

ARTAUD E A SOCIEDADE ESPETACULARIZADA

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi
UFMG

RESUMO: O principal objetivo do presente artigo é analisar a proposta de encenação de Antonin Artaud, contestador de formas tradicionais do teatro do século XX, abordando uma linha investigativa entre a sociedade de consumo espetacularizada, contemplativa de uma ação que transcorre sem sua participação efetiva, e o pensamento do encenador em sua extensão de enlace, de ativação física do espectador para um encontro real, singular com a cena. A análise segue uma linha investigativa que se refere ao estreitamento entre a cena contemporânea e o espectador, visando a um olhar sobre a inserção do público como participante da ação teatral, que, segundo Artaud, deve ser um fruidor do espetáculo, e não um observador alheio à obra.

PALAVRAS-CHAVE: Ativação física. Sociedade. Espetacularização.

RÉSUMÉ: Le principal objectif du présent article est d'analyser la proposition de mise en scène d'Antonin Artaud, contestateur de formes traditionnelles du théâtre du siècle XX, en abordant une ligne de recherche entre la société de consommation spectaculaire, envisagée d'une action que transcourt sans sa participation accomplie et la pensée de l'encenador dans son extension d'enlace, d'action physique du spectateur pour une rencontre réelle, singulière avec la scène. L'analyse suit une ligne de recherche qui se rapporte au rétrécissement entre la scène contemporaine et le spectateur, en visant à un regard sur l'insertion du public comme participant de l'action théâtrale,

qui, selon Artaud, doit être un fruitier du spectacle, et non un observateur étranger.

MOTS-CLÉS: Action physique. Société. Spectaclerization.

Antonin Artaud, encenador do século XX, propôs um novo conceito de espaço cênico, em que atores e espectadores se aproximariam fisicamente, sem divisões ou quaisquer tipos de barreiras que pudessem impedir os diálogos concretos, reais entre ambos: “O jogo teatral é um delírio, e uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido” (ARTAUD, 1999, p. 101).

Em seu livro *O teatro e seu duplo*, Artaud descreve o desejo de modificação estrutural do espetáculo, que necessita sair do palco para tocar a vida do espectador, propondo mudar a finalidade da palavra a serviço de um sentido concreto e espacial, na busca de um teatro mágico e ritualístico.

Artaud acreditava que o teatro burguês do início do século XX estava em decadência devido ao “texto-centrismo” vigente e propunha formas de aproximação sinestésica entre a cena e o espectador, em uma tessitura de vozes dialógicas entre a obra e o público, na aproximação do teatro com a vida, como se este fosse a duplicidade da existência, a força vibratória que existe quando o espetáculo sai do palco italiano e abarca o espírito.

A palavra submissa ao texto se tornava, então, uma prisão, sem possibilidades de ramificações entre o jogo cênico e a dramaturgia, pois esta segunda governava as forças presentes na encenação, nada acrescentando ao espectador, que, por sua vez, era visto como um pagante, obedecendo à ordem de gerar lucros indiscriminados do sistema capitalista.

Este inconformismo gerado em Artaud o fazia re-

cusar a compactuar com a idéia de separação entre teatro e vida, transcorrendo em uma subversão de valores que o levaria a negar a racionalização cartesiana, pois ele acreditava que o teatro europeu havia perdido sua força de essência, a essência necessária para transpor a carne e atravessar a existência (ARTAUD, 1999, p. 151).

Na estrutura representacional criticada por Artaud, nada parece se criar, apenas se tem a ilusão de vida, pois este modelo transcreve o texto no palco de maneira artificial e imitativa: “Uma cena que ilustra um discurso não é totalmente uma cena e a sua relação com a palavra é sua doença” (ARTAUD, 1999, p. 155).

A negatividade da supremacia da palavra na estrutura cênica revela a possibilidade inicial de separação entre texto e cena, pois os sentidos não são afetados devido ao diálogo, mas são ativados quando algo novo surge entre as palavras, algo não dito, obscuro e novo, em que as idéias claras, encerradas em si e mortas para Artaud (ARTAUD, 1999, p. 66), dão origem aos outros caracteres de perigo, de risco: “O Teatro [europeu] rompeu com o perigo” (ARTAUD, 1999, p. 68).

Tal provocação propôs uma reflexão acerca da fragmentação entre cultura e vida, em uma ambiência degradante na qual o teatro se encontrava, criando uma cogitação de reorganização do sentido espetacular que, por sua vez, não se enxergava mais enquanto dialogado, mas em uma ruptura usual de linguagem, pois “todo o verdadeiro sentimento é intraduzível” (ARTAUD, 1999, p. 79).

Dessa forma, a palavra deve surgir como necessidade, em uma relação completa de independência simbólica entre esta e o jogo cênico, em uma busca de outras significações não elucidativas ao mesmo objeto perquirido: “A linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem dos signos” (ARTAUD, 1999, p. 126).

Artaud mostra, então, seu sofrimento frente à época em que viveu enfadado do teatro naturalista exacerbado, um teatro inerte, que não provocava novas sensações, não saboreava as palavras que não fossem miméticas e ilustrativas: “O texto não é tudo, o drama tem sua própria linguagem, se não se livra do que está escrito, não tem vida nem virtude” (ARTAUD, 1999, p. 153).

Diante desta problemática, Artaud sugeriu a independência entre o texto dramático e a encenação, propondo novas idéias que iriam modificar a maneira da construção teatral na contemporaneidade. Tal proposta, inserida na década de 30, viria colocar o gesto como significativo, evidenciando o teatro como local privilegiado de reprodução de manifestações e sensações para o espectador, cuja função principal seria de instigador sensível do homem.

Assim, *O teatro e seu duplo* propõe o estreitamento no encontro entre encenação e público, objetivando novas estruturas espetaculares, como Artaud descreve a seguir: “A idéia de uma peça feita inteiramente da cena impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre sentimentos e palavras” (ARTAUD, 1999, p. 40).

Desta forma, Artaud via a possibilidade de se criar um espetáculo a partir de uma temática, e não de um texto já consolidado, para que a encenação representada tocasse no público, chegasse até ele, promovendo uma análise através do discurso da cena.

Com esta análise, o teatro estabeleceria a linguagem ativa de crítica e descoberta, libertando-se das convenções declamatórias vigentes. Tais convenções, segundo Artaud, reduziam a importância do público, pois o transformava apenas em *voyeur*, excluído da ação dramática, não refletindo sobre a obra apresentada.

Assim, contrário à lógica do voyeurismo, Artaud buscou trabalhar com o “verdadeiro” no teatro, que era instaurar no ator a crença no ficcional, trazendo as realidades presentes, atuais, para que o espectador sentisse estímulos concretos e reagisse aos fatos apresentados: “O público que toma o falso por verdadeiro tem o senso de verdade e sempre reage diante do verdadeiro quando colocado à sua frente” (ARTAUD, 1999, p. 85).

Esse teatro com o qual Artaud desejou romper era, segundo ele, esvaziado simbolicamente e servia de mero entretenimento à burguesia européia, desconectado das reais necessidades de crítica, sugestão e mudança, mas ancorado na palavra, advindo de uma literatura livresca e academicista, em que as racionalizações capitalistas e eruditas estratificavam fórmulas já gastas da linguagem artística. Para Artaud, tais fórmulas eram embasadas na noção de teatro como simulação, em uma postura de fingimento em detrimento da vida.

Esse conceito espetacular fragmentava a arte, colocando-a no lugar equivocado de separação entre a emoção e o pensamento, eliminando a poética da vida, em um raciocínio retrógrado, acompanhado de jogos de linguagem e termos eruditos que não conferem as necessidades espirituais dos seres que se propõem a assistir ao espetáculo, mas os levam ao declínio de possibilidades em uma conjectura arcaica e sem expressão interna, cristalizando a obra como se esta fosse proibida de se transformar, de se verter em um encontro novo.

O teatro como fonte de elemento vivo era o que almejava Artaud, em uma profusão de signos que transcendiam as palavras, formados por códigos universais e primitivos, anteriores à linguagem escrita que exclui o ser não letrado e erudito. Propunha a volta de uma linguagem primitiva e sonora, cujo significado autêntico vinha da condição humana ritualística, mágica, que fascina e

causa espanto aos participantes do advento espetacular (CARRERA, 2004, p. 15).

Sob esse aspecto, o teatro torna-se, então, um encontro espiritual, objetivando criar uma linguagem própria para reproduzir suas diversas manifestações, as quais nunca repetem o mesmo gesto, descartando a idéia de modelo e cópia advinda dos modelos teatrais tradicionais realistas, que coreografa cada ação, em uma representação lógica e racional que não agrega o misticismo, a sabedoria sinestésica e o poder de atingir o espectador pela verdade e para a verdade, mas repete cada ação diariamente, em um discurso que busca as técnicas posicionais da cena, impedindo a correlação com o espírito.

Esse discurso tradicional busca o virtuosismo do ator, que, por sua vez, é preparado tecnicamente, alimentando-se de várias habilidades, porém desconfigura a possibilidade do novo, da surpresa e de elementos necessários ao âmago da obra.

Artaud desejava, portanto, o novo e a descoberta, dizendo que o teatro de sua época estava morto também porque não sentia mais, não colocava questões que pudessem preparar o espírito, e sua proposta original comparava o teatro à peste (peste que assolou a Europa na Idade Média): “A peste se desenvolve com uma liberdade espiritual, e o teatro, como a peste, deve contaminar” (ARTAUD, 1999, p. 18). O teatro que contamina os participantes provoca alterações nas formas de pensamento, restituindo conflitos adormecidos e inaugurando revelações implícitas em cada participante da ação (coloco como participante da ação os criadores da obra e o público que a recebe e a transforma em signos próprios codificados). Esse contágio não deixa o teatro elucidativo, com idéias mortas e claras, mas convida à reflexão, em um rompimento usual de linguagem em que o pensamento assume atitudes profundas e misteriosas para o observa-

dor acostumado à superfície.

O convite inaugural de Artaud propunha uma febre, uma leitura acima do olho nu, que mudava os desenhos convencionais sobre o objeto significante do teatro, em uma postura que incitava ao vigor, à exteriorização dos sentimentos puros, não construídos a partir da identidade social e pelos costumes ocidentalizados artificiais, inseridos na postura ditada pela elite capitalista acostumada a ordenar formas gestuais, na emissão de contornos enquadrados de ordem e rigor: “A linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem dos signos” (ARTAUD, 1999, p. 126).

Artaud desejava que o teatro contaminasse como a peste, para exteriorizar a verdade necessária ao ser imaterial, melhor dizendo, ao espírito. Tal exteriorização seria capaz de alimentar virtualidades ditas impossíveis, gerando uma poesia sonora, materializada não mais em gestos estereotipados e gastos, mas no consciente humano, na busca de uma revolução dos sentidos adormecidos pelo teatro ocidental.

Os sentidos que descrevo surgem a partir de experiências vivenciadas (e não apenas vistas), na comunhão entre a obra cênica e o espectador, em uma união do espírito através da feitura, pela ação, visando a atingir as ramificações dos sentidos despertados pela quebra de palco-platéia, transformada em comunhão entre os fazedores da ação dramática. Com isso, Artaud não excluía a idéia da palavra na cena, mas desejava dar um caráter ritmado a ela e não mais o sentido literal.

Muito identificado com os povos não ditados pela cultura ocidental, como os pré-colombianos no México, e com a cultura oriental, ele desejava dar à palavra um caráter mágico, objetivando o texto enquanto sentido sonoro, desmembrando a idéia convencional do teatro preso à palavra oral articulada, um vestígio do teatro de-

cadente europeu: “Artaud desejava o teatro com dança, gritos, sombras..., sem subordinação ao texto”. Essa visão particular traça a perspectiva do encenador como um mestre mágico, que guia o sentido espetacular em uma pulsão de vida, na qual o corpo transcende o humano rumo ao divino. Esse divino não renuncia ao texto, usa-o quando realmente há a necessidade de verbalizar, sendo apenas mais um elemento de criação no processo da obra.

Assim, Artaud coloca o teatro como um ritual coletivizado que se dirige aos sentidos diferenciados da lógica racional, em uma unidade de espírito e de exaltação de energia, atraída pela convivência entre a obra e o espectador, emanando um poder de contágio estabelecido pelo estado de euforia e transe dos participantes. Dessa maneira, Artaud acreditava que a arte teatral era a relação de expressão entre o artista e o público, em uma configuração expressiva através da cena, colocando o estado de diálogo físico para que ambos, criador e espectador, entrem em atividade, não apenas pelo texto, mas pelo caráter da encenação, inseridos na interlocução da composição cênica, na busca de uma investigação teatral que possibilite unir a linguagem dramática, a ação e o risco.

O risco que descrevo se refere à retirada do espectador da poltrona confortável do palco italiano, propondo despertar uma ação física, em que ele deverá se movimentar durante a cena, estando em atividade corporal, em uma dinâmica que vise ao estado do frescor, um estado que mantém o público acordado, despertando a vida, o pulso das relações cênicas. A proposta de tocar o espectador no plano físico e não apenas textual inaugurou, no início do século XX, a ideologia do espectador como testemunha viva da ação, um participante da obra que é inserido nela, confrontando suas questões com as

cenas apresentadas, contrárias à lógica do ilusionismo.

O ilusionismo, por sua vez, segundo Patrice Pavis (2002), comporta a idéia de iludir o espectador a fim de fazê-lo acreditar na verdade encenada. Para isso, é estabelecida uma parede imaginária, que separa o palco da platéia, fazendo o espectador assistir a uma ação em que não participa, colocando-o no local de *voyeur* da encenação. Esse lócus simula uma imagem que manipula o espectador, e a obra vira *como se fosse*, se opondo à lógica do *é*; ou seja, para Artaud, o ilusionismo simula uma situação proveniente de uma técnica cênica, de uma barreira que separa o palco da vida, e o modo de representação que ele desejava iniciar era contrário à ilusão, mas a favor da verdade instaurada na cena: o ator acreditaria na encenação e vivenciaria a realidade provocada pela cena, em um espaço de relações em que a verdade interna é exteriorizada para o público, em que a ótica do real é revelada, não mais como mera simulação do real. Portanto, Artaud propôs uma ruptura filosófica no simulacro do entretenimento cênico, visando a estabelecer o concreto direto na relação entre quem observa e quem cria o espetáculo, munindo a arte com rigor e vivacidade, na comunhão entre ator e público.

Trabalhar com o “verdadeiro” no teatro era, para Artaud, desmembrar a crença no ficcional, trazendo as realidades presentes, atuais, para que o espectador sentisse estímulos concretos e reagisse aos fatos apresentados. Para isso, era necessária a entrega total do ator na encenação, para que ele não dispusesse apenas da voz, mas apresentasse o corpo como material de interpretação, pois só dessa forma o verdadeiro seria instaurado. Tal reflexão propunha transpassar a realidade da cena, na qual ficção e vida se confundiriam, aguçando a sensibilidade do espectador para que esse reagisse aos estímulos dados pela peça teatral, dando respostas concretas.

A encenação, não mais atrelada à escravidão textual, criaria uma nova linguagem, cuja performatividade da palavra modularia no corpo do ator a vibração energética, o corpo como significado presente, alheio ao ideário de ilustração textual, se entregando ao público como elemento ativo no drama, capaz de suscitar questões novas, em que o público, também morto para Artaud na primeira metade do século XX, acostumado às passividades da cena ilusionista, se renovaria na recepção de um teatro de encontro, mágico, advindo do discurso cíclico, em que a relação palco-platéia demonstraria um novo contorno teatral sobre a obra posta.

Artaud contrapunha a obra de arte estática com a obra que salta aos olhos, invadindo o espaço, representando tudo o que pulsa e que emerge entre a cena e a vida. Segundo ele, o público deveria ir ao teatro não para ver, mas para participar (ARTAUD, 1999, p. 68), orientado por uma encenação provocante de sentidos diretos, atingido sob diversos modos sinestésicos não arremedados da vida, mas parte integral dela.

Condenando o voyeurismo, descreve que o teatro deveria mudar sua estrutura cenográfica, trocando as salas tradicionais por lugares de representação circular, e espaços alternativos, alinhados à nova idéia de aproximação com a vida: “Precisamos de um teatro espontâneo, que saia das salas tradicionais”, e “... Foi por isto que abandonando as salas de teatro existentes atualmente usaremos um galpão ou uma igreja qualquer...”.

Nesta idéia de espaço que viria instaurar a proposição do espaço alternativo, Artaud criou a concepção de um recinto cênico em que o espectador é colocado no centro da cena, e a apresentação seria feita ao redor, preconizando um espetáculo giratório que elucide o corpo de quem assiste, provocando uma participação na mudança da conformação estrutural para acessar outros

sensores físicos.

Esse espaço modificado seria a conseqüência da estrutura orgânica do espetáculo, e não mais a mera ilustração do texto no palco, pois ele se tornaria, na visão de Artaud, um lugar de criação suscetível às ressignificações da obra, responsável pela construção espetacular, através da integração da atmosfera que o local encenado propõe, integrando o eixo da montagem do espetáculo, sendo necessária a experiência física do ator com o local de representação, e posteriormente, do espectador nesta experiência vivida.

A participação dialógica com o espaço cênico mudaria então a função do contemplador para fruidor, operador, em que a movimentação desconfortável durante a cena daria a possibilidade de vida, aderindo a uma geografia cênica através de conexões comunicativas, servindo a um sentido concreto e espacial, capaz de instalar as ramificações do inconsciente no jogo do interior expurgado pela cena, em uma confrontação com ele mesmo, na plenitude da expressão do corpo e no não conformismo com o universo verborrágico de idéias claras, mortas por não trazerem surpresas e indagações do novo.

Essa possibilidade de renovação da arquitetura cênica não foi posta em prática por Artaud, ficando no plano teórico, devido às infinitas dificuldades financeiras que ele atravessou, como também a suas inúmeras interações manicomiais.

Esse teatro como apropriação da vida seria a base da construção cênica artaudiana, na configuração de um plano de sensações físicas ignoradas anteriormente pelo teatro ocidental do início do século XX, mas que influenciariam fortemente a cena contemporânea.

Como descreve Hans-Thies Lehmann (2007), crítico teatral alemão, essas características da cena influenciariam, desde os anos 60, o espetáculo teatral e bifur-

cações deste teatro, como a *Performance Art*, pois uma das grandes premissas da performance é a concepção da ação real, se opondo ao domínio da ficção e das ações ditas fingidas, colocando a encenação na disposição para estabelecer relações flexíveis e diretas com o público, em um intenso processo de transformação, caminhando em sentido oposto à rigidez dos processos clássicos, ditos comumente “fechados”, encerrados em si.

O novo sentido espetacular investigado por Artaud, equiparando-se às performatividades, formulou a arte como um veículo de troca em redes que visaram a integrar o discurso da encenação que, atualmente, não se reduz à pesquisa do sentido da representação, mas dialoga com os novos conceitos de aproximação com a vida: “Na medida em que o novo teatro não representa uma figura fictícia, mas apresenta o corpo do ator em sua temporalidade real, re-apresenta todos os temas” (LEHMANN, 2007, p. 28).

Segundo Renato Cohen, em seu livro *A arte da performance*, o objeto de pesquisa de tal arte tem a função de fazer os participantes exporem suas idéias com verdade, pois assim os mesmos se revelam, mostrando suas posições sobre fatos e escolhas estéticas pessoais. Tais escolhas foram aprofundadas pelos encenadores em questão, na busca de um manifesto, de um rasgo no teatro produzido maciçamente sob a forma de mero entretenimento para a burguesia ocidental, como mantenedor da divisão de classes e feito para divertir a elite, sem grandes apontamentos sobre os seres humanos, findando a probabilidade de análise sobre a obra e a respeito do meio social.

Tal formulação na maneira de pensar o teatro fez com que o Artaud encenador e filósofo influenciasse fortemente a cena contemporânea, pois muitos grupos teatrais atuais buscam a relação de estreitamento entre a

cena e o espectador, visando a atingir o espectador por outro viés que não apenas pelo discurso textual, mas também pelo caráter físico, ao qual Artaud já emancipava em seus manifestos, na proposta de um novo conceito de espaço cênico, em que atores e espectadores se aproximariam fisicamente, sem divisões ou quaisquer tipo de barreiras que pudessem impedir os diálogos concretos, reais entre ambos: “O Jogo Teatral é um delírio, e uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido” (ARTAUD, 1999, p. 101).

Para esse diálogo concreto, Artaud defendeu que tal quebra de barreira elimina as técnicas e truques da representação considerados supérfluos por ele, estabelecendo a conexão entre a verdade e o espectador como elemento fundamental da obra cênica. No estreitamento dialógico proposto, a idéia da verdade visceral atravessa o palco e coloca o ator para encenar entre a platéia, pondo a mesma dentro da ação dramática, fazendo-a agir e refletir sobre a arquitetura cênica.

Essa nova estrutura estimula o espectador, tirando-lhe a função de *voyeur* e transformando-o em agente da ação, participante da construção dramática, eliminando a barreira imposta há séculos pela cena realista e, por conseguinte, pelo ilusionismo que separa a peça teatral dentro de uma caixa cênica e que permite ao público ver, espiar, porém, o mantém confortável em sua poltrona, longe do risco de ser tocado, atingido fisicamente pela obra.

Artaud se manteve como um grande pensador de vanguarda, promovendo influências em diversas linguagens teatrais, como a performance, o *happening*, etc., tendo grandes aliados póstumos como Jerzy Grotowski e o grupo *Living Theatre*. Era um libertário espiritual, atravessando um tempo de que recusava a fazer parte e con-

frontando uma época que não o compreendia: “Onde os outros propõem obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito” (ARTAUD, 1999, p. 102).

A postura de abandonar os palcos tradicionais e formas já pré-estabelecidas de encenação fez com que Antonin Artaud traçasse caminhos para o teatro contemporâneo, quebrando o dogma estabelecido por séculos anteriores pela cena realista ocidental, colocando a arte como duplicação da vida, já que, ao representar, o ator deveria dispor de uma sinceridade vital.

Procurando ampliar o choque sensorial dos fazedores da ação, em busca de uma libertação da vida lançada também por diferentes estruturas cenográficas, para retirar o óbvio da encenação, Artaud proclama o novo no consciente do espectador, a fim de que ele reaja diante do novo, sendo surpreendido pela revelação das coisas invisíveis, secretas que, para ele, somente o teatro é capaz de fazer emergir.

Esse desejo de criação contínua, através de um teatro que aja com energia, e não por mero simbolismo, como os espetáculos predestinados apenas à comercialização de entretenimento, ampliava em Artaud o desejo de um teatro feito para o povo, distante dos preconceitos burgueses de arte elitista, na luta por reações violentas por parte dos espectadores que foram domesticados, segundo ele, a não sentir e a fragmentar o espírito do corpo racional: “Deixai as cavernas do ser. Vinde. O espírito fora do espírito” (ARTAUD, 1999, p. 253).

Com Artaud nascia, então, a idéia de deslocamento do público ocidental, em uma movimentação que sugeria a possibilidade de vida, de exaltação à essência ritualística do teatro, inserindo a aproximação com a vida espetacularizada.

Na ótica de Artaud, o teatro e a vida se confundem em uma realidade de exploração do risco físico, na

medida em que esse novo teatro visa a ativar maiores percepções no espectador que, por sua vez, se torna testemunha viva da ação, e não mero espectador alheio ao drama, como afirma Grotowski dizendo que “os atores podem representar entre os espectadores, estabelecendo contato direto com a platéia e conferindo-lhe um papel no drama” (GROTOWSKI, 1992, p. 33).

Essa profusão entre o espetáculo e a vida se faz presente na sociedade atual, de maneira em que o limite entre o ficcional e o real é tênue, como nas palavras de André Carrera: “Podemos dizer que a contemporaneidade se fez *expert* em destruir as barreiras entre a vida real e o espetáculo” (CARRERA, 2004, p. 11).

A espetacularização da vida atual é primordial para o controle do mundo capitalista e encontra como meio de expressão o conflito entre o imaginário, este poder de tornar presente as coisas ausentes ou inexistentes, e o real, o fator legítimo das coisas não aparentes. Porém, esse limite entre a ficção e a realidade está mediado por imagens ditatoriais que manipulam a verdade, a fim de unificar o pensamento humano para o consumo e para um tipo de espetáculo que divide claramente os atores do processo e a platéia do mesmo: “A sociedade espetacular é baseada na contemplação passiva em que os indivíduos em vez de viverem em primeira pessoa olham a ação dos outros”.

Guy Debord descreve que o espetáculo moderno se apresenta como a própria sociedade e como instrumento de unificação (DEBORD, 1997, p. 14). Este olhar sobre a massificação humana revela que as condições de produção se apresentam como uma imensa acumulação de espetáculos em que a realidade não é tão importante como a imagem, e sim um “pseudomundo” à parte (DEBORD, 1997, p. 13).

A imagem, por sua vez, representa a alienação

como domínio da sociedade atual, pois se faz parecer real para materializar o desejo no ser, na busca do consumo desenfreado, que espetaculariza a vida, banalizando-a, para que a mercadoria ocupe totalmente as relações entre o ser e o mundo. Essa espetacularização não aproxima o espectador da vida, como Artaud pretendia, mas o afasta do seu poder de escolha, valorizando o ter em degradação do ser (DEBORD, 1997, p. 18), pois o bom espectador para esta sociedade “é aquele que não age” (DEBORD, 1997, p. 183).

O ideário espetacular constrói, assim, sociedades imóveis, permeadas por uma concentração imagética autocrática que fascina, gerando uma representação da verdade em detrimento da verdade em si. Esta veracidade ilusória desvaloriza as relações humanas para se apropriar do poder de escolha que o cidadão deveria ter, exercendo um domínio sedutor, na construção da crença de que é imprescindível ter de forma maciça, edificando a necessidade artificialmente projetada, em um ciclo vicioso de desejo e satisfação momentânea (DEBORD, 1997, p. 53). Tal ciclo permeia materialmente as relações entre os homens, em um jogo perverso entre quem possui o poder de consumo e quem é descartado do progresso econômico.

Dessa forma, o espetáculo através das imagens articula uma forma de metaforização da vida, tornando o homem receptor que mastiga integralmente os comandos da economia: “O Espetáculo organiza com habilidades a ignorância da população” (DEBORD, 1997, p. 183). Essas habilidades constroem um conjunto de elementos com formas e cores que criam e recriam a imagem, gerando uma representação de algo visível ou invisível que motiva a consciência humana a fazer parte deste ciclo social em que somos bombardeados pela efígie do poder do consumo, em uma banalização visual construtora de

falsas escolhas, ou seja, uma tirania da imagem que nos faz acreditar sermos livres para escolher bens de consumo, quando na verdade elegemos os mesmos produtos de uma falsa diversidade materializados pelo poder, para que sintamos a necessidade dos modismos e apropriações alienantes de consumo.

O consumo, por sua vez, descarta a idéia da real utilidade do produto e, sim, supervaloriza a capacidade deste em ser vendável (JAPPE, 2005), em um fetichismo de mercadoria existente graças à constituição da passividade do espectador que olha o mundo de maneira imóvel, programado para receber ordens midiáticas, em uma programação da vida feita pelo sistema de poder integrado à imagem alienante. Portanto, a espetacularização vigente afasta o espectador da experiência sinestésica, negando a vida deste, colocando-o novamente ao lócus de *voyeur*, em que os sentimentos originais deram lugar às mediações de mercadoria. Conseqüentemente, ele percebe uma imagem estereotipada do mundo, na qual as fronteiras do real e do imaginário foram derrubadas por uma lógica dominante para que todos os espetáculos cotidianos tenham peso e sabor de algo novo, fundamental à vida.

Logo, a lógica cultural dominante expõe o cidadão espectador à falsa experenciação em que ele acredita estar atuando, quando na verdade foi manipulado para querer, processar e agir, sendo que este *agir* é automático, sem especificidades do seu corpo individual, descartando as relações profícuas entre este e outro ser, pois a unidade e a massificação repelem o pensamento individual.

Sendo assim, a relação entre a representação teatral viva proposta por Artaud e a realidade se configura em um conjunto simbólico social necessário para uma construção cênica contemporânea que se dá em uma rede colaborativa, em que as experimentações teatrais

propõem se caracterizar através de um diálogo constante entre a encenação e o público presente, objetivando concretizar a participação do espectador como um colaborador do processo de criação espetacular, pois ele percebe a encenação além do viés textual, mas, pelo lugar sinestésico, pode reagir diretamente na encenação, transformando a estrutura estática da obra, na busca de uma tessitura de vozes dialógicas entre ação e reação direta, na comunhão dos elementos teatrais. Dessa forma, parte do espetáculo teatral contemporâneo dispõe-se a investigar a inserção do público como elemento fundamental da obra, e não mero receptor passivo da ação.

Por fim, as influências de Artaud contribuem na contemporaneidade para as diversas redes colaborativas de pesquisa cênica atual, influenciando fortemente grupos cuja investigação pensa novos territórios e fronteiras sobre as artes cênicas, congruindo com formas do pensamento artístico de aproximação entre vida – espectador – obra.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

CAETANO, Elvina. *Às Margens do Feminino*. Disponível em www.obscenica.blogspot.com. Acesso em 22 de outubro de 2008.

CARREIRA, André. Apocalipse 1:11: Risco como o meio para explorar a teatralidade. In: *Mediações Performáticas*

Latino-Americanas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004.

COHEN, Renato. *Work in Process: linguagens da criação, encenação e recepção da cena contemporânea*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOMES, Carlos M. *Leitura contemporânea dos procedimentos de atuação em Artaud e Grotowski*. Disponível em <http://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/ixcongresso/cdrom/pdfN/427.pdf>. Acesso em 27 de setembro de 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JAPPE, Anselm. *O reino da contemplação passiva*. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LESSA, Júlia. *Manual para a normalização de publicações*

técnico-científicas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

NOGUEIRA, Lucila. *Artaud e a reinvenção do teatro europeu*. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag52artaud.htm>. Acesso dia 23 de junho de 2008.

PAVIS, Patrice. *O dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

READ, Herbert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

VIRMAUX, Allan. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WILLER, Cláudio. *Antonin Artaud: loucura e lucidez, tradição e modernidade*. Disponível em http://www.triplov.com/surreal/artaud_willer.html. Acesso em 25 de junho de 2008.

Recebido em 29/10/2009

Aprovado em 07/12/2009

O CONFRONTO ENTRE ATOR E PERSONAGEM EM PIRANDELLO

Martha Ribeiro

UFF

RESUMO: A poética de Pirandello se ancora no desejo de “desaparição” do ator, na idéia de que o intérprete deve ser capaz de se sobrepor em “transparência” ao personagem dramático – concepção não muito distante das teorias do teatro naturalista do final do século XIX, mas que, como veremos, traz uma nada desprezível mudança de perspectiva aos pressupostos da escola naturalista quanto à função do intérprete e sua relação com a personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Luigi Pirandello. Ator. Teatro Moderno. Marta Abba.

RIASSUNTO: La poetica di Pirandello si basa nel desiderio di “sparimento” dell’attore, nell’idea che l’interprete deve essere capace di sovrapporsi al personaggio drammatico, come trasparenza; concetto non molto diverso dalle teorie del teatro naturalista del fine XIX secolo. Ma, come vederemo, all’interno di questo c’è comunque una differenza di prospettiva non disprezzabile rispetto ai presupposti della scuola naturalista quanto alla funzione dell’interprete e suo rapporto con il personaggio. PAROLE CHIAVE: Luigi Pirandello. Attore. Teatro Moderno. Marta Abba.

Para os naturalistas, o ponto fundamental que rege a teoria da interpretação é a noção de personagem. Para Zola, era indispensável que os personagens do drama representassem homens reais, de carne e osso. Antes do naturalismo, o drama se carregava de figuras