

Teatros do real e a abertura da representação ¹

Theaters of the real and the opening
representation

Martha Ribeiro ²

Resumo

Ao se colocar novamente em debate a milenar relação entre o teatro e o real, abre-se uma nova dimensão crítica sobre o lugar (ou o não lugar) do real na arte contemporânea. A pertinência e potência do debate se confirma pelas temáticas do irrepresentável, do inumano, do teatro confessional, do impossível, do biodrama, etc., que fundamentam o pensamento crítico contemporâneo sobre a representação. Poderíamos sugerir “teatros do real” enquanto construções de teatralidades, ou seja, modos de se encenar que produziriam efeitos de realidade. Porém, iremos entender “teatros do real” não como um efeito de realidade, mas como a possibilidade de abertura da representação.

Palavras-chaves: Crítica da representação; teatros do real; regime estético; biodrama; representação sem fim

Abstract

By placing the ancient relation between theatre and reality in debate again, a new critical dimension is opened over the place (or the non-place) of the real in contemporary art. The relevance and power of the debate is confirmed by the themes of the not representable, the inhuman, the confessional theatre, the impossible, the biodrama, etc. They substantiate the critical thoughts contemporary on representation. We could suggest “theatres of the real” as constructions of theatricality, that is, modes of staging the real that produce the effects of reality. However, we will understand “theatres of the real” not as an effect of reality but as a possibility of opening for an endless representation.

Keywords: Representation criticism; theaters of the real; aesthetical regime; biodrama; endless representation

E-ISSN: 2358.6958

¹ Parte do artigo foi apresentado em forma de palestra durante o evento “Experiência estética, arte e formação” ocorrido em maio de 2018 no IACS-UFF. Na mesa estava presente o dramaturgo Pedro Kosovski.

² Martha Ribeiro é professora Associada no Departamento de Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. É Docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA), com pesquisa em Teatro Contemporâneo e Teorias da Representação. Investiga as complexas relações entre o real e o ficcional no jogo de cena, com particular interesse pelas questões do corpo. Coordena o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea do PPGCA.

Essa é uma carta que meu filho escreveu para mim quando eu estava na UTI
(Tripas. Ricardo e Pedro Kosovski, 2018)

Roland Barthes, no famoso artigo de 1968, "O efeito do real" vai dizer que "desde a antiguidade, o 'real' esteve sempre ao lado da História; mas era para melhor opor-se ao verossímil" (2004, p.188), isto é, ao catálogo de convenções de uma determinada linguagem artística que, na mimese, mira o real. O verossímil, que se trata de uma convenção de linguagem e, portanto, uma invenção, coloca numa certa ordem as tensões especulares e especulativas entre o real e a imaginação poética. Logo, e sem sombra de dúvida, o conceito está na base do sistema de representação, sua função é organizar o mundo (o referente) e lhe atribuir sentido, sempre em conformidade às normas culturais e subjetivas de uma determinada época. Esta tensão, estabilizadora de uma ordem representativa, segundo Barthes, seria uma mera ilusão, pois o referente já seria, ele mesmo, também uma ilusão. O que se passa na arte é somente a linguagem, a aventura da linguagem, defende Barthes. Expulsando de sua tessitura qualquer elemento estranho à sua própria linguagem, a arte se impõe como autônoma ao "real", se distanciando do conceito tradicional de mimese, de consolidação de uma realidade, ou melhor, dos laços sociais, das crenças ideológicas (*doxa*). Essa tese de Barthes, que afirma de maneira radical a antirreferencialidade na arte, ganha pelo menos dois críticos de peso: Antoine Compagnon e Jacques Rancière. Sua consequência imediata é o desejo pelo fechamento da representação; e aqui entendemos esse fechamento como um duplo fechamento, conforme nos explica Derrida, a partir das suas leituras do *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud: Fechamento da representação clássica, mas reconstituição de um "espaço fechado da representação originária". Espaço produzido de dentro de si, linguagem própria, autônoma. "Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim" (Derrida, 1971, p.176).

Antoine Compagnon, no livro *O demônio da Teoria* (2010), aponta que o artigo de Barthes parte em defesa da arte pela arte. "O efeito de real" se constitui, fundamentalmente, na tese radical de negação do referente, já que a arte não falaria do "mundo real", mas apenas dela mesma. Para o crítico, teríamos duas afirmativas anti-téticas extremas: uma, herdeira da tradição aristotélica, que afirma que a arte tem por finalidade representar a realidade; e a outra, moderna, que diz que a referência é uma ilusão, que a arte só fala dela mesma. Obviamente que identificamos na primeira tese o princípio do drama aristotélico, que na tentativa de representar a realidade obedece a certos princípios de conveniência. Já a segunda, parte da ideia da linguagem como substituta do real. Compagnon denuncia as duas teses, pelo seu binarismo, e pela insustentabilidade de ambas as teses. Não iremos aqui nos deter nas sugestões e análises do crítico sobre o problema em questão, o livro citado deixa muito claro sua posição, mais flexível, para pensar as relações entre a arte e o mundo, que, para o crítico, se daria num entrelugar, nem mimética e nem antimimética. Como ele mesmo vai dizer, contemporaneamente (anos 90) houve uma outra reabilitação da mimese (outra se pensarmos no trânsito Platão-Aristóteles), que passa por uma terceira leitura da *Poética*, que a entende como "imitação criadora", religando-a novamente ao mundo: "a negação da realidade, proclamada pela teoria literária, [...] é uma negação

[denegação] que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoerente de que o livro fala “apesar de tudo” do mundo” (Compagnon, 2010, p.134).

A título de elucidação, antes de problematizarmos os deslocamentos propostos pelo biodrama, é interessante apontar que a mimese, como fundamentada na Poética de Aristóteles, se constrói a partir do que é necessário e possível. O drama clássico, como vai elucidar Peter Szondi no livro *Teoria do drama moderno* (2001), se constitui fechado em si mesmo, absoluto, e por isso não comporta excessos, acasos ou elementos inúteis, ou externos, à sua formação. A lógica clássica da representação se pauta pela ideia de que a arte é um tipo de estrutura orgânica, onde nada deve ser ocioso ou inútil. Se dentro desta lógica é fácil identificar o drama clássico, não é tão fácil perceber que tal lógica é afim à ideia modernista de autonomia. A afinidade entre o pensamento modernista, de purificação da estrutura, e a lógica da síntese do drama clássico é facilmente detectada a partir dos argumentos oferecidos por Rancière, quando o filósofo desconstrói as análises críticas de Barthes referentes ao excesso de real presente nas descrições do romance realista. O ocioso cotidiano, o inútil do detalhe que Barthes identifica como um fetichismo do real, do real que está ali só para dizer “eu sou o real”, Rancière vai identificar como uma verdadeira ruptura com a lógica representativa, entendendo o que Barthes definiu como “efeito de realidade” – o supérfluo barômetro descrito por Flaubert no romance *Un Coeur Simple* - como um “efeito de igualdade”, onde qualquer um pode sentir qualquer coisa, onde qualquer tema é matéria para a arte. O detalhe realista, a descrição que se sobrepõe a narrativa, além de inserir o “inútil real” na arte, desestabiliza e rompe com a hierarquia dos temas e modelos prestigiados pelo sistema de representação (pela mimese). Uma ruptura que Rancière identifica com a fundação do regime estético, que desobriga a arte a qualquer regra e que redemocratiza o sensível, introduzindo o anônimo, o detalhe irrelevante na forma da arte. O barômetro, por não trazer “nada” de relevante à narrativa (elevando o custo da informação narrativa; palavras de Barthes), desestabiliza, como aponta Rancière, as relações entre percepções, ações e afetos. O filósofo observa nesta “intrusão do real”, não um fetichismo, mas um importante desvio, dialético, da ideia de autonomia da arte: ao mesmo tempo em que derruba a lógica do verossímil e da semelhança, afirma “a absoluta singularidade da arte” (Rancière, 2009, p. 34); conforme se constata no drama moderno comparado ao drama clássico.

A crítica de Rancière à tese simplista de autonomia da arte, em seu discurso antimitimético, se constata nas análises do filósofo sobre o que denominou como regime estético das artes, movimento que nasce na contramão do regime representativo, mas que também rebate a tese radical de uma linguagem pura da arte. Para Rancière, o regime estético vem se afirmar em experiências e experimentos artísticos que assumem que tudo é próprio à arte. Promovendo assim uma ruptura com a regulação e os princípios morais próprios à ordem representativa, derrubando as hierarquias de distribuição do sensível (como, o que, para quem), ao mesmo tempo em que absorve elementos não originalmente artísticos, elementos do “mundo real concreto” (o que para Barthes, no artigo citado, se trata do detalhe insignificante, desprovido de função, comprometido com um certo “efeito de real”). Entendemos, à partir de Rancière, que essa ruptura com a ordem representativa e, também, a incorporação na arte

de discursos considerados até então apoéticos, como publicidade, biografia, jornais, documento, etc., propõe um novo corpo para a arte teatral que abdica de uma unidade orgânica, estruturada, e autônoma, construindo para si um corpo monstruoso, dividido, sem unidade, muito mais próximo do sintoma (“eu sou o real”, resultado de um desencontro com o referencial de realidade do sujeito) do que do símbolo. O que quer dizer que a arte teatral, em certas experiências atuais, como no biodrama, se afastaria de uma ideia de mimese, ancorada na representação (que deseja copiar uma realidade previamente aceita, produzindo um certo decalque do repertório socio-cultural, de nossa experiência das formas), para promover uma verdade na cena e da cena, mais ligada à noção de eficácia, isto é, com a efetividade e afetividade da cena, provocando uma incisão (rasgadura) no mundo das formas. No biodrama, a vida posta em cena poderia nos levar enfim a uma experiência mais eficaz do real pela força dos afetos ali experienciados. Entendo a eficácia como a potência da arte em nos inserir no campo das forças vitais e das formas, duas faces dispares e indissociáveis da experiência subjetiva (a experiência fora e no sujeito). No biodrama o sujeito da cena³ se constitui eficazmente pelas forças que ele consegue fazer germinar no seu corpo e no corpo do espectador, apresentando-se como um corpo vivo - o que o afastaria completamente da ideia de personagem tradicional, forjado pela representação -, ao mesmo tempo em que esse sujeito, corpo-vivo da cena, também instaura o espaço da ficção nele mesmo, se deixando habitar pela experiência compartilhada da ficção, se amalgamando com essas representações de si, que ainda não possuem um nome, e que passa a compor seu próprio corpo, corpo forma-força, transfigurando-o.

Contemporaneamente, o teatro tem se pautado muito mais por documentos e memórias de “qualquer um” do que por uma ideia de estrutura intrínseca à sua língua: a linguagem dramática. O teatro formal, seja um teatro do mimetismo exterior ou de um teatro modernista abstrato, obedece a um tipo de fechamento: ou via conservação da lógica verossímil ou via da plena autonomia do teatro em relação ao mundo (o referente). Claro está que todo teatro, como todas as artes, representa um espaço fictício de reflexão sobre a vida. Esse duplo espelho nos fornece imagens especulares que colocam a criação artística em diferentes lugares em respeito ao mundo exterior. Atualmente, a grande mudança na configuração desta balança é a maneira fulgurante da presença do “real”, ou de elementos de realidade, no teatro, a partir de uma linha de pesquisa que tem se instalado nas experiências teatrais contemporâneas: o biodrama. Como muito bem analisa Óscar Cornago (2009), o biodrama nos fornece uma dupla interrogação, que parte do teatro e que volta para ele: por um lado o efeito da perspectiva teatral sobre a realidade, e por outro a linguagem teatral que resulta da introdução destes elementos reais. Ou seja, há toda um sentimento de crise sobre o estatuto do real, trazendo, como consequência, a insatisfação em relação às formas dominantes de representação. No caso da cena teatral, perguntamos: como se estabelece a relação entre a mimese e o mundo a partir da perspectiva do biodrama?

³ O termo “sujeito da cena” se refere, especialmente no biodrama, a uma espécie de território do “entre”, uma via aberta entre o ator e o performer. Insinua uma transmutação tanto do conceito clássico de ator – interprete de um personagem – quanto do ideal do performer – aquele que diz em primeira pessoa, sem representar. O “sujeito da cena” está em uma constante negociação entre esses dois termos, fazendo do palco um campo de batalha, desestabilizando as percepções e desejos, que entram em crise.

O que ocorre entre a cena e o performer⁴ quando este se coloca, e é visto, a partir de uma perspectiva teatral? Como pensar a cena a partir desta redistribuição do real e da ficção, na conformação de um teatro autobiográfico?

Já no título equaciono “teatros do real” com a ideia de uma “abertura da representação”, o que quer dizer que entendemos o biodrama como esse entrelugar, nem cópia semelhante à realidade, nem uma cena desprovida de referência. Falar de abertura da representação nos leva imediatamente a pensar em Pirandello, no reconhecimento da não existência de um real estático, já que a vida se constitui nesta eterna transfiguração das formas pelas forças, mas da possibilidade de se experimentar em muitos de si (tal qual Mattias Pascal, no romance *Il Fu Mattias Pascal* de Luigi Pirandello), pela via da experiência do tempo, da narrativa ou da cena, tendo os afetos como disparadores que convocam o desejo a agir, provocando uma rasgadura na representação. Uma terceira margem, para evocar Guimarães Rosa, do drama, que desregula os modos de ver, de saber e de sentir organizados pelo sistema de representação, e que compartilha uma igualdade sensorial e afetiva (empatia) entre o “sujeito da cena” e o outro que o olha, ambos inscritos no tempo da cena, ambos tateando se reconhecer no mundo, ambos atravessados pelos desejos e pela urgência da vida. Esta afirmativa nos traz como indicativo a necessária participação do outro, no caso aqui específico, do espectador. Neste processo de teatralização, ocorre uma espécie de “morte” do performer. Ao se ficcionalizar em outros, este realiza, nos outros, “personagens de si”, tão irrealis quanto personagens de uma fábula. Ao mesmo tempo, essas diversas representações de si terminam por contradizer esta morte, libertando a multiplicidade, a polifonia, que envolve todo performer, todo corpo vivo. O ator no biodrama, ao contrário do ator de uma cena ficcional, não se cola ao seu papel, fechando a representação, ao contrário, sempre há no biodrama fraturas, abismos, rasgaduras entre o performer e os efeitos de si que ele produz no outro, que retorna para ele, a partir do olhar do outro, com muita, com pouca ou nenhuma eficácia.

A cena no biodrama se realiza na disjunção em relação a um saber: quem está em cena? A cena nos apresenta o performer, temos certeza sobre isso, temos certeza do seu nome, mas nenhum saber se instala sobre quem é o performer (muito diferente do tipo de relação que se estabelece na cena que se vale da relação clássica ator e personagem). O performer também não é dono desse saber, a cena performada se realiza como sintoma, ou seja, ela é a tensão/conflito que resulta do encontro do performer com algo heterogêneo ao que se constitui como sua pretensa identidade. Sua narrativa, seu discurso sobre si mesmo, não informa quem ele é, não produz saber sobre ele, e nos provoca uma estranheza, mas ainda assim há algo familiar: vemos um ser vivo, do gênero humano, vemos um palco, e podemos reconhecer isso. Ou seja, essa estranheza também é acompanhada de algo familiar. É o paradoxo entre as duas experiências subjetivas do sujeito (afeto e percepção) que o biodrama pode ser capaz de instaurar, de forma mais aguda ou eficaz que o teatro tradicional. Novamente citamos Pirandello, usando como exemplo o famoso romance *Um, ne-*

⁴ O uso do termo “performer” ao lado do termo “cena” se coloca aqui como uma provocação ao sentido de pureza que o modernismo colou ao termo performer/performance, ao tentar “purificar” o performer de todo ato de representação, de toda cena teatral, de toda ficção. O que buscamos problematizar aqui, nesta conversa com o biodrama, é justamente a impossibilidade de pureza e a conseqüente contaminação da ausência (teatral/cena/representação) em toda presença (vida/ação/apresentação).

nhum, cem mil: a certeza do personagem em ser um se esvai ao se encontrar com uma versão que ele não pode reconhecer, esse desencontro se dá quando o personagem não reconhece seu próprio nariz. Ou seja, quando ele pensa sobre ele, ele já não é, ele só é quando não pensa. O romance pode ser lido como um encontro, não do personagem com ele mesmo, mas do encontro com um fracasso de identidade. Esse fracasso de realizar uma versão idêntica a si mesmo constitui o biodrama, não há correspondência do real do performer com a multiplicidade de cópias de si projetadas na performance.

Somamos às nossas inquietudes, outro importante dado, apontado por Cornago, e que não podemos deixar de lado. O fato de que em todo performar em um palco há um excesso de presença material, um campo de realidade ficcional – cenários, o espaço, o corpo do ator (movimento, ação, gestos, sons, etc.) - onde funciona a apresentação artística. Para nós, essa presença excessiva de corpos, entregues à sua visibilidade e segundo um modo de endereçamento, cria um *status quo* de irrealidade verossímil, pois a ênfase nesta exterioridade sensorial, representativa, retira o peso da vida performada, provocando reações sensíveis que poderiam subtrair a força da vida, em sua capacidade de transfiguração da forma, dando a experiência uma dimensão poética, familiar. No entanto, no experimento do biodrama, essa dimensão poética poderá sofrer uma incisão do real, dado pela força da vida posta, de forma muito eficaz se o sujeito da cena for capaz de instaurar e partilhar ao mesmo tempo formas familiares de nosso estar no mundo e afetos que provoquem uma desregulação nessa percepção de mundo, provocando um desequilíbrio sobre esse mundo de representações impostas, convocando mundos insurgentes. Se o teatro é a arte do vivo, neste “estar aí” da cena também se ocultam virtualidades, para além do que é visível ou audível, e o biodrama pode intensificar essa experiência do virtual. Esse “estar aí” perceptivo não coincide com as forças que afetam o espectador e nem com as forças que afetam o sujeito da cena: o sujeito que se apresenta no biodrama tem total consciência de que está sendo visto, compartilhando representações, ficções de si mesmo, mas nesse compartilhar não se trata apenas de um aqui e agora do sujeito com o espectador, há um compartilhar extra-sensorial que atravessa todos os corpos, que transfigura todos os corpos e que instaura, na cena, a vida, abrindo a representação. A eficácia do biodrama é nos oferecer um campo privilegiado para se pensar a relação entre o real e a ficção, para além do binarismo mimético x antimimético.

O sujeito da cena, no biodrama, se coloca ao lado do espectador, e não à frente como nas experiências do teatro de representação. Ambos buscam, como adivinhos ou caçadores, indícios de sentido para o nosso estar no mundo, mas são as forças, que estão além do “estar aí”, que permitem o “acontecimento”, aquele algo de vivo, de real, que transpassa a cena. Ambos buscam nesse “estar aí” a reconstrução dos acontecimentos e dos sujeitos que se reconhecem no tempo da ação teatral, mas, ao mesmo tempo são atravessados por algo que ainda não tem um nome ou uma narrativa, implodindo todo o sentido. Juntos com Baudrillard podemos afirmar: é pela via da ficção que se vislumbra o impossível real. Paradoxalmente, é neste véu de “irrealidade”, imanente ao excesso de presença material da cena, nesta teatralização do “vivo”, que, no biodrama, o impossível real se oferece ao espectador. Ao dar

a ver (num território teatral) aquilo que não podemos perceber no campo visível da realidade, isto é, o impossível real, o biodrama é capaz de provocar rasgaduras nas realidades estáticas, possibilitando o questionamento dos limites e das convenções de um "famigerado real" (ou melhor, da realidade imposta em seu semblante de real) que sempre nos submete e escraviza; conforme anuncia Alain Badiou no livro *Em busca do real perdido* (2017, p.11). Esse real civilizatório, que está dado, e ao qual nos é imposto uma submissão, na cena eficaz do biodrama se abre para nós uma possibilidade de abertura do mundo posto:

a questão filosófica do real é também [...] a questão de saber se, estando dado um discurso segundo o qual o real é impositivo, podemos – ou não podemos – modificar o mundo de tal maneira que se apresente uma abertura, anteriormente invisível, através da qual se consiga escapar dessa imposição sem contudo negar que haja real e que haja imposição. (Badiou, 2017, p.12).

Como tentativa de exemplificar o aparato teórico aqui desenvolvido, trazemos para a discussão o espetáculo *Tripas*, de Ricardo e Pedro Kosovski. Aqui, pai e filho, respectivamente, se misturam para criar as memórias de ambos diante de uma situação física limite: a doença que levou o pai à beira da morte. Temos pelo menos duas questões imediatas, a tensão entre o real e o ficcional e a memória como gênero ficcional. No primeiro caso, se apresenta uma circunstância comum a toda representação teatral, mas com uma dimensão mais explícita do real, que ao mesmo tempo em que contamina o teatro com aquilo que não é teatro, abre uma reflexão teatral sobre a vida, embriagando-a de presença teatral. Para Cornago, o biodrama se aprofunda exemplarmente nesta questão ao enfrentar dois sistemas excludentes, colocando lado a lado o sistema da representação, o teatro, o artifício, num espaço que se pretende autêntico e por isso não representacional, a vida. Para nos aproximarmos da segunda questão, é necessário deixar claro o que não é a memória. Memória não é um conjunto de lembranças da consciência, fatos ou informações: "a memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos. [...] a memória é uma obra de ficção" (Rancière, 2010, p. 180). A memória, como a ficção, é também um arranjo de ações. Ou seja, um performar.

O texto de Pedro e a cena viva executada por Ricardo se constroem a partir da linguagem teatral, o que não quer dizer que *Tripas* se opõe ou que nega a realidade da doença do ator/narrador, e muito menos que queira imitá-la, exacerbando o uso da referência. A arte não procede por uma operação assim tão simplista, a mimese também se realiza numa operação sistêmica, de organização de ações, usando para isso uma linguagem própria. O lugar do "entre", que a arte teatral ocupa, se problematiza ainda mais no biodrama. No romance, no mundo ficcional, é a palavra que cria referências, pois o que está posto não existe propriamente fora do livro. No caso do teatro, fazendo uma analogia, será o corpo do ator e o corpo da cena a criar essa "ilusão de referência", mas, ao contrário do romance, este excesso de materialidade termina por esvanecer a seriedade deste "estar aí" do corpo. Ao que parece o corpo no ato teatral, em sua performatividade, diz que tudo não passa de uma brincadeira, ainda que, ao nos instalarmos de frente para o ato ficcional, este se apresente tão real quanto a realidade. Se o ator projeta, a partir da ação no palco, um corpo que é real e

irreal ao mesmo tempo, o ator no biodrama, que previamente nos informa que o que ali se passa tem referência no mundo íntimo e real do ator-enunciador, vai nos provocar um curto circuito de percepções, pois a cada enunciado, tentaremos buscar o real, o autêntico, ao mesmo tempo que somos soprados pela leveza descompromissada do mundo ficcional, sem jamais ter a certeza qual mundo – real ou ficcional – se mostra para nós.

Tripas, dos Kosovski, não procurou enunciar o “real” da doença como documento, trata-se de uma narrativa autobiográfica espetacular, que não se constrói por meio de uma narrativa simples, nos apresentando apenas a experiência do sujeito, sem se constituir em arte, isto é, sem artifício; conforme preferia Platão ao rechaçar a mimese, opondo ao simulacro a narrativa simples. E o mais importante, e aqui é o que está em debate: ao propor a narrativa simples, Platão tinha como objetivo eliminar a dúvida sobre a identidade do enunciador, o que caminha em sentido oposto ao que se verifica no biodrama. As ações realizadas pelo ator/sujeito Ricardo criaram um tipo de cena interessada em sondar os segredos da realidade que lhe foi imposto, realizando um mundo outro, fabulesco, que, apesar de tudo, nos aponta para o nosso; assim como nos ensinou Kafka. Para Günther Anders, Kafka foi um “fabulista realista”, se conseguimos compreender, para fora do senso comum, que realista não significa o teatro do mimetismo, da reprodução fotográfica e objetiva do real exterior, mas um desvio desta realidade objetiva, impondo a esta uma série de torções e de transformações. Este teatro-memória, teatro da vida, dissocia o trabalho artístico tanto da verossimilhança como dos efeitos do real.

Puxo um fio. E depois outro. E mais outro. Desenrolo e chego no ponto onde quase acaba. É o que parece: vai acabar. [...] quem acredita nisso que estou falando chama esses fios de história. Mas agora esses fios são as suas tripas. E as minhas também. Eu estou falando de tripas. Tripas de todos aqueles que chegaram até essa fronteira, onde tudo acaba. (Kosovski, 2018).

Assim começa *Tripas*, já assumindo como evidencia que o que está em jogo aqui neste teatro-memória é a ficção, algo que se pode inventar, esticar, comprimir, descobrir, que, oposto ao intimidante real, ou ao real da ficção, não assegura o reconhecimento em espelho da experiência com o mundo. O teatro da memória, feito a partir de uma história real, com o que aconteceu de verdade, produziu uma obra poética, um poema “sem fim” que se constrói junto ao espectador, e que por isso supera todo espetáculo, toda obra fechada, toda clausura histórica da representação. E aqui recuperamos o sentido crítico apontado por Guy Debord no livro *Sociedade do espetáculo* (1968): “A separação é o alfa e o ômega do espetáculo” e mais, “A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo” (1997, p.21, 23). Para o filósofo todas as imagens devem ser combatidas, pois todas elas se equivalem ao alienar o homem da práxis. Já Rancière procura entrever a possibilidade de uma imagem crítica, emancipada de uma visualidade que mostra tudo, que possa produzir uma interrupção entre narração e expressão. Sem concluir, obviamente, sobre as condições de sua possibilidade, e por nosso lado também não procuramos tal resposta, ele aponta para construções de imagens não explícitas, que podem contribuir com novas formas de articulação entre o ver, o saber e o sentir, que desestabilizariam a regulação da re-

presentação.

Em determinado momento de *Tripas*, Ricardo, ao microfone, narra sua passagem médica no hospital⁵ ao som ao vivo de *Hey, amigo*, da banda *O terço*, um clássico do rock nacional brasileiro do final dos anos setenta, propondo uma não continuidade entre a imagem e a narrativa. *Tripas* não retrata nem hospitais e nem doenças de forma explícita, imagens que seriam de grande efeito espetacular, desejosas do olhar consumidor do *voyeur*, mas parte do desejo de “mostrar mais um pouco”, pela via da fábula. Destacamos essa passagem, para exemplificar o dissenso entre a imagem do Ricardo ao microfone, o som empolgante do rock, e o texto sobre hospitais e doença. Trata-se de uma imagem que articula novas formas entre o ver, o saber e o sentir, redistribuindo as relações do visível e do dizível. Aqui o visível não se submete à palavra, não há, portanto, uma continuidade imediata entre o ver, o dizer e o sentir, rompendo, enfim, com a regulamentação própria à representação. Diz Ricardo:

É exatamente sobre esse “mais um pouco”, que gostaria de falar às senhoras e aos senhores. Quando meu filho se negou a colocar em cena um hospital, por achar que hospitais combinam melhor com séries do Netflix, disse que criaria uma fábula: a fronteira do golfo de Aqaba, na Jordânia. Mas essa fronteira não foi escolhida apenas pelo infame trocadilho com aquilo que acaba, chega ao fim, aquilo que morre, que expira. Mas por ser a única fronteira aberta do Estado de Israel.

É por essa abertura, ou rasgadura, que seremos convidados a renunciar às fronteiras do pensamento que delineiam os espaços ficcionais e reais da cena autobiográfica. Passar por esta fronteira de Aqaba é arriscar-se ao não-saber: “é encontrar-se na abertura desconfortável de um universo flutuante” (Didi Huberman, 2015, p.186). Na cena, em determinado momento, nós, o público, somos convidados a deixar nossas cadeiras para subir em uma enorme espuma que ocupa todo o centro da área cênica, elemento que nos faz lembrar uma fatia de tecido intestinal. Ocupamos agora o centro do palco, mas também ocupamos o intestino de Ricardo, as dobras de suas entranhas, enquanto Ricardo se acomoda na área destinada ao público e, nu, lê a carta de Pedro. Nesse “mais um pouco”, *Tripas* opta por não se render ao olhar do *voyeur* e se nega ao espetáculo das imagens-choque da realidade abjeta da doença. Sua construção poética trabalha sobre as cicatrizes simbólicas dos corpos, sobre as feridas mal curadas que criam e que desfazem memórias, sobre o que não é visível na imagem, sobre as brechas, sobre as contradições, sobre o que o pensamento não consegue dominar, sobre as rasgaduras, sobre este lugar onde a lógica falha. Ver e sentir Aqaba é abdicar da síntese de um mundo fechado e se deixar levar pelo escorregar dos sentidos, sem porto seguro. Diz o pai: “Mas se vocês repararem bem, “esqueça o futuro” é seguido de “dois pontos”. Há uma suspensão. “Esqueça o futuro, dois pontos” O que está por vir?”.

Não há um ponto final em *Tripas*, somente dois pontos, estado de suspensão

⁵ O ator sofreu de uma infecção generalizada em função de uma diverticulite que rompeu seu intestino entre 2014-2015, durante uma viagem à Argentina para o Réveillon. Foram 10 meses de recuperação, entre três internações na UTI. A experiência levou o ator à depressão e ao mesmo tempo à sua ressurreição, transformando o episódio em material artístico, desenvolvido durante seu pós-doutorado na sede do Lume/UNICAMP. Após sua recuperação, pai e filho viajam juntos para a Israel e nesta viagem nasce o desejo de criarem juntos o espetáculo *Tripas*. As informações foram dadas pelo dramaturgo Pedro Kosovski durante o evento “Experiência estética, arte e formação”, ocorrido em maio de 2018 no IACS-UFF.

onde não haverá como destino o conhecido ou o compreendido, mas somente o estado de espera, da espera de uma imagem que nos pegue. Convocando, nós, o público, a ir além do “estar aí”. Aqaba é este ponto onde renunciamos a caixa da representação, lugar do sujeito do saber, “sujeito especulativo e especular ao mesmo tempo”, como bem observa Didi-Huberman (2015, p.185), “é nesta caixa que todo sujeito esbarrará como no reflexo de si mesmo, [...] no recobrimento do especular sobre o especulativo, jaz o caráter mágico da caixa, de fechamento resolutivo”. A fronteira aberta de Aqaba é essa rasgadura para fora da caixa de representação, onde o sujeito do conhecimento se encerrou, contemplando a imagem especular de si mesmo, suturando todos os pontos, todas as linhas. É preciso rasgar essa parede. Os dois pontos de *Tripas* é também um convite para mergulhar em nossos intestinos, no fundo do desconhecido de nós, para achar algo de novo. Aqaba é a falha na estrutura, onde podemos nos arriscar ao não saber, é essa abertura ao desconfortável universo flutuante do não saber. Aqaba é a única fronteira aberta para Israel, diz o pai, mas também é a rasgadura do tecido da representação. Há de se ter coragem para cruzar essa fronteira. “Se isso aqui fosse uma fábula, meu filho entraria por aquela porta”, última fala do pai. Tempo. Filho entra pelo lado oposto. *PAI e FILHO se beijam prolongadamente*.

Diante da imagem viva do beijo, entendemos essa rasgadura do tecido da representação. Não se trata de um beijo qualquer, mas de um beijo que perdura no tempo, num tempo esgarçado, que não parece ter fim, um beijo de toda uma vida, um beijo que não pode ser determinado por um saber especular, pois é da matéria dos sonhos. Do sonho enquanto um saber capaz de pensar o trabalho do não-saber dentro dele, que amplia a referência íntima e real para outros lugares e territórios. Um beijo que põe em movimento presente e passado, pai e filho, homens e personagens, não há mais como separar as partes, *Tripas*, esse “biodrama fabulesco”, nos liberta da clausura histórica da representação. Nesta viagem, a pergunta, “quem está em cena?”, não é para ser respondida, não há resposta, há apenas o beijo, que se mantém, suspenso, neste tempo do impossível real. E aqui nos detemos, justamente nesta imagem que nos pega, que nos lança no jogo do não saber, rompendo com todo julgamento, com toda análise figurativa.

Referências

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido* Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORNAGO, Óscar. Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica. *Urdimento*, Florianópolis, setembro, v.2, n.13, 2009.

CORNAGO, Óscar. Bio-drama. Sobre El teatro dela vida y la vida del teatro, *Latin Ame-*

ican Theatre Review, (39):1, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1979.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2015.

KOSOVSKI, Pedro. *Tripas*. 2018(sem publicação).

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos – CE-BRAP*. São Paulo, n. 86, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, n. 21, p. 216, Dezembro, 2010.

Recebido em: 15/09/2019

Aprovado em: 24/01/2020