tenha claro para si que ele não é o adequado para designar a resultante desse jogo constante de *différance* em perpétuo processo. Dessa maneira, a personagem deixa de ser uma presença pairando no ar, que o artista cênico se esforçaria para repetir a cada desempenho, para se tornar um jogo de substituições de presenças e ausências da representação de si, dentro do qual o artista cênico luta com a necessidade de repetir-se sabendo ser isso impossível. Desse conflito nasce a cena sem personagem ou, para finalizar

⁷ Sobre isso, Auslander sustenta que “Uma crítica desconstrucionista dessas teorias [de Stanislavski, Brecht e Grotowsky] sugere que quando falamos em atuação em termos de presença, definida implicitamente como a revelação do *self* do ator através do desempenho, precisamos ter claro que estamos falando metaforicamente e que o que é referido como *self* do ator não é uma presença estabelecida que precede o desempenho, mas um efeito do jogo de *différance* que constitui o discurso teatral” (1997, p.36).

usando palavras de Derrida, “o teatro como repetição daquilo que não se repete, o teatro como repetição originária da diferença no conflito das forças [...] tal é o limite mortal de uma crueldade que começa pela sua própria representação” (2002, p.176).

III.5 Palavras Acerca do Processo Criativo

Nos subcapítulos anteriores, dediquei-me a elencar uma série de argumentos que, creio, minam a idéia de que há uma personagem a ser construída pelo artista cênico. E espero que tenha ficado claro que não se trata de substituir a personagem por alguma outra coisa, posto que desconstruir não é construir, mas manter na perspectiva, no campo de visão, a contradição inerente a um conceito de modo a com ele dialogar. Resta agora tecer algumas considerações sobre como essa concepção pode ser colocada em prática, uma tarefa de alto risco e grande dificuldade, pois qualquer exemplo dado pode parecer uma fórmula pronta, o que contradiria tudo o que aqui se tentou dizer. De qualquer maneira, como a arte cênica é a arte da *práxis*, cabe finalizar com alguns comentários que poderiam servir como indicações, além das muitas que foram feitas durante todo o presente capítulo, para se colocar na prática, a personagem sob rasura.

Colocar a personagem sob rasura é encerrá-la junto com a função referencial numa clausura. Nesse movimento, a função performante extrai o seu valor da cadeia de substituições possíveis no contexto em que ela se dá (em que o jogo se realiza). Num tal jogo, a cena não representa, ela não é uma ilustração sensorial de algo que está fora dela (como a personagem, o texto etc), que foi pensado ou vivido fora dela; algo a que o artista cênico se refere ou por meio do que orienta seu trabalho. Nesse sentido, a função desse artista não é “repetir um *presente*, *re-presentar* um presente que estaria noutro lugar e antes dela, ausente da cena” (DERRIDA, 2002, p.157) Como escreveu Artaud (apud DERRIDA, op. cit, p.159), “contamos basear o teatro antes de mais nada no espetáculo e no espetáculo introduziremos uma noção nova de espaço (e a essa noção virá acrescentar-se uma idéia particular de tempo ligada à do movimento)”.

De fato, é disso que se trata: ao se encerrar numa clausura a “função referente” (a personagem), funda-se um novo espaço-tempo de jogo no qual só interessa o que se passa quando de sua realização. Nesse espaço-tempo formado

entre o artista cênico e o espectador, a representação levada a cabo pelo primeiro acontece como uma “auto-representação do visível” e, no sentido da percepção, também do “sensível”⁸. Desse modo, a idéia que defendo aqui se aproxima das proposições artaudianas. Entretanto, como muito bem apontou Derrida, o teatro de Artaud é visionário, porque quer anular a repetição que é inerente ao teatro e porque quer afirmar a presença pura e com isso negar a representação, o que é impossível (Ibid., pp.174-175).

Diferentemente de Artaud (1984), não tenho por objetivo negar a representação – até porque, como vimos com Gadamer (1997), é da própria natureza da arte cênica ser um jogo representativo –, mas, sim, pensar o desempenho do artista cênico não em referência a uma personagem, mas a ele próprio, numa circunstância de repetição de uma ação que pelo fato de estar sendo repetida é diferente. A idéia subjacente aqui é que a cena ganha seu sentido em função da referência a si no momento da sua realização e não em função de uma personagem ausente que serviria como referência para identificar sua presença na cena.

Em sua análise da obra de Artaud⁹, Derrida brilhantemente contextualizou as idéias do primeiro desde a perspectiva do logocentrismo. No seu modo de ver, o posicionamento de Artaud contra o texto, a palavra (e conseqüentemente contra o autor e em última instância o diretor) e a eleição destes como os elementos a serem suplantados pelo teatro da crueldade, colocam-no em total sintonia com as idéias de desconstrução. Ainda que rejeite as possibilidades desse teatro, Derrida defende-o porque ele fornece elementos para se colocar o próprio teatro numa clausura e permite pensar a origem da prática teatral como a “véspera” (2002, p.174) da criação do próprio teatro como o conhecemos hoje, que afirmou a representação da personagem. Derrida, conclui que negar a representação não é possível “porque ela sempre já começou” (Id, p.176), “não tem fim” (ibid) e, em vista disso, quando este estudo fala em manter a personagem no interior da clausura, quer com isso dizer que o artista cênico, enquanto realiza sua prática (sua função performante) se auto-representa; representa a si mesmo para si, sem procurar idealizar ou perseguir elementos cuja realização implicará a construção de uma personagem. Dessa maneira,

⁸ Derrida escreve “representação como auto-representação do visível e mesmo do sensível puros” (Ibid., p.158).

⁹ Realizada especificamente nos ensaios *A palavra Soprada e O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*, In DERRIDA, 2002.

o artista cênico não trabalha com textos dramáticos pré-existentes, mas com situações.

No entanto, para usarmos um exemplo com uma personagem clássica, digamos que se deva fazer o Senhor Tyrone da famosa peça de Eugene O'neil (*Longa Jornada Noite Adentro*, 1980). Nesse caso, o artista cênico não pensaria em personagem alguma, apenas diria o texto, jogando como se estivesse jogando com outro artista cênico que, dizendo as falas da Senhora Tyrone, faria o mesmo. Nessa circunstância, não se trata de representar uma personagem, mas, sim, considerar os artistas cênicos como tais, diante de uma repetição de algo já realizado. Dessa maneira, seria criada uma situação similar à teatral no sentido de que já não seria mais uma situação inédita. E o artista cênico não mais se preocuparia com o outro, mas em como ele poderia dizer determinada fala ou fazer essa ou aquela ação. Nessa situação, o espectador estaria diante de um teatro similar àquele vislumbrado por Artaud, segundo a leitura que Derrida faz de sua obra. Ou seja, um teatro em que não haveria a representação da personagem, e que estaria, portanto, às vésperas do surgimento do teatro logocêntrico. E neste ponto começaria a arte do artista cênico.

Considerações Finais

Ao longo de todo este estudo discorri sobre a personagem cênica, um elemento tão comum às artes cênicas que geralmente é considerada parte integrante das mesmas, assim como o próprio local onde a experiência cênica ocorre. Minha preocupação central foi apresentar as razões pelas quais considero necessário que a personagem, seja qual for o espectador e o artista cênico, precisa ser desconstruída, se quisermos refletir sobre os caminhos que, do ponto de vista estético, as artes cênicas podem percorrer neste início do terceiro milênio. Procurei discutir como esse modo de pensar que, no limite, sustenta que existe uma personagem à qual o artista cênico deve, por assim dizer, encontrar, construir e apresentar, não ocorre por acaso, mas está totalmente imbricado com o modo como, no Ocidente, toda uma época histórica concebe metafisicamente o lugar e a função humana no mundo.

Basicamente, o que fiz foi discutir como esse modo de pensar está conectado com a concepção de que existe uma metafísica da presença, uma essência que designa o invariante de uma presença e que fundamenta e confere um sentido às coisas e – por que não? – à nossa própria razão de ser no mundo. Vimos que para se firmar, esse modo de pensar tem a necessidade de posicionar um centro – não nos moldes da Idade Média, os quais Copérnico e Galileu puseram abaixo –, mas na forma de um ponto não-físico a partir do qual se confere sentido a tudo aquilo que, através da linguagem, designamos. Vimos também como os estudos sobre a linguagem proporcionaram elementos a partir dos quais se tornou possível questionar esse modo de pensar e o quanto, particularmente para este estudo, o desenvolvimento da teoria dos signos serviu como suporte. Ainda que num primeiro momento, a teoria dos signos posicionasse um centro, a partir dos estudos pós-modernos pós-estruturalistas, tal concepção se tornou simplesmente impossível – segundo o recorte derridiano estabelecido. Isso porque o signo, conceito com o qual se abala a metafísica ocidental, deixa de ser visto como sendo constituído por um significante que remete a um significado, para se tornar um constante devir de significantes que jamais constituirão significados.

Tentei descrever como esse argumento desconstrói todo um modo de conceber que, baseado na *mimesis* e na representação, relaciona conhecimento e verdade e como isso põe em xeque a relação artista cênico/personagem baseada no

fundamento mimético representativo, a que este estudo se dedica. Além disso, sustentei que o questionamento da noção de verdade baseada na *mimesis* trouxe como decorrência, um questionamento maior para as artes cênicas, uma vez que elas, à sua maneira, fazem uso do mesmo conceito de verdade, utilizando-o para, por assim dizer, aferir o desempenho do artista cênico em seu ofício. Ao realizar a discussão em torno desse tema (sem dúvida, uma das mais importantes a que este estudo se dedicou), procurei mostrar como o conceito logocêntrico de verdade posiciona o logos, a palavra e, por decorrência, o pensamento e o próprio Eu como sujeito e centro de todo um sistema, e como esses elementos funcionam na determinação de algo como verdadeiro ou não. No caso das artes cênicas, frente à impossibilidade de se tornar outro que não ele mesmo, o artista cênico vive o paradoxo (como aquele que existe no fundamento mimético-representativo) de construir um outro mundo em que está impossibilitado de habitar. Ele precisa, portanto, se tornar Outro. A esse outro, habitante desse mundo de ficção, convencionou-se denominar personagem, a qual, para ganhar legitimidade, precisa se aproximar o máximo possível do real, do verdadeiro. Ou seja, da própria existência do artista cênico ou de sua capacidade de imitar algo que de alguma maneira guarde uma relação com o real. Para contrapor essa idéia, recorri à vertente da performance que tem como centro, não a personagem, mas a idéia de que ao realizar uma atividade performante o artista cênico seja ele mesmo. Nesse caso, quanto mais ele for bem sucedido na função, mais a sua arte se torna significativa para aqueles que compartilham com ele o mesmo objetivo.

Sustentei que do mesmo modo que o Eu-sujeito, também a personagem pertence a uma época histórica (logocêntrica), que tem prevalecido nos últimos dois mil e trezentos anos. A meu ver, é preciso encerrá-la no interior de uma clausura para, desse modo, ao ser suprimida ao mesmo tempo em que conservada, ela sirva de referência para aquilo que, numa arte cênica pós-logocêntrica, o artista cênico não deve mais realizar. Dessa maneira, tendo um elemento comparatório por referência, o artista cênico passaria a orientar seu trabalho. Assim, ao exercer sua função de realizar jogos de *différance*, ele procuraria desconstruir todo e qualquer elemento que remeta àquele outro, que está ali, encerrado no interior da clausura

Trata-se, naturalmente de atividade que é, sem dúvida alguma, mais simples de se conceituar do que de se realizar. Como foi exposto, a desconstrução se constitui

muito mais num estilo de pensar e agir do que num método. Entretanto, ainda que não seja um método, esse modo de pensar oferece ao menos a possibilidade de o artista cênico e também o espectador pensarem a personagem a partir daquilo que ela não é. Nesse sentido, sem a certeza de que o que está realizando é o que se entende por uma não-personagem, resultante da função performante que faz parte de seu trabalho, o artista cênico estaria atuando como se estivesse num jogo. E é aí, na incerteza inerente ao jogo, que se abre um imenso campo de possibilidades para a arte cênica. Desde que, é claro, se aceite o ponto de vista de que nesse jogo, não há lugar para a personagem. E, ao fim e ao cabo, foi em defesa desse pressuposto básico que este estudo argumentou. E pela mesma razão, elencou tantos argumentos em favor da desconstrução da idéia de que existe uma personagem a ser construída, apresentada, pelo artista cênico quando da preparação (ensaio) e da apresentação de um espetáculo cênico. Espero que tal esforço sirva como o lance inicial desta partida que recomeça a cada novo estudo sobre o tema, a cada novo espetáculo realizado a partir do tema.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antonio P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

ARROJO, Rosemary (org). *O Signo Desconstruído: Implicações Para a Tradução, a Leitura e o Ensino*. Campinas, SP : Pontes, 1992.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

ASTON, Elaine; SAVONA, George. *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*. London, New York: Routledge, 1991.

AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1997.

BERTENS, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London and New York: Routledge, 1995.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot: Peça em Dois Atos*. Tradução de Flavio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BOAL, Augusto. *200 Exercícios e Jogos Para o Ator e o Não-Ator Com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

_____. *Técnica Latino-americanas de Teatro Popular: Uma Revolução Copernicana ao Contrário*. São Paulo: Hucitec, 1977.

BOHUNOVSKY, Ruth. *A Crise do Paradigma Cartesiano na “Ciência da Tradução” de Wolfran Wilss*. Campinas, SP: [s.n.], 2003. Tese (doutorado) – Universidades Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Na selva das cidades*. Tradução: Fernando Peixoto, Elizabeth Kander, Renato Borghi, Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BROOK, Peter. *Grotowski, Art as a Vehicle*. In *The Drama Review* 35, 1 (T129) Spring 1991.

BURNIER, Luis Otavio. *A arte do Ator: da técnica à representação - Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. São Paulo: 1994. Tese. (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

CARLSON, Marvin. *Performance: A critical Introduction*. London & New York: Routledge, 1996.

CHATTERJEA, Ananya. *Butting Out: Reading Resistive Choreographies Through Works By Jawole Willa Jo Zollar And Chandralekha*. New York: Paperback, 2004.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais*. São Paulo: Cortez, 1991.

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem: Criação de Um Tempo-espaço de Experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work In Progress Na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COUNSELL, Colin. *Signs of Performance: An Introduction to Twenty Century Theatre*. London and New York: Routledge, 1996.

COLLINS, Jeff & MAYBLIN, Bill. *Introducing Derrida*. Maryland: Totem Books, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução por Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Margens da Filosofia*. Tradução Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *A Voz e o Fenômeno*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

DECARTES, René. *Discurso do Método*. Tradução: Fernando Melro. Mem Martins: Francisco Lyon de Castro, [s.d.]

DIDEROT, Denis. *Textos escolhidos* Tradução e notas de Marilena de Souza Chaui, J. Guinsburg. - São Paulo : Abril Cultural, 1979.

DOCHERTY, Thomas. *Postmodernism: A Reader*. New York & Oxford: Columbia University Press, 1993.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo. 1. O campo do signo, 1945/1966*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Unicamp, 1993.

_____. *História do Estruturalismo. 2. O canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Unicamp, 1994.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-modernismo*. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

EURIPIDES. *Electra*. Tradução de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [198-?].

FERNANDES, Raul M. Rosado. *Concepções e Formas de Imitar: Um Enquadramento Para Dionísio de Halicarnasso*. In: HALICARNASSO, Dionísio. *Tratado da Imitação*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica da Universidade de Lisboa, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa*. Coordenação e edição Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas: UNICAMP, 1998.

FOSTER, Hal (Editor). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

FREIRE, João Batista. *O Jogo: Entre o Riso e o Choro*. Campinas: Autores Associados, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *The Play of Art in The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Tradução Nicholas Walker. New York: Cambridge University Press, 1987.

GEHLEN, Arnold. *El Hombre*. Tradução Fernando-Carlos V. Romero. Salamanca: Sígueme, 1987.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HABERMAS, Jürgen. **Modernity: A Incomplete Project**. In: FOSTER, Hal (Ed.). **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Seattle: Bay Press, 1983.

HELBO, André. **Teoria del Espectáculo: El paradigma espectacular**. Buenos Aires; Galerna, 1989.

HESSEN, Johannes. **Teoria do Conhecimento**. Tradução: João Vergilio Gallerani. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HEIDEGGER, Martin. **Der Ursprung des Kunstwerkes**. Frankfurt am Maim: Vittorio Klostermann, 1971.

_____. **Ser e Tempo – Parte I**. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Sobre a Essência do Fundamento**. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

HEISENBERG, Werner. **Física e filosofia**. Tradução de Jorge Leal Ferreira. Brasília: UnB, 1981.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Main Trends in the Science of Language**. Londres: Allen & Unwin, 1973.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. Tradução Maria Elisa Cevas e Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Postmodernism or the Cultural Logic of Capital**. New Left Review. No. 146, July/August, 1984.

KUHN, Thomas S. *A Estrutura Das Revoluções Científica*. Tradução: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1998.

KLAGES, Mary. *Structuralism/Poststructuralism*. Boulder: Colorado Press, 2003

_____. *Structuralism/Poststructuralism*. Disponível [Online] em <<http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/1derrida.html>> Acesso em: 13 set. 2004 .

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. Tradução Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo, Summus, 1978.

LANE, Michael. *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books, 1970.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução Ana M. G. Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à Modernidade*. Tradução Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

LOPES, Antonio Herculano. *Performance e História*. Disponível [On-line] em http://www.casaruibarbosa.gov.br/antonio_herculano/main_performance.html. Acesso em: 08 out. 2004.

LOPES, Joana. *Pega-Teatro*. Campinas: Papirus, 1989.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MARTIN, John. *The Modern Dance*. New York: Barnes & Co., 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Marins Fonte, 1999.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução José A. Gianotti e Armando M. d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MOREIRA, Wagner Way. *Educação Física Escolar: Uma Abordagem Fenomenológica*. Campinas : Ed. UNICAMP, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de Potência*. Tradução Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

O'NEIL, Eugene. *Longa Jornada Noite Adentro*. Tradução de Helena Pessoa, São Paulo: Abril, 1980.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do Teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

OTTONI, Paulo. *Derrida – Entre a Língua e o Idioma - O Primeiro Pensador da Tradução*, 2003. Disponível em [Online]
<<http://www.unicamp.br/~ottonix/DerridaRio2004.htm>> Acesso em: nov. 2004.

PESSANHA, José A. Motta. *Platão: Vida e Obra*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Tradução José C. de Souza et alli. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores)

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Estudos Culturais)

PIAGET, Jean. *A Formação do Símbolo na Criança: Imitação, Jogo e Sonho, Imagem e Representação*. Tradução Álvaro Cabral e Cristiano M. Oiticica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. *A Educação Artística e a Psicologia da Criança. Revista de Pedagogia*, São Paulo : USP, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, v. XII, nº 21, Jan/jun 1966.

_____. *Structuralism*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1971.

PLATÃO. *Diálogos* III – A República. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, S/d.

_____. *Crátilo : Diálogo Sobre a Justeza dos Nomes*. Versão do grego, prefácio e notas [por] Dias Palmeira. Lisboa : Sa da Costa, 1963.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1996.

_____. *Philosophy and New Physics*. London & New York: Methuen, 1985.

REYNOLDS, Jack. *Maurice Merleau-Ponty* . Tasmania, Aus.: Fieser ,2001

_____. *Maurice Merleau-Ponty* . Disponível [Online] em <<http://www.iep.utm.edu/m/merleau.htm>> Acesso em: 10 ago. 2001.

SARUP, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Post-Modernism*. Athens: University of Georgia Press, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução Antonio Chelini et alli. São Paulo: Cultrix, 1977.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York & London: Routledge, 1984.

_____. *By means of performance : intercultural studies of theatre and ritual* Cambridge : Cambridge University, 1990.

SERGIO, Manuel. *Para Uma Epistemologia da Motricidade Humana: Prolegômenos a Uma Nova Ciência do Homem*. Lisboa: Compendium, [1986?]. (Educação Física e Desporto)

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SILVA, ARMANDO SÉRGIO DA. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981

SIQUEIRA, Adilson Roberto. *Busca e Retomada: Um Processo de Treinamento Para a Construção da Personagem Pelo Ator-Dançarino*. Campinas, SP: 2000 [s.n.]. Dissertação (Mestrado em Artes Corporais). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

SLADE, Peter. *O Jogo Dramático Infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

SOFOCLES. *Electra*. Tradução Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SUTTLE, William Felix, III. *Merleau-Ponty and Cartesian Dualism* . Jackson, MS: Millsaps College Press, 2002.

_____. *Merleau-Ponty and Cartesian Dualism*. Disponível [Online] em <<http://home.millsaps.edu/~suttlwf/Thesis.htm>> Acesso em: 05 nov. 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução Pontes Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *A Construção da Personagem*. Tradução Pontes Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STEIN, Ernildo. *Uma Ponte entre a Consciência e o Mundo*. In: *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mais! 08 de junho de 2003.

VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Introdução a Heidegger*. Tradução João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, 1987. (Col. O Saber da Filosofia)

WAY, Brian *Development Through Drama*. London: Longmans, 1967.

WARBURTON, Nigel. *Philosophy: The Basics*; London: Routledge, 1995

WHITE, Hayden. *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ZARRILLI, Phillip B. *Acting (re)considered : theories and practices*. London & New York : Routledge, 1995.

ZUBEN, Newton Aquiles Von. *Fenomenologia e Existência: Uma Leitura de Merleau-Ponty in Temas Fundamentais de Fenomenologia*. São Paulo: Moraes. 1984.