

# REALISMO SEDUTOR OU O RETORNO DO REAL NA CENA CONTEMPORÂNEA

## *Realism seductive or the return of the real in the contemporary scene*

Martha Ribeiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Se uma das grandes ilusões modernas foi apresentar o teatro sem o teatro, em sua autonomia e emancipação, o que se seguiu, com o pós-moderno, foi o mergulho em todo tipo de hibridações, mestiçagem e simulacros, instituindo o que talvez seja a palavra de ordem destes nossos tempos: a embriaguez. Este estado de forma alguma significa um retorno ao “teatro da representação”, de ilusão e de identificação, ao contrário, significa a exata ruína deste sistema. O que se segue com a reviravolta pós-moderna, e esta é a nossa hipótese, é o estabelecimento, na arte, de um tipo diferente de procura, que não se trata mais de produzir ou fabricar, de atribuir à arte uma *tekhné*, mas justamente desviá-la deste sentido de produção – de imposição de uma forma a uma matéria passiva –, para destiná-la ao jogo das aparências, da sedução. O retorno do real, ou da referência, na cena contemporânea, corresponde a essa ideia de jogo, um tipo de realismo mais “afetivo” que denominamos *realismo sedutor*. A cena contemporânea não nega o real, mas também não é seu contrário, ela o coloca em jogo.

**Palavras-chave:** Retorno do real. Cena contemporânea. Realismo sedutor.

**ABSTRACT:** If one of the great modern illusions was to present the theater without theater in its autonomy and emancipation, what the post-modern period brought was a diving in all kinds of hybrids, interbreeding and simulacra, introducing what is perhaps the slogan of our times: drunkenness. This condition in no way means a return to the “theater of representation”, of illusion and identification, but instead, it means the exact ruin of this system. What has been followed by the post-modern twist, and this is our hypothesis, is the establishment in art of a different kind of demand, no longer about producing and manufacturing, to give art a *tekhné*, but it is about diverting it from this sense of production— the imposition of a form to the passive matter –, to destine it to the game of appearances, of seduction. The return of the real, or its reference, in the contemporary scene corresponds to this idea of play, a kind of more “emotional” realism we call realism seductive. The contemporary scene doesn’t deny reality, but neither its opposite, it puts it into play.

**Keywords:** Return of real. Contemporary scene. Realism seductive.

<sup>1</sup> Doutora em Teoria e História Literária (Unicamp/Unitec). Pós-Doutora em Teatro (Unicamp). Profa. Adjunta na Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-Graduação em estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA). Publicou, pela Perspectiva, na coleção Estudos, o livro: *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*, em 2010.



O homem somente é um ser humano quando  
brinca.

Schiller. Cartas sobre a educação estética do  
homem, publicadas em 1795.

De que fala o teatro? Podemos nos perguntar parafraseando o teórico Antoine Compagnon, que no livro “O demônio da teoria”, abre o capítulo III com a seguinte pergunta: “De que fala a literatura?” Compagnon vai construir seu raciocínio em torno da relação histórica entre literatura e realidade, expondo os dois modelos teóricos mais extremos – segundo a tradição aristotélica e segundo a tradição moderna – para então sair desta alternativa redutora (ou representação da realidade ou puro significante, sem referência na realidade), e propor uma terceira margem, que pensa a relação da arte com o mundo, a mimesis, para além deste binômio opositivo.

Renegando tanto a ideia tradicional de simples e passiva imitação quanto a ideia de um “próprio da arte”, o teórico elenca um time de peso que reabilita a mimesis a partir de uma terceira leitura da Poética, que a entende enquanto conhecimento, ativa e comprometida com o aprendizado, cito Northrop Frye, Paul Ricouer e Terence Cave – neste artigo, iremos nos deter mais demoradamente sobre a teoria de Ricouer.

Em relação ao primeiro, em sua “Anatomia da Crítica” (1957), observa-se a tentativa de libertar a mimesis da noção de espelho da realidade, na afirmação de que esta estabeleceria um agenciamento, relacionando os fatos, que, caso não fosse assim, pareceriam aleatórios. Assim, na tentativa de religar a mimesis ao mundo, Frye atribui também ao espectador (não só ao herói da tragédia) uma função de reconhecimento do tema, exterior à estrutura linear da intriga, priorizando assim a ordem semântica (e simbólica): “Da intriga (*muthos*), ele (Frye) faz passar ao tema e à interpretação (*dianoia*)”, [...] ao lado do reconhecimento feito pelo herói na intriga, um outro reconhecimento intervém, o do tema pelo leitor na recepção da intriga” (COMPAGNON, 2010, p. 125-126). Esta dupla função de reconhecimento possibilita à mimesis promover um efeito no mundo, fora da ficção, pois será o leitor/espectador quem irá apreender na intriga uma coerência interpretativa e temática.

Paul Ricouer, na trilogia “Tempo e Narrativa” (1983-1985), vai dizer como Compagnon, pois também insiste nesta relação entre a mimesis e o mundo, pelo viés da “atividade mimética” (produção da intriga), e de sua inscrição no tempo. A intriga, ou enredo, que, como afirma Aristóteles, possui um início, meio e fim, é linear, mas a partir de uma composição interna poética, lógica, coerente e inteligível, mais que cronológica. O que é importante destacar no pensamento de Ricouer é a ideia de uma inteligência mimética, sua coerência. “Compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 1994, p. 70-71). A partir dessa defesa fica claro que a mimesis não é uma cópia do real, mas, como bem define o filósofo, “imitação criadora”, pois é ela quem cria o mundo ficcional, a partir da invenção do “como-se”, isto é, a mimesis muito mais do que uma simples duplicação do real seria a incisão que abre o espaço ficcional.

Entretanto, Ricouer também deseja sua ligação com o mundo, e, como Frye, irá entender que a mimesis é reconhecimento, um reconhecimento que se descola do quadro da intriga para se tornar do espectador. Para provar sua tese, ele vai distinguir dois aspectos na mimesis-criação: de um lado, uma referência ao real e, de outro, a percepção do espectador, o que quer dizer que o real permaneceria presente nos dois aspectos – tanto na configuração poética, como na função de mediação. Como bem explicita Jeanne Marie Gagnebin, estudiosa da obra de Ricouer, “no processo interpretativo confrontam-se sempre dois mundos, o da obra e do intérprete. Ambos devem ser refletidos” (1997, p. 264). Mas o que nos interessa entender aqui é como se dá esse processo de confrontação, que, sem dúvida nenhuma, passa pela experiência de *desapropriação* – “o processo hermenêutico desapropria duplamente o sujeito da interpretação: obriga-o a uma ascese primeira diante da alteridade da obra; e, num segundo momento, desaloja-o de sua identidade primeira para abri-lo a novas possibilidades de habitar o mundo” (GAGNEBIN, 1997, 264). O nome que Ricouer dará a esta experiência do sujeito chama-se *refiguração*.

É interessante lembrarmos que, desde os mestres da suspeita (Marx, Freud e Nietzsche), a no-

ção de sujeito, em sua pretensão autossuficiente, exaltada no famoso cogito idealista cartesiano – “Penso, logo existo” –, viu-se irremediavelmente abalado por um pensamento convicto de que não existe identificação entre consciência e consciência de si, que todo discurso do sujeito está comprometido com algo maior do que ele. Abre-se assim uma enorme ferida em nosso narcisismo que, não reconhecendo os limites de nossa consciência, creditava ao sujeito o poder absoluto sobre sua fala, idealizando o sujeito enquanto presença pura, singular, não contaminada. Como dirá Foucault, a partir de Marx, Nietzsche e Freud coloca-se em jogo a ideia de identidade, ou seja, o sujeito passa a ser entendido enquanto um efeito de fenômenos que lhe escapam. Se para Nietzsche (1844-1900) o sujeito é uma ilusão gramatical que projeta um sujeito por trás do ato, considerando o conceito de Homem uma ficção com a qual se pretende ocultar a diversidade de vontades (isto é, a presença já seria uma representação); Marx (1819-1883) vai considerar que o sujeito, determinado por suas condições históricas e materiais, é, por conseguinte, alienado pelas representações sociais dominantes; já Freud (1856-1939) afirma o primado do inconsciente sobre o consciente, na descoberta do recalque e da repressão.

Ricouer, a partir dos três grandes mestres da suspeita, dirá Gagnebin (1997), irá reelaborar a noção de sujeito, escapando tanto do solipsismo cartesiano, quanto do radicalismo teórico de extinção do sujeito, lançando-se na tarefa de compreender o sujeito em seu estar no mundo, a partir da ideia de criação e produção de sentido. Isto é, entre a linguagem e o mundo, entre o ficcional e o real, e o que nos interessa aqui, a arte mimética, se estabelece uma relação que não procede nem por transparência, de adequação a uma referência unívoca, e nem por opacidade total, de não-referencialidade a algo externo a ela. A mimesis vista enquanto criadora irá se inserir entre “a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra” (RICOEUR, p. 80). Ou seja, a própria função referencial será transformada e ampliada de forma que não se limite a ser “uma relação de manipulação ‘dos objetos’ do discurso pelo ‘sujeito’, mas também uma relação de *pertencimento* desse sujeito ao mundo” (GAGNEBIN, 1997, p. 265).

Dito de outra maneira, a mimesis enquanto imitação criadora instaura, nas artes representativas, e neste caso mais especificamente, no teatro, não apenas a teatralidade da obra teatral (o “como se”, ou uma “quase-coisa”), mas também um espaço de ligação com o mundo (jamais por uma simples réplica), de mediação entre a obra e o espectador ou o leitor. Como esclarece Compagnon (2010), o espaço imagético, ou ficcional, da obra teatral, se estabelece a partir de um duplo reconhecimento, um interno à obra, e outro externo, na experiência do espectador. Isto é, para Ricouer (1994), a atividade mimética não seria apenas incisão, mas também ligação com o mundo.

Desta feita, segundo o filósofo, em sua obra *Tempo e narrativa* (1994), a narrativa é nossa maneira de viver no mundo, é a partir dela que damos sentido ao real. A mimesis seria assim uma atividade que se insere num mundo ainda não-configurado, o mundo prático, a partir de uma pré-compreensão [mimesis I]. Instituinto, por uma atividade criadora, um agenciamento dos fatos, obtém-se a conformação da intriga [mimesis II], que, por incisão, realiza a construção poética, instauradora do espaço ficcional. Sua função mediadora entre o mundo prático e o mundo do espectador ou leitor, estabelece uma experiência de reconhecimento, que provoca um choque entre a obra e uma identidade. Essa experiência do choque produz uma reconfiguração da obra, ocasionando uma dupla desapropriação, tanto da obra quanto do espectador, que se abre a novas formas de habitar o mundo: “a ideia de uma compreensão de si e do mundo passa necessariamente pela análise dos signos e das obras que encontramos no mundo e que precedem nossa existência individual” (GAGNEBIN, 1997, p. 265).

Prefiguração, configuração e refiguração, conceituados nas três concepções de mimesis em Ricouer (2009a OU b?), apontam para a impossibilidade de uma transparência do sujeito a si mesmo. “Somente a arte da narração nos poderia reconciliar, mesmo que nunca definitivamente, com as feridas e as aporias de nossa temporalidade, [...] e, simultaneamente, de nossa incapacidade em dar de nós mesmos outras imagens e outros conceitos que as formas efêmeras da história” (GAGNEBIN, 1997, p. 267).

Diante desta reabilitação da mimesis, que nos



permite repensar a arte, hoje, em sua relação com o real, faremos, muito rapidamente, uma menção a Terence Cave (*Recognitions: A Study in Poetics*, 1988), citado por Compagnon (2010), para, em seguida, analisarmos a cena teatral contemporânea, sob a hipótese de um *retorno* da referência, da narrativa, a partir da experiência de um novo realismo observado na cena contemporânea, e por nós denominado *realismo sedutor*.

Um dos elementos destacados por Compagnon (2010), em sua rápida análise da obra de Cave, está a importância dada pelo teórico à *anagnôrisis* na *Poética*. Em sua obra, Cave (1988 apud COMPAGNON, 2010) acentua a ideia do trabalho artístico como conhecimento, assim defendido por Aristóteles, observando que: se o *mutbus* (a produção da intriga) agencia os fatos, segundo uma ordem, que deve fazer sentido, está na *anagnôrisis* o critério de coerência. Destituída da ideia de uma simples cópia, Cave (1988 apud COMPAGNON, 2010) também coloca em xeque a estrutura dedutiva, lógico-racional creditada à mimesis, pois o leitor é quem dará um sentido à história contada. A forma de conhecimento da arte, observa, traz em si mesmo a dúvida: “é a arte do caçador que decifra a narrativa da passagem de um animal pelas pegadas que ele deixou. Esse reconhecimento sequencial conduz a uma identificação baseada em indícios tênues e marginais. [...] o caçador e o adivinho, por seus procedimentos, distinguem-se do lógico e do matemático” (COMPAGNON, 2010, p. 129). Para resumirmos muito rapidamente, no processo de conhecimento artístico entramos no domínio do não-pensamento, isto é, entramos no território do “pensamento daquilo que não pensa”,<sup>2</sup> Esses elementos marginais, “anódinos”, insignificantes, testemunham um inconsciente, um “pensamento inconsciente”; ou como quer Rancière (2009b), em seu “O inconsciente estético”, um pensamento estético.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, ao pensar a arte, articula seu pensamento em torno da ideia de *inconsciente estético*. Ao analisar os personagens e as figuras artísticas escolhidas por Freud, o filósofo observa que elas servem para provar que “existe sentido no que parece não ter”, ou que existe mistério naquilo que parece óbvio etc. Elas testemunham a relação entre o pensamento e o não-pensamento. Cf. Jacques Rancière. O inconsciente estético. Rio de Janeiro, Editora 34, 2009, p. 10-11.

Claro que a ideia de uma referência traz como consequência o suposto de que algo existe. No entanto, o que acontece numa cena teatral não é nem verdadeiro e nem falso. Quando, por exemplo, enuncia-se “ele morreu!” – esta mesma afirmativa se for dada, no mundo ficcional, por um ator, ou na vida corrente por um transeunte, se reveste de obrigações diferenciadas, mas há uma correspondência afetiva que não pode ser negligenciada. Numa cena teatral, onde toda asserção é fingida, já que não pode provar o que diz, o estabelecimento do pacto ficcional nos faz acreditar no mundo do jogo. No teatro, estamos diante de um modo de agir e não diante de uma ação real, mas também estamos diante de um ato que fabrica uma impressão de realidade, algo da ordem do ficcional, mas que se inscreve numa ação real, afetiva, por exemplo, a dor e o movimento do corpo do ator no palco. O corpo do ator no palco é real, mas se modifica na cena para compor um ato teatral real. Mas aqui entra um questionamento: a referência só funciona se o mundo criado no palco for compatível com o mundo real? Se, um ator, em cena, anda de cabeça para baixo não posso considerar esse mundo verdadeiro, então bloqueio o pacto ficcional ou entro em outro registro de experiência artística e estética?

O jogo teatral proposto pela mimesis, reabilitada enquanto imitação criadora, é muito mais uma incisão no mundo do que fabricação de um reflexo deste mundo, mas é também nossa ligação com o mundo. Essa incisão, entendida também como uma interrupção, pode realizar ou provocar um estranhamento na realidade, causando um incômodo, uma perturbação, pelo simples fato de não contar uma história da forma tradicional, com início, meio, fim. Romper com a estrutura relacional e progressiva do drama, isto é, interromper o conforto proporcionado pela ação, é interromper o domínio de uma prática organizativa de produção. Quando se interrompe esse domínio, ou quando se sai dessa zona de conforto proporcionada pelo drama tradicional, ocorre uma ampliação da comunicação entre a obra e o espectador, pois, cada espectador, em sua subjetividade, será convocado por esse espaço aberto pela obra. Como dirá Tassinari, a propósito da obra de arte contemporânea,

A obra não imita uma visão nem imita em conformidade com uma visão, mas se comunica com o espectador numa espécie de face a face que tem no mundo em comum o seu solo e sua garantia. O que por sua vez, não abole a subjetividade do espectador. Sem ela não há obra, porque não haveria destino da obra. (2001, p. 148)

Chamamos a atenção neste ponto para a experiência de desapropriação apontada por Ricouer (1994): tanto a obra é atravessada pelo sujeito quanto o sujeito é atravessado pela obra. O que se percebe é que, na proposta de uma experiência artística que procede por interrupção, não há a imposição de uma forma ou de um sentido e nem mesmo a imposição de um entendimento ativo, racional, sobre a sensibilidade passiva, que, sem esse constrangimento operado por um regime representativo, não impõe, em troca, seus próprios modelos de gosto. Esta revolução dos objetos de arte, observa Rancière (2009a OU b?), é precisamente uma mudança de paradigma, ou de regime da arte: se no regime representativo, a arte estava sujeita a critérios poéticos e de fabricação que definiam a imitação, no regime estético, o que define a arte não será o seu modo de fazer, sua especificidade, mas o modo de ser sensível:

as coisas da arte [no regime estético] são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto. (2009a Ou b?, p. 32)

Por esta análise podemos aferir que a arte, no regime estético, pertence a uma realidade contraditória, pois se por um lado a arte é uma atividade que dá forma a uma matéria, por outro a obra de arte estética é a negação desta ideia da arte, reunindo assim os contrários, a atividade consciente e o pensamento inconsciente:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que

distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2009a Ou b?, p. 34)

Ou seja, a arte, no regime estético, é entendida enquanto um modo específico do sensível. Ao mesmo tempo autônoma e heterônoma, ela realiza sua autonomia a partir de uma experiência de heteronomia, de ligação e identificação com a vida, ela é arte e também não-arte. Desobrigada de toda doutrina, inclusive do radicalismo antimimético dos arautos da modernidade artística, mas destituindo as regras de funcionamento das hierarquias da apresentação, ela nega qualquer ideia de unicidade: “a noção de modernidade parece, assim, como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva” (RANCIÈRE, 2009a OU b?, p. 37). Rancière vai apontar duas grandes formas de confusão em relação à noção de modernidade, ocasionada por essa contradição própria ao regime estético, que faz da arte – e essa é uma das expressões mais poéticas de sua teoria – uma *forma autônoma* da vida; ao mesmo tempo autonomia, cisão, interrupção, e também identificação, referência, ligação com a vida.

Voltando nossa atenção sobre as artes da cena, o projeto modernista de teatro, que se fomenta na virada do século XX com Gordon Craig, Adolphe Appia, se verticalizando ainda mais radicalmente com Antonin Artaud, propõe, em comum, uma “limpeza” das convenções estabelecidas pelo regime representativo, buscando também eliminar contaminações de outras artes, para assim descobrir a “essência” do teatro, ou a teatralidade perdida. Esse projeto modernista ganha fôlego com as propostas mais radicais de teatro físico, em seu ataque à palavra enquanto principal meio de expressão dramática. A “redescoberta do corpo”, no século XX, vai dizer Marco De Marinis<sup>3</sup>, foi o ca-

<sup>3</sup> In: Cerca dell'attore. Marco de Marinis, Bulzoni, 2000.



nal encontrado por artistas para reconduzir o teatro ao seu espaço próprio, lugar outrora usurpado pela palavra. A forma do texto dramático, observa, provocou a submissão do teatro à literatura e à psicologia, desnaturando sua originária fisicalidade. “Reteatralizar o teatro”, eis a palavra de ordem dos reformadores das primeiras décadas do século XX, que projetou uma concepção teatral mais minimalista, do teatro enquanto espaço-tempo sacro, mágico, separado do cotidiano; conforme observado nas propostas de Grotowski, Brook, Barba, e, no Brasil, Antunes.

No entanto, outra concepção de arte aflora ainda no século XX, indo buscar não a separação da arte do cotidiano, mas, ao contrário, fazer do teatro um espaço contíguo ou imerso na vida cotidiana, refutando tanto o pensamento autônomo da arte, de total separação da vida, como também o regime representativo calcado na síntese e na necessidade, devedor de uma racionalidade dramática; aqui se pode pensar em Duchamp, na pop-art, em Cage, nos happenings, na dança-teatro de Pina Bausch, no Théâtre du Soleil, e em alguns espetáculos de Felipe Hirsch; menos preocupados com o paradigma modernista do que com a mistura de gêneros e de suportes.

No primeiro caso, observa-se a tentativa do teatro em buscar uma linguagem autêntica, da forma pura, afastada da representação. No segundo caso, uma concepção de arte que busca diluir as fronteiras entre as artes e o cotidiano, que não vê problema nenhum em reinterpretar o passado, em usar do figurativo ou da narrativa. Deslocando o objeto de seu espaço original, ou multiplicando e subvertendo a arte pela paródia, pastiche e citação irônica, o artista provoca e aguça nosso espírito de “caçador”, ao nos colocar diante do uso de elementos considerados banais, que ganham potência mítica. Intervindo na nossa percepção, provocando a interrupção da representação a partir da irrupção do real (o detalhe anódino, arrancado de sua evidência), o regime estético das artes nos desperta para a racionalidade do sonho, da fantasia, do sensível.

Claro que em ambos os projetos a percepção do espectador é abalada pela problematização do “estado de espectador”, ou seja, a rejeição do paradigma da representação no pensamento da arte vai abalar essa estrutura representacional que entende

o *espectar* como comportamento social inocente. *Espectar* (olhar, apreciar, contemplar, observar) aqui se torna obsoleto, porque indica uma passividade que não corresponde à perspectiva de ambos os projetos. Exigisse desse “novo” espectador uma nova postura diante da obra; no regime representativo não havia essa preocupação com a experiência individual, a arte procedia pelo uso do bom senso, isto é, uma visão comum que valia para todos. No caso da identificação da arte como forma pura, explora-se o poder da linguagem, também desprezando seu uso comunicacional; não é por acaso que Grotowski em seus últimos anos de vida vetou de seu teatro o espectador.

Já no caso da arte enquanto *forma autônoma da vida*, a experiência artística necessita do espectador, ela aceita e celebra o encontro da arte com o cotidiano. Expondo a fraqueza do projeto modernista, na ideia de um domínio puro da arte, a arte, no regime estético das artes, convoca o espectador a dialogar com a obra e com ele mesmo, com sua humanidade, com o anônimo: “Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2009a OU b?, p. 47). Claro que o projeto minimalista de busca de uma essência das artes é incompatível com o relativismo pós-moderno em sua proposta de dissolução de fronteiras. Como observado por Rancière (2009a Ou b?), o regime estético das artes ao mesmo tempo em que rompe com o projeto modernista de fundar um “próprio da arte”, esvazia a crença nas “grandes narrativas”.

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios [...] o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro. E ele se torna verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica [...]. A teoria marxista do fetichismo é seu testemunho mais fulgurante: é preciso extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, transformá-la em objeto fantasmagórico, para que nela seja lida a expressão das contradições de uma sociedade”



(RANCIÈRE, 2009a Ou b?, p. 49-51).

Refletindo sobre os caminhos da cena contemporânea hoje, onde constatamos um retorno ao real, à narrativa, ou em grande medida uma fusão da arte com a vida, observa-se a revalorização da experiência vivencial, íntima, da vida ordinária, do detalhe. Esta desenvolve um tipo de realismo que não é da ordem da semelhança, pois subverte as hierarquias do sistema representativo, e que nos transporta para dentro de um jogo que embaralha os fundamentos: provocando desvios entre o real e o ficcional, entre o ordinário e o extraordinário. Também se observa uma predileção pelo “testemunho biográfico”, com um vigor inesperado, uma espécie de apelo confessional, ficcional ou não, e que contraria toda ordem que separava a ficção da história. Como observa Rancière, corroborando com Ricouer (1994), “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009a OU b?, p.58). Esta demanda por uma expressão estética do cotidiano privado e episódico, além de ser uma reação ao ceticismo moderno, que como já descrito no texto isolava (ou acreditava isolar) o fato teatral de seu contexto mais amplo – histórico, social, cultural e existencial –, coloca em questão os dois principais elementos fundadores do teatro, o ator e o espectador, e mais precisamente a relação que os liga: *o real e o artifício*.

Como afirma Rancière, “a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido” (2009a ou b?, p. 57). O que o teórico defende, com entusiasmo, é a ideia da ficção, das artes narrativas, não como reflexo do real, mas como potência capaz de causar efeitos reais; e, como defendido aqui, a presença na cena contemporânea de uma narrativa sedutoramente desviante da lógica representativa, mas que não nega sua ligação com o mundo, ao contrário, que se estabelece *entre*: o realismo sedutor. Fica claro no texto do filósofo que a separação entre ficção e falsidade se deu na exata medida da necessidade de especificar o regime representativo das artes. Tal separação, fundamentada na *Poética* de Aristóteles, não se apresentava em Platão, que entendia a mimesis enquanto criadora de simulacros. Conforme observado, para Aristóteles, a mimesis era uma forma de conhecimento, engendrada de estruturas inteligíveis, e não um

engodo, como suspeitava Platão. Não é da natureza da arte prestar contas à verdade, pois sua matéria é a ficção, sua responsabilidade é organizar as ações, os fatos, de forma lógico-causal, “segundo a necessidade e a verossimilhança”. E justamente por isso, ela seria superior à história, que, não sendo criativa, apresenta os fatos segundo sua desordem empírica.

Pois bem, Rancière vai chamar a atenção para o fato de que esta separação entre realidade e ficção acaba por impossibilitar a própria racionalidade da história: “a revolução estética redistribuiu o jogo, tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (2009a ou b?, p. 54). Na idade romântica, observa, a razão das ficções deixa de ser esta organização cronológica de ações para se tornar “uma ordenação de signos”, não que isto signifique uma emancipação da linguagem em relação à realidade. O que se dá é que se assume no processo mimético a interpretação. A mimesis não terá a função de ordenar linearmente e objetivamente os fatos, como já observado por Ricouer (1994), enquanto criadora ela penetra na realidade, no universo empírico, da pré-compreensão, do não configurado, este mundo de objetos mudos, de ações obscuras e desordenadas, para dali engendrar um sentido. Na “materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo” (RANCIÈRE, 2009a Ou b?, p. 54), a mimesis criadora se insere, dando uma coerência a eles, isto é, promovendo sentido ao universo empírico que nos cerca.

Rancière continua seu pensamento refutando a ideia de que o reino das artes narrativas é o reino da ficção, conforme pensado por Aristóteles. Se para o regime da representação, a arte, autônoma da verdade, não fabrica simulacros, isto é não finge, apenas coordena atos, no regime estético, ela entra num regime “de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (RANCIÈRE, 2009a OU b?, p. 55). A indistinção entre a realidade e a ficção, na maneira de fabricar sentido, neste novo regime da arte – e neste caso, o realismo sedutor – problematiza “o que poderia su-



ceder”, do poeta, e “o que sucedeu” do historiador. Recuperando a imagem do caçador e da caça, tanto o historiador quanto o poeta estão no mesmo regime de conhecimento, que não tem nada de lógico ou racional. No regime estético, não é mais possível falar da arte enquanto ordenadora de ações, e nem é possível entender o historiador como o arauto de uma verdade autônoma dele. Ambos, na reconstrução de um acontecimento, procuram decifrar indícios, rastros, pegadas, que são muito tênues, e ambos promovem um conhecimento pela via do sentido e da interpretação, da *dianoia* e da *anagnôrisis*. E aqui vale a pena repetir a citação: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”.

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2009a ou b?, p. 58-59).

Pensar o real a partir de sua ficcionalização é a condição para o retorno do real na cena contemporânea, em sua configuração *sedutora*. Hal Foster, em seu famoso livro “O retorno do Real” (1996), ao analisar o seminário de Lacan a respeito da competição de *trompe-l'oeil* entre Zêuxis e Parrasius, observa que o humano, ao contrário do animal que se deixa enganar pela superfície (as uvas pintadas), é enganado por aquilo que se encontra por trás, por aquilo que não se deixa ver, que está escondido. Ora, o que não se deixa ver é propriamente o real: “o real não pode ser representado; de fato ele é definido como tal, como o negativo do simbólico, um desencontro” (FOSTER, 2005, 171). Foster vai dizer que a experiência do *trompe-l'oeil* é “um subterfúgio contra o real”, pois “cola” o real na sua aparência, desencantando-o. Sem fábula, sem narrativa, só superfície, o real desaparece.

A tentativa de eliminar a representação, em prol de uma acentuação super-realista do real, eliminando a cena, o teatro, constituindo a experiência da presença pura, ocasionou aquilo que Baudrillard

vai chamar de simulação desencantada. O pornô ou o obsceno é aquilo que descarta todo jogo, toda alteridade, todo segredo, em prol de uma *realização*. Essa maximização da realidade elimina todo discurso que envolve o real, para nos apresentar objetos e figuras sem referências, sem fundo, instituindo a presença, a pura aparência, nos intoxicando com um excesso de realidade, que, ao contrário de aprisionar o real, o faz desaparecer. Somente esses objetos isolados “poderiam traçar uma obsessão pela realidade perdida, alguma coisa como uma vida anterior ao sujeito e à sua tomada de consciência” (BAUDRILLARD, 1997, p. 14).

Conforme analisado por Jean Baudrillard, em “A arte da desapareição”, o questionamento radical da realidade pelo projeto antimimético modernista, “expulsando do real a ilusão e a utopia” (1997, p. 92), teve como consequência a “desapareição do real”. Este “assassinato do real”, engendrado por uma espécie de sobre-exposição do real, aniquiladora de todo mistério, enigma, ilusão e alteridade, é assim definido pelo filósofo: “o espetáculo tem ligação com a cena. Em compensação, quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue. [...] a definição de obscenidade seria, pois, a de tornar real, absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica ou tinha uma dimensão metafórica” (2001, p. 29).

Ainda segundo Baudrillard, o real desaparece no momento em que tudo se torna real, no momento em que nada mais existe como ideia, sonho ou mesmo fantasia, é neste momento, conclui o filósofo, que a comunicação se torna impossível, pois não há nada para ver. Num mundo onde tudo é “imediatamente existente como realidade concreta [...] há, não uma comunicação, e sim uma “contaminação de tipo virótico, tudo passa de um para o outro de maneira imediata” (2001, p. 31); isto é, sem mediação, sem encanto, sem troca. E continua o pensador: “Há, por um lado, uma arte capaz de inventar uma outra cena, que não a real, uma outra regra do jogo e, por outro lado, uma arte realista, que caiu em uma espécie de obscenidade, tornando-se descritiva, objetiva ou simples reflexo da decomposição – da fractalização do mundo” (2001, p. 31).

Baudrillard corrobora com nosso pensamento



sobre um realismo sedutor – enquanto resposta a este desencanto provocado pelo excesso de real –, ao afirmar que não será no super-realismo, nas uvas de Zêuxis, que acontece o milagre de aparição do real, nunca, o milagre para acontecer, afirma o filósofo, caminha em sentido oposto ao excesso de realidade, é “no desfalecimento súbito da realidade e na vertigem de nela perder-se” (1997, p. 17), completamos, é que podemos encontrar o maravilhoso. O maravilhoso, momento em que o real se *mostra*, é quando o teatro assume uma posição intermediária, entre: onde o real e o convencional, a realidade e o artifício, o natural e o fantástico, se encontram; um lugar de fronteira entre as margens do real e da fantasia. É nesse desvio do artefato, do signo puro, que o real pode retornar, é na sedução, no véu que encobre o real e que não o deixa aparecer demais, que ele se mostra em todo o seu esplendor. Quando o *Théâtre du Soleil* realiza sua cena, em, por exemplo, “Os naufragos da louca esperança”, somos seduzidos por um realismo, que não se quer real, sua realidade emerge de um mundo encenado ou encantado. Desviando nosso olhar da evidência do mundo, o realismo sedutor do *Soleil* nos faz tocar o intangível real: grãos de poeira iluminados pelo sol que nos deixam ver uma superfície de luz; é nisto que reside o milagre.

Se no jogo fantasmático das aparências estamos ao lado do terreno da sedução, observa Baudrillard, é importante que se diga que esta aparência vai muito além das aparências físicas, ou do estratagemma, a sedução de que fala o filósofo se trata do domínio simbólico das formas. A sedução opera num sentido oposto de toda tentativa de positivar o mundo e as coisas, de toda tentativa de organização, de produção, por isso ela é tão perigosa, já que pela sedução não queremos dominar ou expor a verdade, queremos colocá-la em jogo, cobrir o real com um véu mágico, misterioso, e é nisto que reside sua potência. A sedução, segundo Baudrillard, “é um desafio, uma forma que tende sempre a perturbar as pessoas no que se refere à sua identidade, ao sentido que esta pode assumir para elas. Elas aí reencontram a possibilidade de uma alteridade radical” (2001, p. 25).

Como visto na tese de Rancière (ano), o regime estético das artes não define a arte por uma maneira de fazer diferente, opondo, por exemplo,

o banal do extraordinário, a distinção encontra-se num modo de ser sensível que é próprio ao produto artístico. Haveria uma potência heterogênea que habitaria todos os seus objetos. O real surge quando o arrancamos de sua evidência e o reconduzimos ao universo da sedução (que é contrário ao da produção), nos deixando embriagar pela potência fantasmagórica do real.

Segundo Hal Foster, no livro *The return of the real*, contemporaneamente, houve uma mudança em relação à conceituação tradicional do real, uma passagem do real enquanto efeito de representação para o entendimento do real enquanto um *evento de trauma* (FOSTER, 1994, p. 147). Foster percebe, nas artes e na cultura contemporâneas, uma manifestação da modernidade como uma experiência traumática da história. Nesta mudança de foco sobre o entendimento do real, a obra se torna referencial ou “real” a medida que consegue provocar efeitos parecidos ou idênticos aos encontros chocantes do sujeito com a realidade. “Segundo Foster, a modernidade partiu de uma experiência fundamental de *choque*, o choque perceptivo da mudança, da velocidade, da desagregação e da alienação assim como denunciado já por Baudelaire na sua análise da vida moderna das grandes cidades” (ERIK, 2002, p. 82). São muitos os exemplos, desde a arte conceitual à explosão dos reality shows, o que se viu foi uma exploração e um transbordamento nas artes de imagens de choque, instantâneos de uma vida concreta com a finalidade de provocar efeitos imediatos.

Passada (ou amortizada) esta onda de choque, do “obsceno” – para usarmos uma expressão de Baudrillard –, verificamos na cena contemporânea o surgimento de um novo realismo que não se quer “real”, e sim sedutoramente desviante deste excesso de superexposição do real, desta estética do choque, e que busca uma espécie de *ilusão estética*, um retorno ao segredo, à representação: *o realismo sedutor*. Esta nova cena emerge de um momento histórico de esvaziamento do sentido profundo das coisas, num momento em que vivenciamos a perda da aura das grandes narrativas, e que corresponde ao estado de desorientação experimentado pelo homem contemporâneo. Este abandono da fábula e da síntese dramática, e, conseqüentemente, esta perda de intensidade mítica, gera uma nostalgia



do poder metafísico do teatro, e a cena contemporânea, na tentativa de recuperação de uma força “mágica” perdida, passa a investigar e a investir no poder do teatro em criar o sonho, a fantasia, passando, por um lado, a investir na capacidade material dos recursos midiáticos e cênicos – como luz, cor, som, imagens virtuais –, e, por outro, a mergulhar numa proposta intercultural, isto é, a apresentar e transmitir uma cultura estrangeira.

É uma nova dinâmica que se estabelece: o drama, esvaziado de sua força mítica, se vê substituído pelo poder e desafio gerados pelas novas tecnologias empregadas na construção da cena, intensificando, a partir da leitura de uma cultura estrangeira, “a percepção visionária do invisível” que transcende a materialidade efêmera do espetacular.<sup>4</sup> Com a intervenção de novas tecnologias, com a potência do mundo virtual e da informática, novas e surpreendentes possibilidades se abrem para o horizonte da cena, com uma clara orientação de investigação sobre esta indistinção entre a realidade e o artifício. O teatro que sempre foi um terreno para experimentações de novos instrumentos de comunicação, vem se utilizando com certa frequência de imagens cinematográficas, vídeos, imagens computadorizadas. Esta interferência tecnológica tem provocado reflexões tanto no campo da imagem como no estatuto do ser ator.<sup>5</sup> Em relação ao aspecto do interculturalismo na cena contemporânea, impossível não citar Peter Brook, Ariane Mnouchkine ou Eugenio Barba, que em seus espetáculos transmitem uma teatralidade com grande influência oriental, mas que não pretendem “copiar” todas as referências artísticas e imagéticas da cultura estrangeira, o que não seria possível efetivamente, mas sugerir, a partir da construção espetacular, do detalhe, suas cores, seus sabores, sua tradição. Um realismo que nos seduz justamente por jogar com as aparências, imprimindo um sentido para o “real” que vai além da simples evidência. Um sentido que emana justa-

mente do desejo de expressar, de narrar, a experiência de um sujeito de frente ao mundo e de frente a outros sujeitos.

O *realismo sedutor* vai colocar em causa a ideia da arte enquanto técnica, enquanto imposição de uma forma a uma matéria passiva, pois a matéria, isto é, o real, não é evidente, toda matéria possui uma sombra que a desvia de toda evidência, todo objeto possui uma história. Como observa Rancière em seu “O inconsciente estético”:

Tais figuras não são o material com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formações da cultura. Elas são os testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante” (RANCIÈRE, 2009b, P. 10-11).

Baudrillard corrobora com o pensamento de Rancière (2009b), ao observar na ideia de produção e fabricação de imagens uma obsessão pelo apagamento dos rastros, que faz desaparecer o mundo, ou melhor, que elimina todo o sentido de sua existência: “todas as utopias dos séculos XIX e XX expulsaram, ao realizarem-se, a realidade da realidade, e nos deixaram em uma hiper-realidade vazia de sentido” (1997, p. 92). A cena contemporânea, em sua dimensão sedutora, faz retornar o real, na exata medida em que nos convoca ao diálogo, nos instigando a proceder como um caçador. É só nesta busca, no reconhecimento de um Outro que nos escapa, isto é, de que não somos senhores do sentido, que podemos experimentar um verdadeiro prazer, que podemos experimentar a alteridade, que podemos estabelecer nossa relação de pertencimento ao mundo.

Por todos esses aspectos, apontamos o *Théâtre du Soleil* como um dos maiores exemplos na história da cena contemporânea de um realismo sedutor. Seus espetáculos permanecem no terreno instável do entrecruzamento entre história e ficção, entre realidade e artifício. A cena, impressa pelo Soleil, nos embriaga de realidade, nos questiona e nos seduz, nos faz vislumbrar algo de maravilhoso, algo de obscuro que é anterior a nossa existência indivi-

<sup>4</sup> Roberto Tessari, *Epifanie di un dio selvaggio. Dalle scene simboliche alle avanguardie storiche del Novecento*. In: Roberto Tessari e Massimo Lenzi, *Maschere Musiche*. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2000, p. 190.

<sup>5</sup> Cf Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La Scène et les images*, CNRS éd., coll. Arts du spectacle/Les Voies de la création théâtrale, 2001.

dual. Um teatro que não compactua com o triunfo, nestes tempos, do narcisismo, desta repugnância em se inserir em uma história, desta negação obsessiva da representação, do discurso, da narrativa. A cena do realismo sedutor reage contra toda forma imediata, sem distância, sem encanto, ele é a antítese da cena obscena.

## Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A arte da desapareição*. Tradução de Anna Maria Skinner. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Firenze: Bulzoni, 1999.
- FOSTER, HAL. O Retorno do Real. *Concinnitas*, UERJ: Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. inicial-final, jul. 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Uma filosofia do cogito ferido*: Paul Ricoeur. Estudos avançados, USP: São Paulo, v.11, n.30, p. inicial-final, 1997.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1994. V. I e II.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo – Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: *AUTOREs (Orgs.). Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. inicial-final.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009b.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

