




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

O realismo sedutor como metáfora para uma re-educação do corpo-arte

Cláudia Madruga Cunha
Thais Adriane Vieira de Matos

Para citar esta Resenha:

CUNHA, Cláudia Madruga; MATOS, Thais Adriane Vieira de. O realismo sedutor como metáfora para uma re-educação do corpo-arte. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0801>



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Resenha da obra

RIBEIRO, Martha. *Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades*. São Paulo: Hucitec Editora, 2022. 320 p.





O realismo sedutor como metáfora para uma re-educação do corpo¹-arte²

Cláudia Madruga Cunha³

Thais Adriane Vieira de Matos⁴



Resumo



Trata-se da resenha de uma obra intensa e complexa, no qual a autora cria o conceito metáfora realismo sedutor, com o objetivo de revisitar a apropriação do vocábulo teatro que ramifica para o binarismo real-ficção vindo associado à tradição aristotélica. A proposta nos faz pensar a educação do corpo na e para a arte, Ribeiro instiga a refletir que atuar não é interpretar o real, mas experimentá-lo através de um corpo intuitivo, que interfere e é interferido pelo meio social, político, econômico e cultural, de modo afetivo, por isso sedutor, revolucionário, transgressor. Nisso desafia o que se entende e o que se ensina a respeito da arte teatral, quando propõe rupturar com as telas do real e da representação que nos condicionam. investe em um corpo múltiplo, intempestivo artaudiano, que se desdobra ao longo do texto em outros conceitos corpos, maquinímicos, biopolíticos, antropofágicos, esteticamente emancipados.

Palavras-chave: Corpo-teatro. Antropofagia. Biopolítica. Educação do corpo.

¹ Revisão ortográfica e gramatical da resenha realizada por Lucas Vinicius Vebber Cardenas, graduado em Letras Português pela UFPR.

² Trabalho realizado com o apoio da CAPES (PROEX – Programa 6-7) -PPGE/UFPR

³ Pós-Doutora em Educação pela Universidade do Porto (UP), Doutora em Educação (UFRGS), Mestra em Filosofia (PUCRS), Licenciada em Filosofia (UFPEL). Docente no Departamento de Artes (UFPR) e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFPR) na Linha Linguagem, Corpo e Estética na Educação. ✉ cmadrugacunha@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/3002442586103574>  <https://orcid.org/0000-0002-2867-5566>

⁴ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR) na Linha: Linguagem, Corpo e Estética na Educação, Mestra em Educação (UFPR) e Licenciada em Educação Física (UFPR), docente na Educação Básica da rede pública. ✉ prof.thaisvieira@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/7515707400606325>  <https://orcid.org/0000-0003-3413-6777>



Seductive realism as a metaphor for a body-art re-education

Abstract

This is a review of an intense and complex work, in which the author creates the metaphorical concept of seductive realism, with the aim of revisiting the appropriation of the word theater that branches out to the real-fiction binarism associated with the Aristotelian tradition. The proposal makes us think about the education of the body in and for art, Ribeiro instigates to think that acting is not interpreting reality, but experiencing it through an intuitive body, which interferes and is interfered by the social, political, economic and social environment. culturally, affectively, therefore seductive, revolutionary, transgressive. In this, it challenges what is understood and what is taught about theatrical art, when it proposes to break with the screens of reality and representation that condition us. invests in a multiple, untimely Artaudian body, which unfolds throughout the text in other concepts, machinic, biopolitical, anthropophagic, aesthetically emancipated bodies.

Keywords: Body-theatre. Anthropophagy. Biopolitics. Body education.

El realismo seductor como metáfora de una reeducación del arte corporal

Resumen

Esta es una revisión de una obra intensa y compleja, en la que el autor crea el concepto metafórico de realismo seductor, con el objetivo de revisar la apropiación de la palabra teatro que se ramifica en el binarismo real-ficción asociado a la tradición aristotélica. La propuesta nos hace pensar en la educación del cuerpo en y para el arte, Ribeiro incita a pensar que actuar no es interpretar la realidad, sino vivenciarla a través de un cuerpo intuitivo, que interfiere y es interferido por el entorno social, político, económico y social. Culturalmente, afectivamente, por lo tanto, seductora, revolucionaria, transgresora. En este, desafía lo que se entiende y lo que se enseña sobre el arte teatral, cuando propone romper con las pantallas de realidad y representación que nos condicionan. invierte en un cuerpo artaudiano múltiple, intempestivo, que se despliega a lo largo del texto en otros conceptos, cuerpos maquínicos, biopolíticos, antropofágicos, estéticamente emancipado.

Palabras clave: Teatro corporal. Antropofagia. Biopolítica. Educación corporal



Publicado em 2022, *Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades*, de Martha Ribeiro, é o sexto livro da coleção “Linguagem, Corpo e Estética”, da editora Hucitec. O livro se arruma em um texto desafiador e complexo, com o qual a autora nos convoca a repensar a educação das artes do corpo. Ribeiro atua como professora no programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, sendo também encenadora, ensaísta e pesquisadora das artes da cena. Seu envolvimento com a criação da metáfora-conceito realismo sedutor teve início em 2008. Sua obra é composta de trabalhos que vêm sendo desenvolvidos desde essa data, incluindo estudos que resultaram em artigos como “O realismo sedutor e sua configuração na dramaturgia brasileira” (Ribeiro, 2013), publicado na revista *Urdimento*, em 2013.

O livro *Realismo sedutor* se debruça sobre outros momentos de análise e reflexão que formam o percurso de Ribeiro, envolvendo escritas e estudos realizados nos últimos quatorze anos, incluindo um pós-doutorado realizado na Universidade de Bolonha (2015-2016) do qual decorreram pesquisas e escritas mais recentes que têm por tema a autoficção, o biodrama e a biopolítica.

Segundo Martha Ribeiro (2022), o realismo sedutor é um gesto político e estético das emoções que se dirige em relação ao corpo e ao teatro como tarefa de compreensão desse vínculo e das possibilidades que dele surgem. De modo geral, a obra considera o corpo-teatro um inventor de realidades, um campo intuitivo metafórico e fabulador de si. Uma vez que o teatro é espaço de criação, de expressão e de presença, faz-se necessário analisar outras vertentes de pensamento que fogem à tradição iluminista no que se refere ao modelo de realidade que esta dupla — corpo-teatro — tende a absorver nas atuações que a revelam na atualidade.

A busca de um corpo-teatro “outro” encontra ao longo do texto vários



aliados. Dentre os autores com os quais Ribeiro dialoga, destacamos: Antonin Artaud, que é sem dúvidas o parceiro mais citado e revisitado em toda a obra para ressignificar a relação corpo-teatro e o corpo como campo de intensidades; seguido por Suely Rolnik, que frequenta a narrativa atualizando o corpo sem órgãos artaudiano em um corpo vibrátil antropofágico; Jean Baudrillard, que contribui com a relação liminar que estabelece entre arte, criação e sedução; Gilles Deleuze, em seus escritos solo e com conceitos criados junto a Félix Guattari, contribui com as noções de corpo intuitivo e desejanter, micropolítica e máquina de guerra; Jacques Rancière também é convocado para tratar dos regimes estéticos e do observador emancipado, que fratura as imagens como telas em expansão; Michel Foucault, citado por via da biopolítica, conceito que demonstra como o Estado e as relações de poder estão internalizadas no nosso subconsciente; além de José Gil, entre outros autores menos citados. Entre os pensadores apenas pontualmente citados, Ribeiro traz o filósofo Friedrich Nietzsche, para tratar da intuição, e a socióloga Silva Cusicanqui, para tratar da linguagem que permeia as imagens com as quais culturalmente nos familiarizamos. Esses/as entre outras/os autoras/es menos citadas/os, compõem o bando epistêmico que se expande e se intensifica formando camaradagem com autoras/es, tais como: o já citado Antonin Artaud, Marco de Marinis, Peter Brook, Jean-Luc Nancy, Joseph Danan e Josette Féral, que demarcam o campo do teatro com reflexões e experimentações que o desdobram.

Renato Ferracini, convidado a prefaciar a obra, diz que a escrita de Ribeiro flerta, tanto na sua expressão poética como no uso e apropriação de conceitos, com a antropofagia e com a ética da alegria espinosista, ao mesmo tempo em que trama modos de pensar e agir que, ao tratar da arte, favorecem uma sobreposição de territórios que se desdobram em mestiçagem, hibridismos e paradoxos que se dão entre o real, a ficção e o vivível. “Não é mais o mundo do astral, é aquele da criação direta que é assim retomado, mais além da consciência e do cérebro” (Artaud, 2004, p.269), desse modo, no território do teatro, corpo e vida formam uma trama que, em seus movimentos, acompanha as problematizações tanto das quatro últimas cenas que o livro oferece, como nas nove partes que estendem, tencionam e contraem o realismo sedutor,



perpassando na sua relação com o corpo-teatro pelas noções de intimidade compartilhada, autoficção e biodrama.

Para além do que é proposto na apresentação do livro, na qual fica claro o desejo de uma revisão de percurso investigativo da própria autora, sua ideia é fazer avançar análises que vêm sendo experimentadas em suas escritas e que são, agora, revisitadas. A obra é de certo modo uma exposição ou uma curadoria da sua produção, dos investimentos teóricos e analíticos que realizou até chegar a esse resultado aberto e de novas versões por vir. Ao todo, são vinte artigos da própria autora listados nas referências, que estão diluídos nas partes e cenas propostas. Esse arranjo novo insinua um percurso de estudos e vivências de Ribeiro, traz efeitos e reverberações singulares, vividos e experimentados por si e pelo grupo de pesquisa que coordena. Para dar conta dessa fruição, somam-se à apresentação nove partes e quatro cenas, divisões pontuais que expõem a busca de uma reinvenção da realidade, especialmente a teatral, uma retomada do que pretensamente já sabemos sobre as artes do teatro.

Os textos reunidos buscam a construção de um mapa de afetos, quando já na apresentação se problematiza se “É ainda possível decolonizar esse personagem conceitual, o vocábulo teatro?”. Por essa via, quem lê começa a se envolver pela metáfora viva do realismo sedutor, proposta que tem por objetivo desenhar uma nova conceituação que retorna ao real: não qualquer real, mas aquele que perpassa a cena, distinguindo-o do artifício unificado e intimidador. Para a autora, faz-se urgente buscar uma via de diferenciação, de insubmissão, de fuga à colonização do real, a fim de alcançar implicações encarnadas, sensíveis, que favoreçam a invenção de realidades outras. É preciso subverter a tela de subjetivações que se constroem e desconstroem por pacto e contágio, abrindo-se estética e artisticamente ao contato direto e intenso com os elementos que vêm da vida, que nos provocam e nos convocam a observar suas formas, tramas e modos de expressar a magia.

Trazemos abaixo uma síntese das partes e cenas que convocam a sedução dessa leitura.

Em sua primeira parte, o livro fala de um “Retorno ao vocábulo teatro para



nyogolon”. Uma vez que entende que a palavra “teatro” se esvaziou ao ser concatenada à representação, num paradoxo em que o performativo exaure a potência do corpo-teatro e o mantém submisso às ditas estruturas dominantes. A experiência teatral se dá no inefável, algo ignorado pelo sistema de pensamento que acompanha o entendimento aristotélico fundador da ideia de representação; se dá, portanto, no sair da representação em busca do acontecimento ou da experiência acontecente que exige viver o corpo como algo singular, realidade a-histórica, o que o evidencia como campo de afetos. Afetos que são múltiplos, nômades, podem ser comumente partilhados em uma experiência estética; ou mesmo como volição, vontade, desejo e modos de pensamento não representativos.

“Nyogolon” é uma expressão africana guineense que se refere ao teatro e pode ser traduzida como “nos conhecer”. A noção pode ser entendida como um convite a criar uma outra cena de pensamento, que rompa com as certezas das quais nos acostumamos a fazer uso para fins de nos adequarmos ao regime racionalizante e colonial, aos seus modos de associação de pressupostos que antecipam e, ao fazê-lo, codificam e desfiguram o que há de ainda não sabido, não vivido, não experimentado na produção de conhecimento e no encontro dos corpos que dão vida à arte cênica.

Na segunda parte do livro, “A intuição como método: afeto, invenção e subjetivação”, a metáfora do realismo sedutor se apresenta para salvaguardar o impensado. Revela-se junto à narrativa da autora uma metáfora que movimenta o impensado quando abre a possibilidade da desestabilização do poder lógico-racionalizante. Na ousadia de pensar o pensamento como imagem, como criação, invenção e percepção cognitiva e sensível (Deleuze, 2010), se apoia nos argumentos nietzschianos e bergsonianos para forjar a ideia de intuição como método de invenção da realidade. É por aí que permite a abertura a uma expressão da apreensão do mundo que não remete à *mimesis*, e que vem a ocorrer como algo imprevisível ao pensamento, algo ainda não dado, começo do zero ou possível enunciação do novo. Esse método intuitivo, que se abre ao novo, também acolhe e reconhece a vulnerabilidade que envolve o humano. Nesse contexto, Antonin Artaud torna-se peça-chave para repensar e refazer o plano



lógico referencial, sobre o qual o corpo-teatro vem fundando uma dada consciência estética. As pontuações artaudianas sobre o teatro exigem repensar as formas rígidas e as condicionantes noções do real que se investem sobre o corpo, dogmatizando suas formas de presença, tanto aquelas do corpo atriz/ator quanto as do corpo espectadora/expectador. Sendo assim, a intuição busca escapar às determinações de um teatro voltado à representação advinda de um realismo pressuposto e contribui para a recepção de um teatro do espaço-tempo híbrido, heterotópico, que especula a experiência teatral como acontecimento. Como o acontecimento é aquilo que na experiência se apresenta de fora para dentro, o corpo-teatro, seduzido por um realismo sedutor, percebe-se ora distraído ora desperto, sensível às próprias afecções.

Na terceira parte, intitulada “O realismo na cena do contraditório: inespecificidade e insurreição”, nos deparamos com um debate voltado ao corpo-teatro inventor de realidades, corpo que precisa se enganar para criar para si um pacto que o permite interagir com certa verdade ficcional, capaz de movimentar narrativas de si. Essa relação entre o dentro e o fora exige um posicionamento crítico radical, uma atitude ética micropolítica diante das capturas que o teatro pode engendrar, tomando, por exemplo, a autoficção e as narrativas de intimidade, pois não “estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero” (Deleuze; Guattari, 2010, p.200). Esse é um empreendimento político, que se esforça em pesquisar a complexidade dos exercícios de poder na contemporaneidade valendo-se do vivido. O realismo sedutor é a busca de um novo realismo, capaz de criar uma língua do contraditório para um refazimento do corpo e do mapa de afetos, algo para além da fábula; uma língua artaudiana e mágica é almejada.

Na quarta parte, Ribeiro traz a afirmativa “De como a estética do performativo tem liquidado o teatro”. Contextualizando esse título, traz a chamada “virada performativa” que se refere ao momento em que, em Nova York, em 1959, se apresenta o primeiro *happening*. São tempos de metateatro, de busca de improvisação autêntica, de incitação a uma estética do improvisado; é a década em que Artaud é traduzido e importado pela América. O *happening*



produz o novo teatro, espécie de evolução ou superação de um modo tradicional de se realizar a arte da cena. São momentos que quebram as fronteiras, nos quais o performativo exige a transdisciplinaridade, encontro entre diferentes campos da arte: teatro, dança, vídeo, música, circo; que produzem diálogos, deslocam gêneros e linguagens artísticas. Para a autora, a matriz genética do teatro performativo se faz com a aparição do *happening*. Porém, esse entusiasmo com uma forma estética que se mostrava revolucionária do pensamento teatral, quando apostava na verdade material e orgânica dos corpos, passa a almejar o acesso ao real como presença “pura”; isto é, não mediatizada. Esse afastamento da mediação é entendido como uma forma de eliminação do corpo-teatro, exclusão que se faz na utopia de um hiper-real. Ignora que a representação é um campo de forças complexo que simula o real impondo uma simulação da experiência ficcional. Simulação que impede que a ação de um corpo-teatro se faça contagiada pelo acontecimento real, por aquilo que, nele, no acontecimento, é uma imagem, uma perspectiva do real e o que se mostra como o seu semblante. Há um bisturi que recorta a tela do real, opera sobre realidades dadas possibilitando outras conexões, montagens, configurações cênicas que são menos interpretativas e mais experimentais, que podem vir a enfrentar na atualidade certa trama com contextos passados e prescritos.

Na quinta parte, intitulada “Pode o teatro nos ensinar sobre o real?”, aprofundam-se ideias que já foram expostas nas partes anteriores. Para a autora, no *happening*, o ator desaparece como autor da cena e torna-se um corpo executor. Sua dimensão orgânica se objetiva, se enrijece na forma de uma imagem que necessita representar. E, ainda, torna o espectador um corpo passivo ou exposto a explicações estéticas. Nesse sentido, Ribeiro entende que é preciso apostar em um regime estético do acontecimento, que acrescenta a arte do convívio e do contágio na produção de um corpo-teatro. Partindo da ideia de que teatro é corpo e que o corpo é uma forma de escritura com língua própria e plural, a autora recomenda a criação de realidades não submissas por via do que chama “a metáfora do realismo sedutor”. Há uma tendência em denunciar os *happenings* por executarem ações e expressões pré-determinadas, que respondem a uma ordem do “o que fazer?”, algo que deveria ser substituído por



uma questão mais ampla e flexível, que refere ao “como fazer?”

O corpo-teatro é convidado a se lançar como promessa à derrubada dos modelos hegemônicos, abrindo rasgos, fissuras e brechas em um real forjado por um biopoder. Molière e Luigi Pirandello são citados. Ambos os dramaturgos são revisitados e suas criações são destacadas como exemplos de uma ausência de limites entre arte e a vida. A força vital de quem está em cena é investigada, provocando um teatro instável, fluido, que não pretende substituir as respostas prontas de ontem por efeitos imediatos, mas que se interessa pelos afetos e pelos desejos que entrelaçam individualidades e subjetivações no território da cena. Dobragens do real em busca de esgotar uma vida besta. Pirandello, submetido ao controle do Estado fascista, propõe um teatro esgotado, que busca uma língua própria para dizer de um corpo em frangalhos. Ambos — Molière, com sua doença, e Pirandello ao inventar modos de sobreviver ao fascismo — apontam para o real da máscara que se inscreve no corpo da/o atriz/ator. A invenção ficcional do real dá passagem a um teatro emancipador, que cria uma língua para expressar sua verdade. Ficção e real embaralham realidades e semblantes na busca de um ponto de fuga próprio à arte.

Na sexta parte, Ribeiro traz “O pacto com a invenção: sedução, contradição, mestiçagem e antropofagia”, já que “[...] conhecer o mundo como matéria-força convoca a sensação, engendrada no encontro entre o corpo e as forças do mundo que o afetam” (Rolnik, 2003, p.79). Aqui, nos encontramos com um corpo-teatro como fábrica dos sonhos; ou seja, com as possibilidades de que a ação da arte teatral seja capaz de forjar saídas para realidades intimidantes. A autora aponta que tanto o realismo teatral como o teatro performativo, acusado de hiper dimensionar o real, não absorvem certa dimensão do sonho, aqui entendido como uma intensidade de absorção das forças que se perfazem entre a realidade circundante e os fragmentos do real com os quais o corpo da/o atriz/ator busca se emancipar, se descolar da desolação realista. Propõe partilhar o sensível, apostando na sedução como ordem do artifício. A cena do real se faz de contraditórios e estes podem ser entendidos como binariedades que se impõem através da linguagem e do sistema de representação, convencendo o sujeito de um compromisso semântico que se estabelece na construção de sua



subjetividade; nisso, favorece que a absorção de uma experiência artística e cênica se ordene pela *mimesis*, o que as submete à semelhança. Para romper com a forma como a *mimesis* distribui modos de ser, lugares e ocupações sociais na absorção, criação e pertencimento do evento artístico, a autora usa o princípio ou o gesto antropofágico, que é uma espécie de devoração da cultura que nos devora.

Na sétima parte, aparece um chamado de atenção: “‘Eis-me aqui’ Realismo sedutor, qual sua língua?”. Aqui, o realismo sedutor investe no contraditório como desdobramento e desborda do real quando indica desconstruir cisões dicotômicas ou padrões binários que estabelecem um jogo de submissão ao real. Deixando-se seduzir mais pelos sentidos do que por slogans racionais e moralizantes, levanta certa suspeita de viés pós-estruturalista em relação ao que se passou a chamar de “teatro performativo”, por entender que essa conexão entre teatro e performance afasta a invenção (ou a mentira) de possibilidade de ficcionalizar o real de modo insubmisso. A autora também destaca que, na história do teatro, pode haver uma mudança de paradigma ao se substituir o regime da representação pela experimentação, ao mover-se da sensibilidade do fazer para a sensibilização do ser, o que se pode denominar como um novo Regime Estético preconizado por Jacques Rancière.

A oitava parte nos convoca a observar “O corpo como um escultor de afetos! Em busca de uma língua para o contraditório ou o que aprendemos com Antonin Artaud”. Entendendo o corpo como inteligente, Ribeiro ousa pensar, através do realismo sedutor, uma reorganização estratégica desse corpo, capaz de desestabilizar a estrutura da lógica de mercado que hierarquiza e subdivide o sensível e a comunidade que o configura. Traz o gesto micropolítico do biodrama e dos experimentos autoficcionais como ações capazes de ampliar os sentidos, investindo em sensibilizações singulares e comuns, numa partilha que se interessa pelo encontro contra a espetacularização do teatro que apagaria a cena retirando sua controvérsia; sugere um teatro do irrepresentável, um teatro como acontecimento. A autora diz ainda que a arte do teatro atua na busca de um espaço comum entre mundos, espacialidade extrapessoal que se dobra ao outro, mas não de forma submissa, e sim enquanto interação de afetos. Fica clara uma



busca de outros saberes, olhares e perspectivas que procurem subverter um saber-teatro que se configura na crise da modernidade; que revelem a necessidade de borrar as fronteiras com as quais um construto histórico faz do teatro um conceito de mundo e de civilização. Para tanto, faz-se necessário trilhar as frestas do dentro e do fora da representação, habitar as frestas dessa imagem de teatro que reverbera o que já se sabe sobre a arte da cena. O corpo como lugar da ação cênica precisa se reinventar em uma geografia da impessoalidade, abrindo caminhos para a transformação e transvalorização da sua potência de corpo político; corpo que se constitui e se reconstitui como um território de forças que se conflitam.

Na nona parte vem um novo questionamento: “Como fazer no teatro uma nanopolítica dos corpos? Descobrir fora de nós alguém que nos é completamente íntimo”. Ao pensar que o teatro opera resistências e, pontualmente, resiste aos arranjos biopolíticos de um capitalismo neoliberal e à chamada revolução pós-dramática, Ribeiro pontua que se fortalecem os processos de autorregulação e de desumanização. Contra tudo isso, a filosofia, a arte e a ciência atuam criando ressonâncias “como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si” (Deleuze; Guattari, 2010, p.160). Essa ressonância pode ser utilizada para deslocar movimentos que se fazem em prol de um real extremo, uma vez que a arte performativa trouxe ao teatro a tendência dos espetáculos narcísicos nos quais os corpos são carne violentada, exposta, rasurada. Esse excesso de exposição não escapa à representação, e sua negação “completa” não favorece o desafio atual de não subsumir com a atriz e o ator — inclusive, vale destacar que Ribeiro optou pela escrita clássica no masculino. O realismo sedutor apresenta as narrativas do contraditório como estratégia para ações por vir. O que se faz no esforço de reinvenção do sujeito, e não apenas em sua utilização por via do corpo em choque ou de sua superestima num voyeurismo. Há uma crítica ao naturalismo cênico, por seu viés acrítico, alienado do real que pretende representar.

Nas quatro últimas partes, nas chamadas Cenas 1, 2, 3 e 4, a autora traz análises de obras assistidas e ponderadas. Nessas cenas, diretoras/es,



autoras/es, personagens, cenários e dispositivos estéticos são nomeados e afetivamente analisados. O texto ressoa a proposta de um realismo sedutor, conceito-metáfora que quer fundar um modo de pensar a ação teatral na dupla tensão entre corpo e teatro, realidade e ficção.

A primeira cena retoma a função ética-estética-política do teatro que se inscreve na metáfora-conceito do realismo sedutor, daquilo que irrompe e escapa ao controle ou à representação, como no exemplo da palavra livre de Medeia. É interessante notar como a autora abarca em seu texto referências vindas de diversas cosmovisões, citando autorias indígenas e africanas, para além do território do teatro. Já a segunda cena trata do método em si, tanto no biodrama quanto na autoficção, ainda que mantendo a discussão entre a modernidade e a ideia aristotélica de representação. Nesse movimento, o texto passa também pela performatividade pós-moderna com a exacerbação do real pelo choque. Aqui, as narrativas de intimidade vão sendo esmiuçadas, assim como seus efeitos subversivos no teatro contemporâneo; apoiando-se nas análises foucaultianas, o texto investe na noção de biopolítica. Além disso, a ideia de mapa dos afetos apresentada inicialmente vai se valer da estratégia de criar novas cartografias, novas circulações para os corpos postos em cena. Numa terceira cena, disposta em seguimento fluido em relação às cenas anteriores, no exemplo vivo prático em Pippo Delbono, as palavras quase saltam pois provocam nossos sentidos em conexão com o corpo; mobilizam os gritos relatados num mosaico com outras sensações, intensidades e movimentos. Por final, realismo sedutor convoca o corpo-teatro, filosofias, pensamentos e experiências cênicas que nos revelam a prática da impertinência ou pacto biográfico contra arranjos do biopoder.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

RIBEIRO, Martha. Textualidades Contemporâneas: o realismo sedutor e sua



configuração na dramaturgia brasileira. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 20, p.131-140, 2013.

RIBEIRO, Martha. *Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades*. São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

ROLNIK, Suely. O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. *ARS*, São Paulo, v. 1., n. 2., p. 79-87, 2003.

Recebido em: 07/12/2022

Aprovado em: 11/12/2022