

# OLHANDO NOS OLHOS DA MEDUSA: a poética do fracasso em processos experimentais de criação

Carlos Eduardo Silva<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo busca refletir sobre as experiências de fracasso que afetam e reconfiguram os processos experimentais de criação da cena e sua poética, isto é, a resolução, absorção ou repulsão de tais experiências em nome de um presumido domínio técnico. Ao invés do pressuposto comum de que as falhas são acidentes negativos e motivos de constrangimentos – tal como olhar nos olhos da Medusa – a suscetibilidade ao erro, ou ao desvio daquilo que fora planejado, tornaria um processo singular no seu diálogo com a imprevisibilidade, dentro das características e do contexto em que fora realizado. Para tanto, articulo os conceitos de fracasso, poética e processos criativos cênicos. Elaboro o conceito de fracasso a partir da abordagem moral, apoiada na dialética fracasso e sucesso, com Schopenhauer e a noção do mundo como vontade e representação; Cioran e o enaltecimento da decomposição; o trágico da vida por Unamuno; Lacroix e a tensão entre intenção e realização; Nuttin e Carpentier na psicologia experimental. Fora da moral, apresento a compreensão deleuziana do fracasso como agente do caos, do inespera-

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina

do, superando o binômio costumeiramente adotado. Abordo o conceito de poética por Pareyson e Dubatti, como ordenador dos eventos relacionados ao processo. Chego ao conceito de processo criativo artístico pelo projeto de Deleuze para a arte, e de Cecília Salles vem a noção de obra de arte inacabada, ultrapassando a circunscrição temporal definitiva da criação artística. Articulo a noção de *work in progress* de Cohen e a prática teatral de Grotowski com todos esses conceitos. Por fim, relaciono a noção de poética e fracasso na prática de processos experimentais de criação.

**Palavras-chave:** Fracasso. Poética. Processo experimental criativo. Moral. Caos.

### **Abstract**

This article presents a reflection on the experiences of failure that affects and reconfigure the experimental creative processes of the scene and its poetic, the resolution, absorption or repulsion as an aesthetic value on behalf of an alleged technical field. Rather than the common sense which takes failure as an accidental, negative, ashamed and disgusting event – like looking into the eyes of Medusa – the susceptibility to error or deviation from what was planned would make a process unique in its dialogue with the unpredictability, within the characteristics and context in which it was done. Therefore, failure, poetic and scenic creative processes are articulated. The concept of failure is elaborated from the moral approach, based on the dialectical between failure and success, sustained by Schopenhauer and the notion of the world as will and representation; Cioran and the enhancement of decomposition; the tragic in life by Unamuno; Lacroix and the tension amidst intention and realization; Nuttin and Carpentier and the role of experimental psychology. Out of a moral perspective, the understanding of failure, from Deleuze, as a chaos agent, the unexpected, exceeding that bino-

mial usually assumed. Then addresses the concept of poetic by Pareyson and Dubatti, as an ordering of events related to the process. Hence, the concept of artistic creative process by the deleuzian project for art is reached, as well as, the notion of opened work of art, by Cecilia Salles, transcending the deterministic temporal circumscription of artistic creation. The notion of work in progress of Cohen and the theatrical practice of Grotowski are articulated and connected to all these concepts above. Finally, the notion of poetic and failure in the practice of a creative experimental process are related.

**Keywords:** Failure. Poetic. Creative experimental processes. Moral. Chaos.

## Introdução

No meio do caminho de nossa vida  
encontrei-me numa selva desconhecida,  
que do correto caminho tinha desviado.<sup>2</sup>  
(Dante Alighieri, 1304, tradução nossa)

Desde as minhas primeiras pesquisas envolvendo processos criativos e suas reconfigurações em grupos de teatro, as noções de crise, conflito e tensão levaram-me para um caminho obscuro, onde os artistas entrevistados ou os autores consultados silenciavam sobre as experiências de fracasso. Pareciam querer falar das melhores situações e omitir o que consideravam desventuras em suas trajetórias. Algo que desperta um sentimento indesejado reflete mais a nossa incapacidade de lidar com um

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.” (Dante Alighieri, Inferno I, versos 1-3)

sistema de valores adjacente do que a compreensão de tais mecanismos, aprender com eles e superar bloqueios psicológicos.

Dessa forma, entendo que os processos criativos costumam refletir certa dificuldade em se lidar com o erro enquanto algo cordial ou normal. Por consequência, desperdiça-se um potencial poético desconhecido, frente à demanda de reconfiguração da criação, ou pedagógico, diante dos caminhos de aperfeiçoamento que o imprevisto aponta. Em todo caso, o problema está dado: ocorre o desperdício de uma rica oportunidade de aprendizado e de novas possibilidades de elaboração do sensível para a cena, em razão de se encarar uma situação inesperada ou adversa, chamada fracasso, de forma mistificada ou como um tabu.

Assim, este artigo tem por finalidade realizar uma reflexão sobre três conceitos, quais sejam: processo experimental de criação, poética e fracasso, com fins a vislumbrar uma base epistemológica, não determinística, para auxiliar em novas e futuras reflexões envolvendo o tema e enfrentando o problema acima. Porquanto, segundo Agamben (2004), no elogio da profanação, os assuntos sacralizados, sob uma redoma, ou os demonizados, sob o tapete, deveriam ser devolvidos ao pensamento crítico, para verdadeiramente se aprender com eles, como se pretende com o presente tema neste artigo. Para Barba: “falar é um dever, justamente porque o essencial permanece mudo” (1991, p. 11). Assim, pode-se desmistificar os preconceitos existentes e associados aos temas em questão.

Entretanto, especificando o recorte da reflexão e fundamentando a compreensão adotada dos conceitos, não investigo o fracasso em todos os seus aspectos e manifestações dentro da prática teatral, nem compreendo o processo de criação como qualquer atividade que tenha por finalidade a gênese dos entes que se pretende levar ao palco. Sobre o fracasso, há uma profunda imprecisão conceitual e confusão com outros temas, como: ruína, decomposição, falha, derrota etc. Em geral, são questões marginalizadas pelo interesse da academia, por não sustentarem

o pensamento representativo, canônico, o status quo e as relações de poder. Donde advém uma noção mais vinculada aos costumes e ao senso comum do que a uma base epistemológica consistente e referencial.

Dessa maneira, procuro listar os problemas da definição do fracasso; sua abordagem mais comum: a moral; e as principais vozes que falam nessa corrente. Ademais, demonstro alguns autores na filosofia, psicologia experimental, performance e artes visuais que se relacionam e tentam definir o fracasso. Continuando o esforço de fundamentar os conceitos empregados, a noção de poética será tratada a partir das compreensões de Pareyson (1997) e Dubatti (2009).

Será observada a compreensão do fracasso, na reconfiguração da poética de processos experimentais de criação, associado ao conceito de *work in progress*, de Cohen (2004), de obra de arte inacabada, de Cecília Salles, e dentro da prática de criação cênica de Grotowski (1971). Por fim, como o fracasso costuma reconfigurar a poética dos processos, segundo as abordagens moral e amoral.

Com relação ao título deste trabalho, em “Seis propostas para um novo milênio”, Ítalo Calvino (1990) recorreu, na primeira delas, ao mito da Medusa como metáfora do contraponto entre a leveza e o peso. A primeira seria personificada por Perseu, com seus calçados alados, e o segundo por Medusa, cujo olhar petrifica. No presente artigo, resgato essa imagem mitológica mais pelo medo ou dificuldade de se encarar um tabu do que pelas razões empregadas pelo autor italiano.

### **Visões sobre os processos experimentais de criação**

Interesso-me pelo enfoque na reconfiguração da poética do processo e não na poética da cena, ainda que dialoguem entre si. Por isso, não pretendo incluir a efetivação da cena, mas limitar o processo de criação ao que precede uma realização ante o

público, mesmo que tal processo perdue após a estreia e seja alternado com as apresentações públicas. Ademais, alguns tópicos não são objeto deste trabalho, por exemplo, a qualidade do resultado do processo de criação importa a crítica; sua consumação no ato da função teatral frente ao público é foco dos estudos da poética da cena e da recepção; a interlocução dessa realização com a tradição teatral é interesse da história do teatro.

Os processos em foco não envolvem a audiência e estão abertos à exploração das possibilidades circunstanciais, sofrendo constante interferência do meio. Prioriza-se neles os métodos que valorizam a criação como fruto do encontro das intersubjetividades, sem haver interesse nas soluções criativas estabelecidas a priori, ou por um diretor autocrático, que reúne os envolvidos apenas para que possam memorizar e expressar o projeto poético de terceiros.

Chamo tais procedimentos de processos experimentais de criação da cena onde a experimentação, parametrizada por valores estéticos, determina qual a melhor solução a ser alcançada. São processos efêmeros, volúveis, pois se adaptam a diversas interferências, reverberam as ações que sofrem, tornam imperiosa a participação dos artistas envolvidos e prescindem de regras fixas. Em razão disso, produzem sujeitos da cena, isto é, subjetividades emancipadas com liberdade para expressarem-se, independentemente de qualquer preconcepção. Nesse contexto, fracassar é totalmente admissível.

Essa noção de processo será confrontada com o projeto conceitual de Deleuze (2009) e Caballero (2011), como forma de ancorar a fundamentação teórica e verificar em que medida há diálogos entre tais propostas, aparentemente distintas, e a noção inicialmente adotada. Ademais, é preciso compreender o projeto epistemológico deleuziano, partindo de uma questão, a saber: o que é o pensamento? Segundo o pensador francês, ter uma ideia em filosofia não é o mesmo que tê-la na arte ou na ciência: “O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o ver-

dadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis, e o objeto da filosofia, criar conceitos” (DELEUZE, 1998, p. 158).

Para Deleuze (1998), assim como filosofar está relacionado à execução de um plano de imanência, por onde personagens conceituais operam conceitos; a criação artística é resultado de um plano de composição, onde figuras estéticas associam agregados sensíveis. O plano de composição, tanto quanto um processo de criação da cena, articula artistas (as figuras estéticas), signos e linguagens artísticas (dramaturgia, movimentos, agregados sensíveis etc.) com fins à gênese da cena. A questão da experimentação está mais relacionada ao modo como esse plano de composição é operado e se estabelece.

Segundo Caballero (2010), o processo de criação é visto como uma zona de liminaridade, tecida por incontáveis conceitos, atadores, entes sensíveis e, sobretudo, localizada num macrocosmo político-social, em diálogo com o microcosmo daqueles que estão envolvidos. Isso produz as tensões dinamizadoras da região liminar. Menos epistêmica e mais política, a pesquisadora mexicana apoia nesses princípios as criações que refletem os conflitos do seu entorno e do próprio processo. Nas duas visões, o processo de criação é sempre uma região operativa, que demanda ação humana, corporal, e é formada por elementos que, dependendo da forma com a qual se relacionam, não necessariamente produzem os resultados esperados pelos seus agentes.

### **Estabelecendo as noções de estética e poética**

De acordo com Pareyson (1997) e Dubatti (2009), estética e poética são conceitos imanentes, isto é, noções distintas, apesar de não existirem separadamente. A poética pode ser definida de maneira complementar pelos dois estetas, da seguinte forma:

[...] é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade

artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. (PAREYSON, 1997, p. 11)

Para o filósofo italiano, a poética parece ligada aos parâmetros, estatutos ou normas que orientam o fazer artístico e conduzem o resultado a uma certa escola, gênero ou estilo. Nessa visão, a poética opera no campo do método, revelando suas regras, o exercício do gosto e o próprio gosto em si, com toda a relação espiritual, analítica e intersubjetiva, que nele se expressa. Os termos em Pareyson (1997) são comprometidos com a filosofia da arte. Dubatti (2009), por sua vez, aborda a questão da seguinte maneira:

Denomina-se Poética o estudo do acontecimento teatral a partir do exame da complexidade ontológica da poíesis teatral na sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que se funda na pragmática do convívio. Diferente de Poética (com maiúscula), a poética (com minúscula) é o conjunto de componentes constitutivos do ente poético, na sua dupla articulação de produção e produto, integrados no acontecimento em uma unidade material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por seleção e combinação, através de procedimentos. (DUBATTI, 2009, p. 6, tradução nossa)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No original: “Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poíesis teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio. A diferencia de la Poética (con mayúscula), la poética (con minúscula) es el conjunto e componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad materia-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos”. (DUBATTI, 2009, p. 6)



O pesquisador argentino evidencia a dimensão produtiva, fruto do trabalho humano, que está presente na poética. Esse é um viés claramente político e marxista. Porém, tais caminhos apontam para a ontologia, enquanto filosofia do transitório, do efêmero, capaz de definir o que é poética. Na definição de Dubatti (2009), aparecem duas poéticas, uma que estuda os elementos envolvidos no acontecimento teatral, gerador de entidades ontológicas, e a que se ocupa dos entes, individualmente.

Duas fundamentais associações podem ser apreendidas. Na primeira, Brandão (2006) destaca a inter-relação entre poética e estética, dessa maneira: “há uma relação de solidariedade entre duas instâncias distintas, mas complementares, uma cuidando da práxis produtiva (o trabalho com os materiais) e a outra dos fundamentos teóricos (as categorias universais)” (BRANDÃO, 2006, p. 71). Na segunda, podemos notar que tanto Dubatti (2009) quanto Pareyson (1997) não limitam a compreensão de poética ao resultado, ao ente criado, mas a estendem a sua confecção, o seu feitio. Portanto, poética é a feitura, o feitio e as referências diversas que conduzem e manifestam este fazer, ou seja, a poética é essencialmente prática em processo.

### **O fracasso e o problema da definição**

Eu aludo a todos aqueles que vivem na obsessão do sucesso, que simulam um sucesso que a cada instante se transforma em fracasso, porque cada instante os aproxima cada vez mais da morte que é, para eles, um fracasso irremediável. Feliz daquele que se sente um fracassado.

(SALES, 2014, p. 267-268 apud LACROIX, 1970, p. 3)

Para a produção de uma reflexão crítica a respeito do fracasso, em âmbito geral, destaco dois problemas, a saber: a falta de um conceito razoavelmente aceito e que possa dar conta da maior gama possível de aplicações práticas; e a abordagem mo-

ralista que se faz do fracasso. Sobre o primeiro, surgem também as equivocadas tentativas de se elaborar um conceito totalizante e, assim, universal. O fracasso é uma noção complexa que se confunde com a sensação que dele provém.

De todo modo, uma definição que ponha fim a essa questão é mera ficção. Ao surgir da realidade prática, o fracasso sofre as variações do tempo/espço onde está inserido. Os valores que hoje façam acreditar que determinado acontecimento não obteve sucesso, talvez não persistam em tempos posteriores. Por isso, é um conceito líquido, mutável, que revela as ações do tempo e registra os valores subjetivos de cada geração. Não pode ser encarado como uma definição fixa, mas está dado transitóriamente, por isso é um conceito sempre transitório e deveria assumir-se como tal.

Quanto à abordagem, o fracasso geralmente é tratado de forma moralista, quando vinculado aos inúmeros valores contemporâneos e essencialmente capitalistas. Segundo Bauman (2003), as palavras têm significado e até sensações, o fracasso é das que transmite algo ruim ou mau, impregnado de mau agouro e, pelo senso comum, relacionado à incapacidade ou ao infortúnio (à falta de habilidade, fortuna ou sorte numa realização).

Em geral, essa abordagem parte da dialética entre bem e mal, especialmente quando o fracasso provoca frustração, ojeriza, desconforto. No caso da pedagogia da cena, por exemplo, há uma forma sutil de camuflar esse tratamento, higienizando o termo: quando o fracasso de um ator, em quaisquer das realizações do seu trabalho, é usado como uma maneira de se chegar ao acerto, um degrau para o sucesso. Nesse caso, falhar não é tão ruim, pois pode apontar os pontos fracos para um possível aperfeiçoamento.

Há algo de condenável nisso? Não necessariamente, isso é apenas uma constatação de que essa abordagem ainda parte do pressuposto moral para dizer que há algo de bom no fracasso, revelado na possibilidade de aprender-se com o erro para não o

repetir. Os parâmetros continuam ladeados pela noção de certo e errado. O sistema moral de controle do processo de criação torna-se permissivo, mas ainda assim é parametrizado na moral.

Não é à toa, para a pesquisadora Sara Bailes (2011), que o discurso sobre o fracasso – conforme proferido no Ocidente, relacionado às artes e à literatura – parece repetir a noção de vitória e progresso, segundo as narrativas historicamente dominantes, reforçando os valores hegemônicos. Dentro da sociedade do consumo, ter é sinal de poder. Aquele que almeja, sem poder adquirir, bens de consumo difundidos pela irresistível sedução do marketing, fracassa. Quem discorda do modelo vigente e tenta viver um alternativo, fracassa. A falha torna-se mais uma adequação pública de conduta, do que um fato realmente concreto.

O filósofo Jean Lacroix (1970) defende que a raiz do fracasso está numa frustração, mais ou menos intensa, ocasionada pela relativa diferença entre a intenção e o resultado alcançado. Trata-se de uma expectativa total ou parcialmente insatisfeita que causa uma pressão do sistema de valores do indivíduo nos próprios sentimentos. Mas há os casos em que o indivíduo está satisfeito com sua realização e a comunidade não, e vice-versa. A depender do ponto de vista e dos parâmetros adotados para a avaliação, um mesmo evento resulta ou não em fracasso, até mesmo para pessoas que habitam e frequentam a mesma comunidade e testemunham o mesmo evento.

Como manifestação da vida cotidiana, o fracasso é baseado no fenômeno vivenciado, portanto, é um conceito ontológico vinculado a um ente transitório que lhe sustenta a existência. Não existe virtualmente ou como ideia preconcebida, é sempre devedor de uma realidade prática, variável conforme mude-se o sistema de valores. Porém, isso não impede que lancemos algumas hipóteses do que seja o fracasso, a partir da noção que os indivíduos possuem, noção geralmente próxima ao defendido por Lacroix (1970).

## **A abordagem moral: o fracasso em diversas áreas**

A seguir, faço uma conexão com a ideia de fracasso e inúmeras iniciativas realizadas na filosofia e nas artes da cena, por exemplo. Huizinga (2008) apresenta como expoente do seu pensamento estruturalista, uma noção de jogo bastante ortodoxa e normatizada, fundada sobre uma regulamentação que enaltece a habilidade do jogador, a observância da regra, reprovando a inaptidão, a burla e a fraude. Nesse cenário, o fracasso é a interrupção do fluxo lúdico causado pela burla e o desconhecimento da regra ou pela inaptidão do jogador inexperiente.

Em “Vontade e representação”, Schopenhauer (2001) estabelece que a forma de relação do indivíduo com o seu universo exterior é tão repleta de projeções do próprio desejo quanto da realidade objetiva. O fracasso aqui também desponta como uma incongruência nessa realização no mundo da vontade do indivíduo. Miguel Unamuno (2013), influenciado pela religião, parte da visão que permeia a morte como limite da vida, fracasso final daqueles que lutamos para persistir e tentamos nos imortalizar pelo amor, compaixão e pelas ideias, sem lograr vencer a grande destruidora da consciência objetiva do sujeito, a morte. Em “Do sentimento trágico da vida”, o espanhol propõe a análise das iniciativas humanas que visam lutar contra o desaparecimento, restando uma sensação de impotência e mesmo de melancolia com o fim irremediável.

O pensador Émile Cioran (2011) redime e enaltece o fracasso. Sua abordagem ainda é moralista quando inverte e deprecia os valores aspirados pela sociedade capitalista, mas difere das anteriores, que colocam a falha como algo negativo e que serve de lição a ser apreendida pela experiência. Assim, a vitória e o sucesso são decompostos, rebaixados e até ridicularizados. O negativismo supera as visões romantizadas da vida e, comparado ao amor, o pessimismo age como um construtor mais eficaz da realidade. Apesar disso, a polarização fracasso e sucesso ainda persiste.

Jean Lacroix (1970), influenciado por princípios personalistas e marcadamente religiosos, é o primeiro pensador a dedicar-se exclusivamente ao fracasso, tentando estabelecer uma estrutura conceitual sobre o tema, com o concurso de outros humanistas, existencialistas e da psicologia experimental. O francês estabelece parâmetros de estudo, divide a perspectiva sobre o fracasso baseado em implicações afetivas (frustrações e outras emoções) e tenta confrontar a intenção, o comportamento e o resultado obtido para orientar sua noção de fracasso.

De acordo com Lacroix (1970), Joseph Nuttin e Raymond Carpentier (despontam como representantes da psicologia experimental, investigando como um comportamento tende ao fracasso, em razão de um pessimismo preexistente ou de um desejo doentio à falha, uma autossabotagem. A análise de Carpentier (ano) chama a atenção por estudar o fracasso em decorrência de problemas em processos de comunicação. Essas falhas revelam a debilidade do indivíduo em interpretar os demais, bem como fazer-se compreender por eles, o que dificulta a coesão entre expectativa, a intenção comum, e o resultado alcançado.

No livro “Em busca de um teatro pobre”, Jerzy Grotowski (1971) aponta que os métodos universalizantes estão fadados ao fracasso. Para ele, cada ator deve buscar seu caminho – numa atitude quase oriental – e explorar os próprios limites, aquilo que julgar ser suas próprias deficiências, para superá-las, ampliar suas capacidades, seu autoconhecimento e encontrar outros limites a serem alcançados mais adiante. Nisso consiste o princípio pedagógico do treinamento dos atores no teatro do diretor polonês.

Nesse sentido, Stephen (2000) diz que a prática de Grotowski (1971) se fundamenta nas características particulares de cada indivíduo, sem que haja um método comum e aplicável indistintamente a todos; os limites de cada sujeito indicam quais são suas necessidades de aprimoramento. Esse mesmo princípio retorna em Thomas Richards (1995), também colaborador do diretor polonês, pois, a partir da identificação das falhas, se propõem exercí-

cios que explorem tais deficiências até que, sobretudo pela prática e pelo enfrentamento, sejam ultrapassadas, como se pode notar:

Este método de ensinar toma muito tempo e paciência. A pessoa aprendendo fracassará inevitavelmente. Esses fracassos são absolutamente essenciais; através deles, o aprendiz começa a ver claramente o que fazer na correta escalada.<sup>4</sup> (RICHARDS, 1995, p. 3-4, tradução nossa)

### **Uma abordagem amoral: o antfracasso**

Longe da visão dualista, dicotômica e binária, que divide a experiência humana entre certo/errado, bom/mau, vitória/derrota, o fracasso não precisa necessariamente ser visto como o antissucesso. Em vez de qualificar uma obra de arte como adequada ou não à intenção do seu realizador ou às expectativas do público, o fracasso tem outra função possível.

Numa abordagem amoral, a filosofia de Deleuze (2009) colabora enormemente. Nela existe um tipo de jogo cuja regra maior é o caos, sendo cada lance um fragmento de imprevisibilidade. Esse jogo chama-se ideal e se afasta da noção estruturada de Huizinga (2008). No cenário do jogo ideal, não há espaço para se prever um resultado segundo o qual a jogada resulte em sucesso ou fracasso. Os resultados não são mais fixos e repar-tidos conforme as hipóteses de perder ou ganhar, mas móveis, únicos, incomparáveis, nômades e não sedentários, dependentes de um local determinado. Cada lance é um sistema de singularidades que se comunica e ressoa em outros lançares.

---

<sup>4</sup> No original: “This method of teaching takes an enormous amount of time and patience. The person learning will inevitably arrive at moments of failure. Such ‘failures’ are absolutely essential; for here, the apprentice begins to see clearly how to proceed along the right climb”. (RICHARDS, 1995, p. 3-4)

Da perspectiva amoral, fugindo de qualquer relação com a cultura pós-moderna e seus estímulos competitivos, o fracasso pode ser abordado como uma decorrência natural da manifestação do caos, do imponderável, do incontrolável, e que revela nossa tentativa de lidar com o imprevisto e controlá-lo. O fracasso pode não denunciar limites, mas ações únicas, efêmeras, singulares e que destacam uma feitura ou relação dentre todas as demais ocorrências.

Já não há ponto de reprovação, mas um diferenciador de cada jogada; é a diferença dentro da repetição, em Deleuze (2009). No jogo ideal, fracassar é jogar bem e jogar bem não necessariamente implica vitória. Fracassar é reconfigurar o jogo, começá-lo novamente dentro do mesmo jogo ou, no pensar benjaminiano, é a destruição que permite o recomeçar. Nesse contexto, fracassar é criar, brincar, improvisar com a mais ampla e irrestrita liberdade, não prever estruturas nem estabelecer caminhos comuns. O jogo ideal estabelece as bases para uma abordagem ausente de moral na noção de fracasso, e para a sua definitiva (des)demonização.

O processo experimental da criação torna-se potencialmente rico e demandando a real participação de todos os envolvidos na busca pela falha, como afirmou Beckett: “Não importa. Tente outra vez. Fracasse outra vez. Fracasse melhor”<sup>5</sup> (1996, p. 89, tradução nossa). Baseada nisso, Sara Bailes (2011) afirma que é obrigação do artista errar e entender igualmente o que acontece após o fracasso.

Nathalie Heinich (2005), no artigo “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”, expressa uma reflexão política que propõe um embate, a partir do fracasso, contra os novos parâmetros da atual sociedade do sucesso. Ronaldo Entler (2000) trabalha especialmente a noção de acaso, a

---

<sup>5</sup> No original: “No matter. Try again. Fail again. Fail better”. (BECKETT, 1996, p. 89)

materialidade da arte e as poéticas do imprevisto, na tese intitulada “Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística”.

A artista plástica Aline Dias (2012) explora sua experiência com o fracasso na limpeza da casa, onde ilustra a efemeridade do ambiente limpo, metáfora da impotência daquele que limpa ante a inevitabilidade de que tudo voltará a se tornar sujo, decompor-se com o tempo e, por fim, virar ruína. Nesse sentido, em “O trabalho com(o) fracasso”, Dias (2012) afirma que diariamente fracassamos na intenção de conservar e manter a estabilidade. Empenhamos energia em evitar o fracasso e sempre fracassamos ao fazê-lo. A pesquisadora alemã Elisabeth Schweeger (2007) investiga o fracasso como elemento constitutivo do método e do processo de criação artística em “*Échouer est un des principes de l’art*”.

Para os artistas da cena é muito mais difícil abrir-se ao erro que ao acerto. Enfrentar o processo criativo permitindo-se e, mais, desejando o fracasso, conscientemente, é uma tarefa árdua. Demanda entrega e confiança irrestritas ao processo para não se deter no medo de ser mal julgado pelos seus companheiros, quando ocorrer uma falha; necessita abertura para também não pressionar os demais com a avaliação que produzir; requer grande atenção e apurada sensibilidade para compreender as mudanças de rota e posicionar-se durante a reconfiguração das relações e do jogo, enquanto ele acontece.

### **Reconfigurando o processo experimental de criação**

Cohen (2004) aponta para um procedimento de criação cênica que não entende a obra como acabada, mas como em processo. Esse método, conhecido como *work in progress*, como o nome diz, observa as obras como processos em curso, onde cada função teatral se revela como um estado de processo. A pesquisadora Silvia Fernandes aponta alguns dos procedimentos utilizados por Cohen:



O reconhecimento da indeterminação das narrativas superpostas e sem significado fechado, a eleição do *corso-ricorso* joyceano como movimento gerador de obras progressivas, a operação com o maior número possível de variáveis abertas que partem de um fluxo livre de associações, em lugar de apoiar-se em sistemas fechados (como é o caso do texto dramático), o neologismo visual das palavras-imagens e o encadeamento dos *leitmotive* condutores [...] (COHEN, 2004, p. XX)

Esses procedimentos emergem como um conjunto impreciso de normas, isto é, a Poética do *work in progress*, enquanto processo experimental criativo que materializou os valores e anseios estéticos dos artistas envolvidos. Indica também o nível de abertura e porosidade que o método prevê para absorver e se readequar frente a todo um universo não previsto. Com isso, chega-se ao conceito de obra de arte inacabada, de Cecília Salles (2011). A obra está em permanente processo. Não pode haver um resultado final sobre o qual se tenha complacência ou frustração, mais ou menos intensa.

A noção de fracasso só faz sentido e tende a estruturar-se sobre um objeto completado, uma obra finalizada, concluída. A partir de Cohen (2004) e Salles (2011), o fracasso faz pouco ou nenhum sentido, reduz-se às avaliações imaturas ou precipitadas de situações ainda em curso, em progresso, ou cuja reconfiguração frente ao inesperado ainda está sendo operada. Do contrário, o fracasso é incorporado pelo processo criativo como parte operante na reconfiguração e manutenção do mesmo.

Qualquer uma das duas abordagens principais (moral e amoral), em que se tome o conceito, tem muito a contribuir; na primeira, o fracasso pode ensinar a partir do que se entenda como sendo o correto. Reconfigurar-se aqui significa estar atento para o que ocasionou o fracasso, e operar para corrigi-lo e evitar o mesmo equívoco novamente.

Na abordagem amoral, o processo é a reconfiguração constante. O fracasso liberta, pois não se pode ignorar a incompletude e a precariedade das ações. Fracassar também é um ato de resistência política, lutar pelo direito ao erro, como fuga da estrutura predeterminada. O fracasso pode ser tomado como a reconfiguração da poética, pela força da imprevisão. Até mesmo a pedagogia pode reconfigurar-se e apoiar-se não mais na busca do acerto, mas do entendimento da cena, a partir da instabilidade, do desafio, da capacidade de escuta e sensibilidade que o artista da cena precisa desenvolver.

Por fim, o fracasso ensina o artista da cena a explorar ao máximo as rachaduras na estrutura previsível, as oportunidades do caos, e despir-se de seus bloqueios psicológicos e amarras morais, para encarar o erro, a falha, a decomposição como partes inerentes à prática. Afinal, se o teatro é a arte do efêmero em cena, sua sina é ver-se decompor todos os dias, após cada função, fracassando na sua tentativa de existir, mas persistindo pela utopia que materializa.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Asmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. Inferno I. *Divina Commedia*. 1304. Disponível em: < <http://divinacommedia.weebly.com/inferno-canto-i.html>>. Acesso em: 19 jun. 2016.
- BAILES, Sara Jane. *Performance theater and the poetics of failure*. New York: Routledge, 2001.
- BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução de Luiz Otávio Burnier. Campinas, SP: Hucitec, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução de Plínio Detzenien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BECKETT, Samuel. *Nobow On: Company, Ill Seen Ill Said, Wors-*

- tward Ho: Three Novels*. New York: Grove Press, 1996.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Poética do processo. *Manuscritica*, Brasil, n. 14, p. 71-74, 2006. ISSN 1415-4498. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/1018/927>>. Acesso em: 19 jun. 2016.
- CABALLERO, Ileana Diéguez, *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia, MG: EDUFU, 2011.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CIORAN, Émile M. *Breviário da decomposição*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_; Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIAS, Aline. *O trabalho com(o) fracasso*. Florianópolis: Corpo, 2012.
- DUBATTI, Jorge. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- ENTLER, Ronaldo. Poéticas. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. 2000. 202 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, volume 13, n. 22, p.137-147, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Mon-

- teiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LACROIX, Jean. *Os homens diante do fracasso*. Tradução de César Ferrario. São Paulo: Edições Paulinas, 1970.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. New York: Routledge, 1995.
- SALES, JOAN. *Glória Incerta*. Barcelona: Club Editor, 2014.
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SCHWEEGER, Elisabeth. *Échouer est un des principes de l'art*. In: FÉRAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens, Tome III, Voix de femmes*. Montréal (Québec): Éd. Québec Amérique, 2007. p.349-364.
- UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. Tradução de John O'Kuinghtons. São Paulo: Hedra, 2013.
- WHANGH, Stephen. *An acrobat of the heart: a physical approach to acting inspired by the work of Jerzy Grotowski*. New York: Random House Inc., 2000.