

JULIANO CASMIRO DE CAMARGO SAMPAIO
(organizador)

TEATRALIDADES:

DA PEDAGOGIA
DA IMAGEM
AO SUJEITO
BIOPOLITICO



JULIANO CASIMIRO DE CAMARGO SAMPAIO (ORG.)

**Teatralidades da Pedagogia
da imagem ao sujeito biopolítico**



Palmas-TO

2014

6

A Construção do Sujeito Biopolítico no intérprete: o corpo como representação de complexidades

Ruy Filho

Neste texto pretendo apresentar alguns parâmetros de como pode ser também o ator signo narrativo na construção de um espetáculo e as implicações decorrentes dessa escolha, transpondo seu existir como instrumental biopolítico, a partir da observação da complexidade dos códigos envolvidos.

A articulação teórica está embasada em autores de diferentes vertentes, sendo os principais Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), Michael Foucault (1926 – 1984), Francis Wolff, Giorgio Agamben, Jorge de Albuquerque Vieira e Henri Atlan, a partir dos quais estabelecerei uma rede associativa entre aspectos pontuais de cada estudo, além de trazer exemplos diversos de encenadores contemporâneos.

Por fim, farei uma rápida explicitação de alguns processos, a saber: a preparação da sala de ensaio como espaço de ambiência de possibilidades narrativas simbólicas e sua utilização para consolidação do ator como signo narrativo a ser desenvolvida pelo espetáculo, em quatro trabalhos distintos: *Complexo Sistema de Enfraquecimento da Sensibilidade*, *Entulho Excesso*, *EmVão* e *Elsinore em Planta Baixa*. Sendo os três primeiros espetáculos de teatro e o último uma performance-instalação cênica.

Faz-se necessário pontuar ser o conceito de sujeito aplicado ao título desse ensaio, a compreensão de ser sujeito todo aquele

reconhecido como representante biopolítico, sem haver quaisquer aplicações filosóficas e psicanalíticas ao termo.

Entretanto, antes de avançar sobre os aspectos envolvidos na preparação do intérprete, faz-se necessário desenvolver alguns parâmetros que servirão à argumentação teórica e prática do processo. Entre os mais relevantes está a compreensão do que venha a ser a narrativa e sua subdivisão em verbo (narrar) e substantivo (narração); comumente tratadas como iguais, a importância de diferenciar a dimensão verbal da substantiva no que se refere à Narrativa atua sobre a hierarquia da estrutura narrativa dentro do espetáculo, pois, ao ser escolhida uma ou outra, muito se determina sobre a colocação do intérprete no contexto cênico.

Ator como Princípio Narrativo

Início pela necessidade em se alcançar alguma qualidade de diferenciação entre o Narrar e a Narração. Narrar está condicionado a contar, trazer, apresentar ao outro as informações, fatos e sensações específicas que, colocadas sequencialmente, traduzem e determinam o reconhecimento de um particular acontecimento. No entanto, narrar não impõe a necessidade de serem tais condições apenas possíveis pelas ações do intérprete (dentre as quais se inclui a fala), visto que toda imagem oferece ao observador uma indicação de informação, uma ideia ou argumento; portanto, tudo o que ao observador se coloca possui capacidade de significar e, conseqüentemente, narrar. A Narração, a ação de narrar, por sua vez, constitui-se na qualidade das escolhas, na maneira como se constrói a sequência de informações, os valores agregados, estabelecendo a pessoalidade de quem apresenta o fato, sua leitura e julgamentos. Sendo assim, ainda que aparentemente muito próximos, Narrar e Narração, enquanto processos, desenham organizações diferentes à criação de um espetáculo.

Se tido o Narrar como base estrutural do trabalho, esse se formulará de maneira a ser estimulada mais pela acumulação dos códigos simbólicos, oferecendo ao espectador possibilidades de leituras individuais, por meio de estruturas abertas, onde a narrativa pode ocorrer de maneira amorfa e sistematizada apenas pela inêrncia linear dada a qualquer sequência, quando observada pelo tempo de duração de um acontecimento.

O Narrar como organização espetacular pode ser reconhecido nas produções de espetáculos do italiano Romeo Castellucci¹⁸⁵ ou do francês François Tanguy¹⁸⁶ ou do americano Robert Wilson¹⁸⁷ ou do brasileiro Gerald Thomas¹⁸⁸, por exemplos (para ampliarmos as possibilidades contemporâneas em diversas culturas), nas quais as imagens não se sucedem como consequências diretas umas as outras, mas permitem a compreensão da narrativa através da soma aleatória das informações simbólicas apresentadas. Essa qualidade de dramaturgia está mais próxima ao desenho oferecido pela encenação como estrutura dominante, pelo descarte da subjetividade dos personagens e pela permanência emotiva dos signos aos espectadores.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Diretor e cinematógrafo italiano, fundou em 1981 a companhia de teatro *Societas Raffaello Sanzio*. Seus trabalhos conciliam um alto teor imagético para a construção de imagens e o ator como presença conciliada à imagem através de ações e movimentações pontuais.

¹⁸⁶ Diretor e dramaturgo, assumiu em 1982 a direção do *Le Théâtre du Radeau*, situado na cidade de Mans, nas proximidades de Paris. Suas obras partem da elaboração estética da espacialidade cênica (cenário e luz) para só depois incluírem a narrativa e o ator. Ao lado de Ariane Mnouchkine (*Théâtre du Soleil*) e Maguy Marris (coreógrafa) é tido como um dos grandes encenadores do contemporâneo teatro francês.

¹⁸⁷ Diretor, cenógrafo e iluminador americano revolucionário é a referência base do que o teórico Hans-Thies Lehmann denominou por teatro Pós-dramático. Seu trabalho se desenvolve a partir de construções não-dramáticas, onde a imagem, por vezes congeladas em cena, determina o código de acesso à estrutura narrativa.

¹⁸⁸ Diretor, dramaturgo, cenógrafo e iluminador. Fundou em 1985 a *Cia. de Ópera Seca*, pela qual realizou importantes espetáculos transformadores da cena brasileira, como a Trilogia Kafka, Eletracomcreta etc. Seus trabalhos partem da biografia do ator para construir estruturas simbólicas estéticas em narrativas não-lineares.

¹⁸⁹ O modo como o assunto é aqui abordado entende a narrativa na composição de um espetáculo independentemente da linguagem ou estilo trabalhados, seja ele dramático, trágico, épico, cômico ou pós-dramático, visto comportarem todos a narrativa como construção da cena, cada qual com suas nuances e condições.

Já pela Narração, a estrutura baseia-se, sobretudo, na capacidade do intérprete em construir subtextos e acessos mediados¹⁹⁰. Sua amplitude se dá pela qualidade da formalização do conteúdo narrativo pela potência das escolhas, seja mediante a aplicação de técnicas específicas, seja pela capacidade criativa do intérprete em oferecer ao espectador tantas entradas e desenhos quanto possíveis. Esse esmiuçar minimalista da subjetividade de um personagem, a busca pelas camadas e sutilezas envolvidas entre as informações formais, tornam a construção narrativa linear e mais propícia à elaboração de estéticas realistas, por exemplo, visto ser menos necessário a introdução de outros instrumentos simbólicos, retida que está à presença do intérprete.

Na intersecção entre Narrar e Narração, temos o desenvolvimento de um processo híbrido, onde o intérprete é o fio de construções sígnicas e não mais de subjetividades dos personagens representados. Nesse sentido, a interpretação não busca a psicologização comum aos personagens realistas, mas também não permanece à mercê da enenação atuando como intermédio. Coloca-se, agora, como acesso a narrativa em si. Partem desse parâmetro, denominado aqui por Narrativação¹⁹¹ - ação de criar a partir dos intérpretes contextos narrativos desprovidos de estruturas psicológicas e construções formais de personagens -, os estudos sobre a dialética entre cena e intérprete nos espetáculos da Cia. de Teatro Antro Exposto¹⁹². Dentre tantas possibilidades, optei por trabalhar na companhia com o conceito de Narrativação, como meio de determinar ao intérprete a função de instrumento narrativo dentro da estrutura simbólica dos espetáculos.

¹⁹⁰ Entende-se, aqui, por acessos mediados, todo e qualquer instrumento que favoreça o indivíduo ao acesso final de uma informação narrativa. No caso do intérprete, esse processo ocorre pelo seu existir como mediação àquilo que se propõe ser acessado; ou seja, o intérprete como meio de acesso.

¹⁹¹ Cunhou-se o termo, aqui, como verbo para a Narrativa, ação de constitui-la como signo.

¹⁹² A companhia foi fundada em dezembro de 2008, em São Paulo, por Ruy Filho, Diego Torraca, Raianni Teichman e Giuliana Rocha, tendo por perspectiva a criação e realização de espetáculos teatrais que estudassem as linguagens contemporâneas artísticas e teóricas em filosofia, política e sociologia.

A compreensão de conterna palavra os valores necessários para a exposição de uma narrativa pode ser confrontada com a presença da imagem e sua qualidade inerente de construir informações. Enquanto verbos oferecem a sensação de ação e transformação, adjetivos qualificam estados; ou seja, há muita diferença se um personagem pergunta ao outro se aquele está triste ou se chora, por exemplo, mas, em ambas as colocações, as palavras oferecem ao espectador, objetivamente, qual o teor do momento e a partir de qual estado os próximos instantes devem ser compreendidos.

Já a imagem é por si só a tradução de uma ideia, e, ao ser apresentada ao espectador, passa a ser confirmada como informação indireta. Isso porque a informação pode ser ofertada de duas maneiras: Direta, expondo nela mesma aquilo que busca apresentar, como uma seta de trânsito, por exemplo; e Indireta, quando a informação é algo a ser encontrada naquilo que se revela, como em uma fotografia de um encontro.

Quando se pensa o valor da imagem para a narrativa, é preciso estabelecer, ainda, duas condições: a primeira diz respeito àquela reconhecida por sua forma real, construída na espacialidade da cena, e que pode ser descrita objetivamente, como o cenário ser grande e a iluminação escura, por exemplos. Enfim, todas as ambiências plásticas e estéticas pertinentes ao visível. A segunda trata da imagem subjetiva produzida no espectador a partir do seu próprio repertório imagético, sua experiência cultural e histórica e o desenvolvimento dos seus valores, de modo que cada um possui suas interpretações e possibilidades de entendimentos¹⁹³.

Uma se sobrepõe a outra sem forma dominante, e a soma entre as imagens construídas na espacialidade da cena e as subjetivas advindas do próprio espectador levará a tornar nele cada momento informação, estabelecendo seu reconhecimento a partir do repertório cognitivo e afetivo, conforme citado. A cada nova informação, o percurso argumentativo se consolida como organização

¹⁹³ Sobre as dimensões da imagem confira SANTAELLA, L. (1997). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminoras. 224 p.

de pensamento¹⁹⁴. E, ao final do percurso, ou seja, ao ser definida para o espectador qual a última informação, terá ele a possibilidade de reproduzir a narrativa para além do mero contar da história, visto que esta é apenas uma parte manifestada do que a narrativa pode oferecer. Sem a transformação da imagem em informação, desta em argumento e, então, em estrutura de pensamento, sobram ao espectador somente imagens e sensações desconexas incapazes de atribuir contextos sobre o que revelam. Em trabalhos propositadamente mais herméticos, isso pode ser um trunfo para construir perspectivas de não-narratividades.

Nos espetáculos da Antro Exposto, todavia, busca-se recuperar o encontro discursivo com o espectador, por meio da elaboração de contextos narrativos reconhecíveis, ainda que manifestados por formas inesperadas.

Em uma leitura mais tradicionalista¹⁹⁵ de como a comunicação no teatro ocorre, chegar-se-á a terceira categoria peirceana¹⁹⁶. Mas esta, ainda que correta, não representa em si a conjuntura atual em suas especificidades estéticas e técnicas. À terceiridade, Peirce¹⁹⁷ destina a mediação, o hábito, a memória, a continuidade, a síntese, a comunicação e representação. Em todas as qualificações elencadas reside certa observação de funcionalidade do objeto, algo que representa algo no intuito de revelar algo. No caso, o signo serve-se como representação da informação.

¹⁹⁴ Entende-se aqui a organização de pensamento como a capacidade de acumulação de informações capaz de gerar uma determinada compreensão crítica sobre aquilo que é apresentado.

¹⁹⁵ A compreensão tradicional do teatro sobre como esse se comunica com o espectador, quase sempre se limita a qualificar a comunicação como sendo a representação de algo ou de uma informação, dentro de certos contextos narrativos, buscando maior eficiência ao discurso apresentado no espetáculo. Aquilo que se revela no palco, portanto, traduz, em certa medida, a informação necessária para a compreensão correta da narrativa.

¹⁹⁶ Charles Sanders Peirce desenvolveu um sistema de compreensão dos fenômenos universais em três categorias: primeiridade (sentimento imediato sem reflexão), secundidade (quando o fenômeno primeiro se relaciona a outro, comparação, experiência no tempo e espaço) e terceiridade.

¹⁹⁷ NÓTH, W.. (1995). *Panorama da semiótica*: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume. 150 p.

No entanto, a narrativa no teatro contemporâneo não se dá mais necessariamente por sua terceiridade, mas também, e sobretudo, pela representação de sua terceiridade. Uma espécie de meta-terceiridade, pela qual a narrativa não apresenta mais uma experiência, mas a síntese de uma experiência inexistente. O que se assiste não é a simples transposição de algo a algo, mas o fingir esse movimento, tornando real aquilo que na verdade não existe, mas que, ao se revelar, torna-se plausível de realidade. Em outras palavras, o signo serve-se como representação de uma falsa informação, cuja manifestação em cena torna-o plausível e representável, frente sua possibilidade real de existir, determinando qualidades suficientes ao material criado, oferecendo ao receptor a possibilidade de consolidar um pensamento com início, meio e fim, ainda que nele nada seja, de fato, verídico e possível de verificação.

Para isso é preciso saborear os ritmos de cada imagem oferecida, o tempo de suas permanências, determinar conflitos entre a absorção cognitiva e a compreensão subjetiva. Cada qual com suas características, cada um com suas aberturas e indicações.

Ainda sobre a imagem, é preciso indagar sua forma, seu reconhecimento. Toda imagem parte de alguma estrutura que compõe sua representação, e tudo aquilo que se apresenta ao outro é imagem intencional, aos olhos de quem as recebe. Mesmo um palco vazio traz a imagem do negro absoluto como representação de ausência propositada. Se iluminado, intensifica-se, ainda mais, a ausência, agora explicitada pela exposição do espaço cênico como desprovido de conteúdo. Sendo assim, não existe o nada no teatro, apenas a representação da escolha por uma imagem, cuja representação se dá pela compreensão e expectativa do que nela falta. A esse existir atribui-se aqui o nome: CORPO, no sentido mesmo de matéria, de sua materialidade. Corpo, portanto, é qualquer organização independente capaz de trazer informações novas e próprias à ambiência existente; entendendo aqui, ainda, organização como algo preparado, eleito. Uma mesa, um ator, uma palavra ou um foco de luz são novos corpos, movimentos de interferências sobre a

ordem da cena, e conduzem, obrigatoriamente, a narrativa a outra experiência. Toda interferência, então, determina a readequação da narrativa original.

Esse processo amplia a condição da dramaturgia tradicionalmente restrita ao dizer e à presença do ator. Agora, a dramaturgia - processo de escrita de uma determinada narrativa em seu formato teatralizado -, ocorre de maneira mais ambígua, se confrontada aos princípios clássicos¹⁹⁸ de ação e reação, ainda que a ação de causa lá esteja, porém não explicitada como código de passagem, mas como signo de interferência.

De todo modo, há sempre um Corpo constituinte da imagem, ou vários, ou sua ausência. E é a partir de sua presença que se reconhece a permanência do espaço e tempo dentro do contexto narrativo da imagem.

A partir do Renascimento, com a invenção da perspectiva, o Homem ou o Corpo passa a ser o instante inicial de observação do espaço¹⁹⁹. No teatro, os palcos elisabetanos e italianos levaram isso em consideração na construção dos seus edifícios. No contemporâneo, todavia, isso não se limita à perspectiva. Há na ocupação do espaço cênico por um Corpo seu redimensionamento narrativo, mais do que a localização estrutural proposta séculos atrás. A maneira como o Corpo conduz a observação do seu entorno determina a condição de sua relevância. Uma cadeira em meio a um cenário preenchido por dezenas de outras informações é diferente de sua presença quando sozinha, por exemplo. E se ao centro ou canto, muda a maneira como o espectador traduz seu argumento.

Criar uma imagem, então, é oferecer também a condição narrativa de um Corpo e, através deste, o reconhecimento de sua localização no tempo, enquanto estrutura simbólica, mediante sua permanência como informação. Por isso alguns vícios tão comuns,

¹⁹⁸ Sobre os princípios clássicos ver DEDIROT, D.. (1986). *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense. 196 p.

¹⁹⁹ Sobre os aspectos formadores do Renascimento ver BUCKHARDT, J.. (1991). *A Cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Companhia das Letras. 448 p.

como pontuar excessivamente o centro do palco para remeter ao Corpo (principalmente os intérpretes) e/ou instante sua importância maior no contexto narrativo.

Descobrir as possibilidades de traduzir o Corpo numa imagem é simultaneamente determinar na narrativa a presença das ausências daquilo que não é ocupado. Esse jogo, entre o que está e o que se ausenta, é mais um delicado processo de construção rítmica de sobreposição de imagens do que necessariamente a linearidade da demonstração de um argumento. E, novamente, chega-se ao conceito trazido de Narratividade. Agora, o ritmo narrativo ocorre na presença manifestada do Corpo como interferência sgnica, e não na carga psicológica acrescida posteriormente à sua admissão.

Entender também o ator como Corpo, necessita ampliar a compreensão de sua especificidade. O ator, ao ser introduzido na cena, traz consigo dupla informação. A de ser ele Corpo narrativo, por ser igual instrumento de interferência, portanto aquele que se coloca em relação ao todo e a tudo como presença; e de ser ele próprio fontes maiores de construções simbólicas.

Utilizando um exemplo simplista, é como escolher um ator negro para representar o personagem branco, como fizera Peter Brook, em sua montagem do clássico *Hamlet*, de William Shakespeare²⁰⁰. Se olharmos Hamlet como herói, instrumento de vingança e exposição da verdade, independentemente dos tantos outros valores que permeiam sua simbologia no espetáculo, ter-se-á o negro como elaboração de um discurso ideológico, onde a raça sobrepõe ao personagem original também sua opressão histórica, vingando os preconceitos e se sustentando como manifestação vitoriosa, mesmo com a morte como desenrolar narrativo. Aqui, a cor do ator supera a ação de representação do personagem e personifica sobre ele ecos de um movimento político, social e cultural.

²⁰⁰ Hamlet é um jovem príncipe dinamarquês que retorna para casa após a morte de seu pai. Em um encontro com o fantasma, descobre que a morte foi, na verdade, um assassinato cometido pelo seu próprio tio, agora rei, após casar-se com a viúva rainha e mãe de Hamlet. O príncipe decide, então, vingar-se de todos.

Agora, imaginado o seu oposto absoluto, tendo Cláudio, o tio de Hamlet, assassino de seu pai e novo rei, como o único negro do elenco, a questão racial igualmente superaria o personagem, trazendo complicações morais mais difíceis, frente àqueles que enxergariam o negro como propositadamente escolhido para ser o vilão.

Em ambos os casos, isso é uma redução possível e incontornável de acontecer na leitura do espectador mais interessado em estruturas simbólicas. Peter Brook respondeu sobre sua escolha pelo ator negro para interpretar *Hamlet* como sendo o melhor preparado tecnicamente para o papel, ignorando todas essas questões²⁰¹. Mas isso não foi o suficiente para que críticos, historiadores e públicos brasileiros não tirassem suas próprias conclusões.

Ocorre que o corpo humano acumula tantos outros códigos simbólicos que é imprescindível que não sejam ignorados, sob a pena de descontextualizar a informação pretendida, abrindo-a em percursos argumentativos por vezes antagônicos ao almejado. O que não quer dizer que um ator com determinadas características não possa representar qualquer personagem. Mas que, ao ser introduzido ao espetáculo, é preciso atentar-se ao fato de que suas particularidades estabelecerão interferências simbólicas que modificarão a compreensão da narrativa original. O que pode ser uma interessante qualidade de manipulação do processo de compreensão final.

A essas interferências iniciais soma-se a construção narrativa do ator como Corpo na imagem, conduzindo a uma terceira camada simbólica, na soma inevitável das duas anteriores. Portanto, o ator, enquanto especificidade e Corpo, torna-se o elemento fundamental ao desenvolvimento da Narrativação.

Mas é possível, de fato, eliminar a presença do ator do contexto narrativo? A resposta depende do ponto de vista que se toma. Sim, se entendermos que por Corpo, núcleo simbólico narrativo da imagem, qualquer existência independente pode o ser. No entanto, a resposta é negativa, se interpretado a partir

²⁰¹ Resposta dada à questão, durante encontro aberto realizado com o diretor e atores em São Paulo.

dos valores de sua ausência. Qualquer objeto reconhecível traz em si a condição de existir em relação ao Homem. Uma cadeira, por exemplo, representa a ela mesma, seja um engraxate ou um rei, a interferência qual infere ao ser apresentada, e a ausência ou presença do corpo que a justifica como objeto. Nesse sentido, um banco de engraxate vazio é simbolicamente diferente a um trono não ocupado, e ambos estabelecem o reconhecimento do ator/personagem ausente como contextualizações de suas existências. Faz parte da normalidade da percepção de um objeto a tradução de sua realidade inerentemente à sua função. Portanto, se se observar uma cadeira, ela logo traduz aquele que supostamente a utiliza.

Este aspecto de identificação do Corpo se dá de forma natural no espectador. É da biologia do ser humano buscar o reconhecimento daquilo que lhe é apresentado. Reconhecer significa mais do que entender, atinge graus de dominância sobre o contexto modificado.

Contudo, é possível quebrar o reconhecimento atribuindo aos valores ordinários inerentes aos Corpos complexidades narrativas. Em um exercício rápido e demonstrativo, pode-se conduzir o observador ao incerto, a partir de uma narrativa cujas proposições subvertam as informações originais, como se busca demonstrar a seguir²⁰²:

Palco vazio. Blackout. Uma mesa. Blackout. Uma maçã sobre a mesa. Mudança de foco de luz. Uma mulher nua caminha atravessando o palco, ela ignora a mesa e a maçã. Blackout. A mulher, ainda nua, é iluminada no proscênio comendo a maçã. Mudança de foco. Apenas uma faca sobre a mesa. Mudança de foco. A mulher aparece molhada por um líquido vermelho no fundo do palco. Blackout. Apenas a mesa vazia. Blackout. Uma cobra caminha pelo fundo do palco. Mudança de foco. A faca no chão. Mudança de foco. A mulher vestida. Blackout. A mulher matando a cobra com a faca e o sangue espirrando sobre seu corpo no fundo do palco. Mudança de foco. Uma velha deixa sobre a mesa uma maçã. A mulher se despe

²⁰² O exercício foi desenvolvido durante as preparações iniciais dos atores na Cia. de Teatro Antro Exposto com a finalidade de ampliar a observação sobre a narrativa e sua construção através de imagens e signos.

e se banha. Blackout. A mulher encontra na mesa a maçã e a morde. Mudança de foco. A velha segura a faca. Mudança de foco. A mulher está caída com a maçã ao seu lado. Entra um anão. Blackout. A velha entra, pega a maçã sobre a mesa e a descasca. Cortina fechada, luz no proscênio, o anão entra e diz: “era uma vez... uma cobra que... invadiu... uma cozinha... onde uma garçõnete foi... encontrada por sua mãe... caída... bêbada”. Blackout final.

É evidente que a simplicidade da narrativa traz as informações de modo primário e óbvio. De uma possível *Eva à Branca de Neve* e desta à garçõnete; de uma possível cena de representação do pecado original ao desfecho do envenenamento do conto infantil e um estado de embriaguez; de uma possível bruxa à uma velha comendo sua maçã e sua possível maternidade; do anão personagem de fábula ao narrador de histórias; da serpente do Éden a um animal selvagem; não importa qual o caminho percorrido, cada imagem traz seu grau de interferência com o intuito claro de projetar dúvida sobre a narrativa apresentada.

Todavia, os símbolos atuam possíveis traduções de outros permanentes no imaginário coletivo. Quem é a mulher ou a velha? O que faziam ali?, Pode ser explicado ou não durante o correr da narrativa. De qualquer maneira, ambas se preencheram de significados que não propriamente os trazidos por construções psicológicas dos personagens, mas pela exposição do ator como Corpo no todo da imagem. Sem a presença do ator não se dará conta dos códigos básicos. Mas ele é insuficiente para qualquer explicação, ainda que seja a ponte de acesso até a chegada da próxima interferência.

Como segundo exercício²⁰³, recria-se a cena com uma atriz negra representando a mulher, um menino no lugar da velha, um homem branco jovem no lugar do anão e um cachorro substituindo a cobra. Esse jogo de desconstrução e reconstrução simbólica é fundamental para compreensão da duplicidade do ator como Corpo da imagem. Teremos a possibilidade de terceiras, quartas e tantas

²⁰³ Desdobramento e ampliação do exercício inicial, também desenvolvido na Cia. de Teatro Antro Exposto, como meio de incluir a experiência do ator na construção de narrativas simbólicas.

outras tentativas, ainda, que podem incluir variações de ritmos entre as cenas, alongando algumas, acelerando outras, de iluminação, de disposições espaciais, de introdução de sons e silêncios, de falas, de gestos, de repetições de imagens, de falsas repetições de imagens, e assim por diante.

A presença do ator em cena determina algo mais. A condição de sua humanidade estabelece à imagem sua presentificação. Ou seja, o reconhecimento do outro faz com que o contexto narrativo se localize no instante presente de quem o assiste. E por ser o ator duplamente informativo²⁰⁴, é evidente que sua presença implica igualmente no reconhecimento do tempo da cena, como espelhamento do presente do observador.

Conflituosos ou análogos, o presente narrativo e do observador, atuam também como informação sobre as imagens, determinando-lhes relevâncias na construção do próprio contexto. Assim, o espectador é responsável também pela permanência contextual da própria narrativa.

O que torna, verdadeiramente, o tempo um processo dialético, em relação a subjetividade das interpretações possíveis, é a ação empreendida na imagem, a maneira como o Corpo se coloca em estado de presentificação do instante narrado. Um gesto lento em demasia pode desassociar a imagem do presente, por não ser esse o comum de uma gestualidade. Mas, também, um gesto exageradamente comum pode desfavorecer a compreensão simbólica daquilo que busca representar, por se fazer banal aos olhos de quem o observa.

Portanto, é preciso qualificar o que venha a ser a gestualidade na construção do contexto narrativo. Optou-se, então, por compreendê-la não apenas como movimentação de uma parte de alguém, como o gesto em apontar, por exemplo, mas toda e qualquer ação que determine, para qualquer qualidade de Corpo, acumular sub-imagens, de modo a estabelecer na construção do

²⁰⁴ Tal duplicidade ocorre na existência do ator como Corpo narrativo e por sua qualidade intrínseca de representar significados próprios, tais como idade, cor, gênero etc..

contexto narrativo, micronarrativas próprias e encerradas em seus próprios percursos. Em outras palavras, sendo Corpo toda e qualquer existência determinante de contextos, Gesto, por sua vez, aqui, significa toda e qualquer interferência sobre o estado inicial de um Corpo, levando-o a modificar-se e estruturar-se como narrativa.

Um Gesto não necessita traduzir o contexto ou dar a informação linear ao tempo narrativo, mas subverter ou intensificar pequenos instantes de criação simbólica, estruturados para justificar a permanência rítmica de uma imagem. Lembrando, ainda, que todo Gesto pressupõe escolhas, e, portanto, a sugestão de tantos outros não-Gestos propositadamente abandonados.

Da mesma maneira que o vazio exhibe a ausência como potência de um Corpo desconhecido, o não-Gesto traz à tona a personificação da temporalidade da imagem, e não do personagem ou do Corpo central. O que significa dizer que, ao fim, toda imagem necessita para si um Corpo, presente ou ausente, não importa, e todo Corpo representa o ritmo da própria imagem no interior da arquitetura narrativa, como acesso central a sua informação, enquanto o Gesto, por sua vez, presentifica a temporalidade do Corpo tornando a imagem ritmo de sua própria construção.

É preciso, então, olhar o tempo como manifestação sobre o sujeito, com certa abstração e concentração sobre fundamentos que, aparentemente, contrariam a normalidade de seu entendimento comum, afinal, a mecânica do relógio dependurado na parede parece provar que o tempo tem sim sua concretude e que discuti-lo seria uma enorme ‘perda de tempo’.

Mas se for encarado por outra perspectiva, pelo viés do sujeito, chegar-se-á ao impasse da ‘manifestação’ versus ‘percepção’. Quando notado o tempo, este não pode mais ser o mesmo, já que a própria ação de perceber está limitada à consciência de sua percepção, e isso leva milésimos de uma fração. Desde a luz refletida sobre o objeto, seu reflexo na retina, a transposição como imagem no cérebro e seu reconhecimento e interpretação, tudo leva tempo, ainda que seja a tal fração. Percebe-se algo porque se compreende

e se decifra aquilo que constitui o signo, ou seja, sua informação. Portanto, o que se percebe, na verdade, é o passado da informação em si, e nunca sua manifestação em seu tempo presente: feito estrelas observadas, cujo brilho reflete o seu ontem, podendo chegar a expor sua existência mesmo quando não mais existem.

Entretanto, o que seria o existir, a materialidade presencial ou a manifestação reconhecida? Do que importa algo que não se manifesta? E do que serve um reconhecimento de algo inexistente?

A existência está na dimensão temporal que se dá ao Corpo. Ao reconhecer nele a própria manifestação do tempo, ele só pode ser propriamente real, ainda que a virtualização dessa realidade dobre o tempo sobre ele mesmo²⁰⁵. E esse tempo da dimensão cósmica alargado pelas distâncias, pode igualmente ser transposto como o tempo da consciência frente à informação em si.

Deve-se, então, compreender o passado como único alicerce concreto de realidade, e renomear a escala temporal, tal como foi convencionalizada – passado, presente e futuro –, em Passado Histórico, Presentificação de Passado e Desejo de Passado, respectivamente²⁰⁶.

No Passado Histórico, mais próximo ao que se compreende por passado, meramente, reconhece-se tudo aquilo que foi, teve, serviu, existiu, fez-se por fatos, sensações e emoções de toda ordem, compondo as formulações das subjetividades, como que vistas independentes do próprio sujeito. Algo entre aquilo que constituiu o indivíduo até o agora e o que também pode ser encontrado e reconhecido sem sua presença no amanhã. Pode-se reconhecer o Passado Histórico e seus detalhes turvos, trazê-lo concreto nas marcas e mudanças, assim como guardá-lo em um diário distante de

²⁰⁵ Sobre o desdobramento do tempo como deslocamento confira DELEUZE, G.. (1991). *A Dobra, Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Editora Papirus. 244 p.

²⁰⁶ A proposição sobre o tempo se consolidar perceptivamente como estado passado advém de uma compreensão particular sobre a manifestação temporal, assim como os termos empregados. Para maiores observações sobre teorias sobre a temporalidade, nos termos aqui apresentados, sugiro: BERGSON, H.. (2006). *Duração e Simultaneidade*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Editora. 250 p.

qualquer outra função. Esse acúmulo de ontem roteiriza a trajetória compondo um panorama sistêmico organizado de participação na história geral formada pelas narrativas individuais e seus encontros e desencontros culturais, sociais, econômicos, religiosos, políticos etc.

Já a Presentificação de Passado, e não mais o presente, faz-se pela existência daquilo que se tornará o Passado Histórico, no instante em que a percepção se dá e se revela real e é ultrapassada, concomitantemente, conforme os exemplos sobre as estrelas ou o próprio processo de reconhecimento de informações.

Por último, resta entender o que chamamos por futuro. Quando imaginado o tempo, o futuro, este surge através de idealizações positivas ou negativas, e projeções consequentes aos desejos. Tudo aquilo que é imaginado para o amanhã está intrinsecamente ligado às expectativas racionais e subjetivas que formulam possibilidades de realizações, tendo por iniciativa a resolução ou compreensão de uma inquietação. É ela, a inquietação, a força motriz que leva a imaginação a desejar, antecipar os acontecimentos projetando possibilidades.

Entretanto, a percepção dessas projeções ocorre na visualização mental de fatos concretos representados, quase sempre, por ações e acontecimentos reconhecíveis pela subjetividade, afinal, são essas ações respostas e variações limitadas ao repertório da subjetividade daquele que as idealiza. A limitação de representação de um acontecimento se dá pela condição inerente de ser qualquer representação a personificação daquilo que se apresenta, como ocorre, por exemplo, na tentativa de imaginar as ações cotidianas do dia seguinte: acordar, levantar, tomar banho, sair de carro e chegar ao trabalho. Nenhuma dessas imagens se dá senão pela representação de sua ação em processo de acontecimento, como se as assistíssemos em plenos instantes de suas ocorrências. Portanto, o indivíduo é incapaz de imaginar o futuro como futuro. Esse sempre se revela como acontecimento presente, em seu instante de ação; ou seja, limitado à criação idealizada, a partir do suposto encontro vivencial com a mesma. A percepção do futuro, por conseguinte, manifestação que surge em certa busca pelo amanhã, deve, enfim, ser entendido como sendo o

Desejo de Passado, o desejar representado durante a presentificação imaginária do passado, idealizado pelas próprias inquietações.

Retomando a observação de ser o Gesto, na qualidade de ação constituinte da temporalidade da imagem, o instrumento de reconhecimento do presente na ambiência do espetáculo e do espectador, e, compreendido ser o presente a percepção do passado em seu tempo de construção, conclui-se que o Gesto, em sua própria natureza de movimento, aprisiona o instante ao passado, ao realizado, ao feito, ao anterior.

A soma simbólica possível estrutura-se a partir da vontade de compreensão do próprio repertório organizado. Ou seja, a potência do Gesto não está apenas na sua capacidade de presentificar o contexto narrativo, ou na consolidação do reconhecimento do passado pela exacerbação da Presentificação do Passado, oferecendo ao observador o reconhecimento da existência de uma temporalidade narrativa, mas na abrangência simbólica possível de se construir para o outro certa antecipação do que há de vir, do futuro, dos próprios desejos, portanto.

Biopolítica

Compreendido que a qualidade de uma narrativa se dá pela capacidade de expor as informações ao espectador, e que essas são estruturas advindas da consolidação de signos, e, ainda, que toda imagem é composta por um núcleo denominado aqui por Corpo, seja ele um objeto ou próprio ator, cuja estrutura consolida no tempo sua ação, faz-se necessário avançar ainda mais e compreender que todo desejo é, antes de uma vontade, a manifestação de uma falta limitada pelas possibilidades concretas de participatividade e pertencimento²⁰⁷. Mesmo quando se deseja a solidão, se deseja, de fato, distanciar-se ou não pertencer a algo.

²⁰⁷ Sobre as relações de participação e pertencimento na construção do indivíduo, ler BAUMAN, Z. (2003, 2005).

Sendo assim, é intrínseco ao desejo, sua condição de relacionar o indivíduo e a sociedade. A partir dessa relação, e propriamente a maneira como passa a ser exercida, entende-se aqui por biopolítica.

Foi Michel Foucault, em 1974, no Rio de Janeiro, durante sua conferência sobre medicina, que cunhou o termo²⁰⁸. Para ele, o capitalismo não havia conseguido gerar a privatização da medicina, como era de se esperar, mas a socialização do corpo. A maneira como esse e a introdução da biologia passaram a possibilitar induções políticas, não só através da medicina, levou Foucault a rever o corpo como realidade biopolítica, uma vez que muitas das ações estratégicas do capitalismo agiam sobre ele.

Em um segundo momento, 1976, o termo volta no texto intitulado *“Direito de morte e poder sobre a vida”*. A biopolítica reaparece como parte de um contexto mais profundo denominado por Biopoder, pelo qual o autor passa a analisar os princípios de soberania histórica, até meados do século 18, e a troca de paradigma nos séculos seguintes. O filósofo apresenta duas estruturas oposta de entendimento sobre vida e morte, fundamentadas por tais princípios, diferenciando o poder soberano por suas qualidades em faz morrer e deixa viver, do Biopoder que, por sua vez, faz viver e deixa morrer.²⁰⁹

Foucault também vai defender que vida e morte não são fenômenos naturais na ambiência política, mas possibilidades de atuações do poder²¹⁰. O soberano, dada sua posição absoluta sobre

²⁰⁸ Conferência citada em PELBART, P. P. (2009). *Vida Capital: Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras. 256 p.

²⁰⁹ No poder soberano, aquele que detém o poder, tem a capacidade de agir sobre o outro de modo definitivo, inclusive sobre sua vida. Uma vez que seu poder implica na imposição da morte ao outro, cabe-lhe a decisão em deixá-lo viver ou não. Já no Biopoder, a decisão se aplica sobre o outro pela necessidade de sua existência para manutenção do sistema. Isso significa fazer com que o outro viva o máximo possível, até o instante em que sua utilidade seja menos interessante, permitindo-lhe, então, a possibilidade da morte. Essa diferença marcou a passagem de uma sociedade onde o indivíduo era submetido as vontades do soberano para a atual, na qual a existência do indivíduo mantém as características de sustentação do poder.

²¹⁰ PELBART, P. P. (2009).

os demais, possui a capacidade de decidir sobre o viver do outro, já que lhe cabe o poder da decisão em matar. Com o tempo, a relação de poder se modifica frente às novas necessidades trazidas pelo desenvolvimento socioeconômico que obriga a estimular o outro a viver, para servir de instrumento ao alcance de específicos objetivos. A guerra é um dos exemplos trazidos pelo teórico, pelo qual demonstra a passagem do poder soberano ao Biopoder, o que significa dizer que as lutas deixam de ser tentativas de manutenção das soberanias dos Estados e passam a ocorrer como meio de garantir a própria sobrevivência dos indivíduos e dos coletivos aos quais pertencem. Agora, o indivíduo está no centro de sua decisão, e cabe ao Estado encontrar novos mecanismos para influenciar o indivíduo.

É pelo princípio novo de se fazer o outro viver que a biopolítica estrutura afirmações mais particulares para mobilizar o outro como elemento estratégico, gestando, desapercibidamente, sobre novos aspectos da vida da população, desde seu nível de saúde, sua longevidade, até sua qualidade de existir e mortalidade, e não mais, como outrora, pela afirmativa de sua dominância, apenas.

Comparando biopolítica e disciplina, ambos aspectos constituintes do Biopoder, Foucault²¹¹ argumenta que a disciplina se limita a buscar reger o outro de maneira individualizada, através de vigilância, treino, punição etc., enquanto a biopolítica se dá no agir sobre os processo próprios da vida, de maneira massificante e totalizante. Concluindo que, agora, a vida, e, portanto, a qualidade do viver, e seus mecanismos passam a existir nos cálculos de poder, é que o Biopoder justifica-se como instrumento para agir e transformar.

Parece evidente que Foucault não deu o passo mais claro a seguir, o de ser o Biopoder, acima de tudo, a maneira moderna de se manter fixos sistemas de soberania. Suas ideias transitaram no conflito de uma dualidade definida que não se contaminava. E foi Giorgio Agamben²¹² quem lhe deu a continuidade, ampliando a proposição foucaultiana

²¹¹ idem.

²¹² Filósofo italiano, formado em direito, responsável pela tradução da obra completa de Walter Benjamin para o italiano, atua em áreas como filosofia, teoria literária e política (biopolítica).

para o desenvolvimento de um novo conceito, o de *Vida Nua*²¹³. Observando na história que a sustentação do poder ocorre entre o *fato* da vida e as *formas* de vida, Agamben (2010) propôs a investigação do viver, a partir do aspecto de que nem tudo no indivíduo pode ser analisado apenas pelo poder; e de haver, em certos graus, a perspectiva do existir o indivíduo, ao mesmo tempo submetido ao soberano e ao arbítrio próprio.

O que Agamben apresentou, então, é a condição do indivíduo, desde o início, relacionando-se com o poder num estado de exceção²¹⁴, ou seja, através da necessidade de se legitimar estruturas de segurança que implicam na descaracterização das leis e direitos, como meio de manutenção do poder e sua organização da ordem. Por isso a necessidade política de agir sobre o sujeito de maneira diferente no contemporâneo, quando a *Vida Nua*, o hiato residual entre a soberania e o Biopoder, passa a ser valorizado como manifestação de independência. Resta à política assumir a *Vida Nua* como latência que deve ser submetida por outras condições, por isso a transformação da soberania histórica em biopolítica.

O paradigma de ser o corpo a nova estrutura de construção do político pode ser bem explicada a partir de concepções do filósofo Francis Wolff²¹⁵. O autor traça quatro possibilidades sobre o que venha a ser o homem. A primeira, alicerçada em desenhos essencialistas, a partir da cosmologia, busca traduzir o homem por sua essência fixa e eterna, sua característica de ser vivente, tanto quanto os animais e deuses, mas diferenciada por traços específicos. Traços esses que o diagnosticam como um ser político ou por ser racional ou, apenas, por sua capacidade em falar. Dentro da visão hierárquica do cosmos, portanto, o homem atua como

²¹³ Confira em AGAMBEN, G. (2010). *Homo Sacer: o Poder Soberano e a Vida Nua*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG. 197 p.

²¹⁴ Confira em AGAMBEN, G.. (2004). *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Editora Bomtempo. 142 p.

²¹⁵ Professor de filosofia na *École Normale Supérieure*, em Paris, em modelo apresentado durante o ciclo de conferências realizado por Aduino Novaes para o encontro teórico e filosófico *Mutações: a condição humana*, realizado no SESC, em 2008.

intermediário entre o céu divino e a terra natural. Essa concepção, em diversos níveis e maneiras, dominou a concepção do humano, sobretudo, durante a antiguidade e o período medieval²¹⁶.

A segunda possibilidade, contrariando a anterior, inicia-se com Descartes e sua revisão dos valores antigos, através do pensamento cartesiano e a dinâmica de uma observação do homem a partir da mecânica. Nela, o homem passa a levar em conta que temos acesso apenas à nossa consciência e, ainda que seja, em alguma instância, a união entre alma e corpo, o homem se opõe à natureza pelo pensamento, dominando as estruturas naturais mediante o desenvolvimento e uso da técnica e das ciências.

Para a terceira, já na segunda metade do século 20, são as ciências humanas as responsáveis em atribuir um novo olhar sobre o que venha a ser o homem. Naquele instante, o homem deixou de ser absoluto e último, senhor de si e da natureza, passando a ser compreendido como objeto possível dentro dos conhecimentos positivos, como: a história, sociologia, psicanálise, etnologia, economia etc., gerando a ilusão maior de que o homem é transparente a si mesmo, é aquilo que se revela ser e nada mais.

Wolff chega ao século XXI e aos novos paradigmas cientificistas, apontando o cognitivismo como aspecto central na descoberta do que venha a ser o homem. A nova proposta critica e se opõe a tudo o que histórica e socialmente se oferece, como a cultura, linguagem articulada, o simbólico etc., rebatendo com a necessidade de compreendê-lo apenas pelo natural e biológico. E termina com a indagação de que se não existe mais humanidade definível, visto que as quatro possibilidades históricas de concepção coexistem ao tempo, sobre o que podem fundar os valores que nos determinam? Pela política ou pela moral?

A biopolítica parece ser a resposta mais objetiva do nosso tempo à questão, por tudo o que aqui se apresentou anteriormente

²¹⁶ Para saber mais sobre as transformações da concepção humana do período clássico ao medieval confira LE GOFF, J.. (2006). *Em busca da Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 224 p.

como argumento desse novo sujeito e da permanência da *Vida Nua* como estado de exceção sobre a soberania; ou seja, por sua capacidade em observar o indivíduo introduzido ao meio como instrumento de construção do próprio meio que o reflete.

Aos poucos, histórica e esteticamente, a mesma proposta de uma nova organização sócio-política que se baseie na biologia, avança para se tornar questão definitiva também na ambiência artística²¹⁷. Se recuperada a passagem do suporte artificial e planejado em materiais diversos para o próprio corpo do artista como suporte, encontrar-se-ão os caminhos decisivos para as linguagens contemporâneas nas artes visuais e cênicas, sobretudo.

Os movimentos e escolas artísticas do pós-Guerra, as denominadas Vanguardas Modernas, buscaram construir suportes alternativos para a construção conceitual, determinando novas qualidades estéticas. Os artistas passaram das telas e materiais ao uso do espaço e do próprio corpo como expansão de discursos. Agir sobre a própria pele, por exemplo, implicava na dessacralização da arte e do artista, fundindo em um só gesto as duas instâncias. Nasce daí alguns dos principais argumentos das artes contemporâneas, quando o conceito passa a ser o elemento artístico, e não mais a qualidade técnica. Nas artes cênicas esse processo também ocorre na transposição do intérprete para sua condição de performer, quando ele próprio é personagem e representação de si próprio.

Por esse aspecto, a ampliação do desejo como inerência de participação e pertencimento, estabelece também a pertinência da *Vida Nua* como manifestação a ser continuamente conquistada, visto que todo resultado efetivo de contraposição do indivíduo ao poder gera nesse a qualidade de se renovar agindo sobre o próprio indivíduo. É esta a condição implícita da nova estrutura da ordem política, social e artística. O que significa afirmar que, em certo sentido, toda criação artística, necessariamente, dá-se pela busca de um desejo por aquilo

²¹⁷ Sobre as transferências dos suportes bidimensionais para as manifestações artísticas tendo o corpo como suporte ver GOLDBERG, R.. (1999). *Performances, l'art en action*. Paris: Editions Thames & Hudson. 240 p.

que não se encontra explicitado ou determinado por códigos comuns de existência, mas mais próximo a condição humana de sua biologia. Em outras palavras, a criação é, antes de tudo, a manifestação de um desejo suportado na ambiência da *Vida Nua*, ainda que inconsciente e aleatoriamente, determinando ao artista sua condição de ser mais do que um artesão de conceitos e estruturas estéticas narrativas, mas a manifestação discursiva da ambiência biopolítica na qual se insere, ainda que nada sobre política ou sociedade esteja diretamente representado em sua arte.

Associando essa questão ao fazer teatral, reunindo-as aos conceitos aqui já apresentados no início, chegar-se-á a proposição de ser, então, a ação cênica metáfora de uma experiência social; estabelecendo, ainda, por definição, ser a ação cênica quaisquer movimentos constituintes da formação do Gesto em um Corpo para o desenho de uma imagem narrativa.

Retomando, ainda, o conceito de meta-terceiridade, sobre a qualidade do teatro fingir a veracidade de um informação possível e não mais apenas representar a realidade como transposição para o palco, fica evidente que as ações cênicas podem e devem igualmente fugir da condição de sua narração literal. Portanto, uma vez gerada a ação e, por conseguinte, o Gesto, este pode inverter o princípio da mimese aristotélica, propondo-se imagem real de um Corpo inventado, plausível, porém desconhecido.

Ao traduzir a realidade para movimentos e expressões identificáveis como naturais, ainda que falsas, oferece-se ao espectador a ampliação de sua percepção ao vocabulário simbólico que constitui e determina a apresentação da sociedade, tal qual ele a conhece e reconhece. Deste modo, o que se oferece ao espectador é mais do que a própria narrativa, e sim o experienciar a realidade e a sociedade de maneira adversa ao cotidiano.

É importante assegurar que este princípio nada tem a ver com estilos ou linguagens, nem a favor ou contra, seja pela escola realista, seja pela pós-dramática, pelo teatro-dança, teatro performático, épico, enfim, nada disso é posterior ao colocado nessa relação de

construção de vocabulário simbólico social. Tanto faz a estética pela qual se aplique a experiência, visto não se tratar de uma busca pelo desenvolvimento de uma linguagem específica, mas de proposições ao ator como norte de seu existir no desenvolvimento do espetáculo.

Assim sendo, pensar o ator como Corpo, signo de interferência narrativa, com suas duas qualidades de significação, é, também, pensá-lo como discurso político. O que significa, ao fim, tornar a presença do ator mais do que uma estrutura simbólica, mas a própria simbologia da presença de um argumento biopolítico.

Há de se diferenciar aqui as potencialidades da introdução da política como discurso no contexto cênico. No nível mais pragmático, a política se associa à cena na permanência ideológica, no interior de uma dramaturgia clara, objetiva, com intenções doutrinárias e especificidades de discursos, onde os personagens se colocam representantes das contradições e supostas verdades que se nomeiam pela trama.²¹⁸ Essa qualidade de trabalho necessita, quase que inerentemente, de um momento histórico para que o respirar explícito de um discurso direcionado seja alternativa para salvaguardar condições humanas distorcidas, como uma ditadura, por exemplo, ou a dominância de um sistema econômico não igualitário.

Em um estrutura menos ideológica, a política pode se dar no espetáculo como atribuição reflexiva moral e/ou ética, sem que o resultante seja opinativo, limitado a trazer julgamentos e observações de todos os lados envolvidos, sem qualquer expectativa de solucionar a questão. É evidente que nessa qualidade de dramaturgia, a narrativa ganha aspectos mais indiretos, simbólicos e metafóricos. Não se fala exatamente do que se está falando, mas se revela indiretamente o problema e não a resposta.²¹⁹

²¹⁸ Como pode ser percebido nas peças de Bertolt Brecht ou, para nos incluirmos, na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri, por exemplo.

²¹⁹ Se pensarmos na literatura de Anton Tchekhov, há mais nas entrelinhas do texto da estrutura política comportamental de sua época, do que aquilo que ao público é representado pelos personagens.

No nível seguinte - e aqui não há qualquer tentativa de qualificar um em sobreposição de eficiência ou relevância ao outro, apenas processar um meio de distinguir as possibilidades -, tem-se a estética como atribuição política. Nesse sentido, então, essa proposição se aproxima mais do que venho desenvolvendo neste texto.

Toda experiência estética exige do receptor certo grau de envolvimento, mesmo que a contragosto, por estar diretamente ligada a seu instinto natural de sobrevivência, como afirmado anteriormente. Ocorre, nesse encontro ou embate, o deslocamento crítico daquele que observa, no sentido de ser impossível livrá-lo da necessidade de julgar. Qualquer opinião, dúvida, favorecimento ou negação, ao que a cena apresenta, implica na imediata posição do espectador, a partir da experiência de vida formada por suas certezas, valores e crenças.

Toda escolha, por fim, ainda que instantânea, pressupõe sua carga emotiva de julgamento. E conduzir o espectador a ela pela via estética do espetáculo, abre outros tantos canais de envolvimento, tornando a relação/encontro algo mais profundo e duradouro. Uma palavra pode ser substituída por seu sinônimo, na conversa de bar com amigos, ao trazer a experiência daquilo que foi assistido. Uma imagem, no entanto, necessita pleno envolvimento e negociação, mesmo para sua negação. É nesse aspecto, sobretudo, que a manifestação estética se coloca, fundamentalmente, política, ao exigir do espectador seu posicionamento, para compor junto a ela o tratamento dialético necessário à formação de argumentos. E todo e qualquer posicionamento, seja sobre o que for, é, antes, a manifestação primeira, em seu estado mais ordinário possível, a construção de formulações políticas, já que implica envolver as próprias crenças na defesa de sua organização.

Cabe ao ator, portanto, simbolizar ou traduzir ou representar o espetáculo, trazendo a ambiência biopolítica pela perspectiva dos próprios personagens, o que significa não mais entendê-los como identidades específicas mimetizadas nas pessoas comuns. É preciso que o personagem seja a própria persona biopolítica de sua época, ao contrário do apelo em se ter o desenho de um personagem distante e independente realocado numa circunstância politizada.

É nessa especificidade que reside o conflito de ambos aparentarem ser a mesma coisa, o que é equivocados. São duas circunstâncias distintas em proposições conceituais e estéticas: ter o ator como representação biopolítica e ter o ator como meio de representação de personas biopolíticas.

No primeiro caso, ator como representação, ele próprio é a atuação biopolítica, como já descrito anteriormente. No segundo, ator como meio biopolítico, há a sobreposição inevitável sim, entre o ator e personagem, mas é o personagem que representa a biopolítica, como simbologia, signo, personificação...

A inerência do ator como representação biopolítica não impede que o personagem ali apresentado seja absolutamente tradicional e histórico. Esse ator, como defendido aqui, o é por sua qualidade biológica, humana, pelas condições de possuir, tanto quanto qualquer outro, aspectos específicos de *Vida Nua* independentes à sua vontade ou circunstância. O que o diferencia das outras pessoas, dos espectadores, por exemplo, é também o fato de somar essa condição a quaisquer simbologias de que venha a se aproximar ou apresentar.

Essa condição biopolítica do ator exige revisitar os próprios princípios trazidos de *Vida Nua*. Lembrando que, dentro da perspectiva do conceito, o poder é incapaz de analisar tudo em um indivíduo, e que este se relaciona com o poder manifestando sua independência, enquanto convive seu arbítrio com a soberania imposta, assim deve também se dar o ator; ou seja, submetido à consciência de ser o espetáculo o soberano, uma vez que nada é maior que o trabalho, mas com a esperteza de saber agir dentro da rigidez de uma criação finalizada. Essa independência, portanto, ao ser percebida pelo espectador é o suficiente para aproximá-lo do ator como indivíduo. Sendo qualquer escolha uma ação política, o ator, por conseguinte, constrói ao agir/trabalhar sua ressignificação biopolítica.²²⁰

²²⁰ Imagine um espetáculo de Robert Wilson, por exemplo. Nele, o ator é introduzido na cena como Corpo, e mesmos os seus Gestos são desenhados a partir das vontades do diretor. O que sobra, então, de possibilidade para que o ator possa arbitrar sua independência?

Quanto ao ator como meio de personas biopolíticas, a organização se amplia para novas sobreposições de interesses. É preciso que ator se atente para a condição de caber ao personagem representar os valores que foram trazidos por Agamben (2004) de independência e busca de um estado de exceção, ainda que submetido ao poder. Logo, cabe mais ao dramaturgo essa função, do que, necessariamente, ao ator. E essa passa a ser a maior diferença. Enquanto no primeiro ator a biopolítica se manifesta nele, através da construção do discurso por ele mesmo, no segundo, manifesta-se através dele, portanto, descolado em primeiro grau de sua capacidade de intervir, uma vez que cabe ao dramaturgo determinar sua estrutura final.

Se o ator busca essas minúcias todas, apenas voltado a uma pesquisa pessoal, contradiz a condição de ser a construção biopolítica um processo de agregação do outro. Ela se consolida sim na individualidade do sujeito, mas com a perspectiva de ser uma consolidação de sua presença na estrutura coletiva. Ou, como dito antes, pela busca de um sentido mais amplo e eficiente de participatividade e pertencimento, tanto do outro quanto da comunidade.

É importante se atentar que o outro nada mais é do que a reflexibilidade política do sujeito projetado, e, como bem explica o sociólogo polonês Zygmunt Bauman²²¹, toda comunidade é em si excludente, pois determina seu pertencimento ao ambiente escolhido, assim como também sua impossibilidade de existir àquelas cujos interessantes são conflitantes ou insociáveis.

Por isso, é preciso preparar o ator ao reconhecimento do outro e da ambiência biopolítica que se almeja alcançar. Não apenas na forma ou no tratamento estético em si, mas, sobretudo, na

O mais íntimo de sua condição biológica, talvez: a própria respiração? Então que seja assim, para validar o radicalismo do exemplo. Ao provocar dissonâncias com a imagem rígida, através da sutileza de sua respiração, seja no pontuar as inspirações e expirações em lugares não demarcados, seja na intencionalidade de criar conflitos com os próprios ritmos gestuais, a estranheza provida de sua originalidade, demarca sua identidade e estabelece os valores de suas escolhas.

²²¹ BAUMAN, Z.. (2003). *Comunidade, a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 144 p.

condução do reconhecimento dos conceitos específicos envolvidos no percurso narrativo. Somente desta maneira, o ator poderá chegar, de fato, a se colocar como Corpo consciente e partir deste para servir a um projeto mais elaborado de Narrativação.

Na Cia. de Teatro Antro Exposto essa relação com o intérprete é colocada de muitas maneiras. Da sugestão de leituras aparentemente desconexas ao material investigado na sala de ensaio às conversas teóricas e conceituais; das discussões políticas despojadas de valores ideológicos aos encontros de observações de casualidades e circunstâncias banais; da intencionalidade de gerar no outro desejos e estranhezas ao convívio com certa qualidade de incerteza provocada. Enfim, se é possível ser reducionista com a quantidade de possibilidades, diria que, em geral, a busca na preparação do intérprete na companhia está mais direcionada a submeter o indivíduo ao encontro com seus limites de convivência com o outro, de maneiras emocional e política, do que propriamente pelo treinamento corporal.

É evidente que tratar e treinar o corpo requer olhar a investigação cênica proposta mais atentamente, ainda que, no caso da companhia, isso se dê como segunda parte do processo. Por hora, é possível dizer que a preparação em si do sujeito e não do intérprete (o profissional ator), envolve, ainda, a observação de outras complexidades, visto que as bases teóricas e argumentativas dos espetáculos do Antro nunca permeiam a bibliografia teatral, mas reflexões contemporâneas em filosofia, sociologia, política, história, ciências cognitivas, semiótica, artes visuais, entre outras disciplinas específicas surgidas pelas necessidades de cada criação. A começar pela própria busca do que venha a ser, realmente, Complexidade, em seus aspectos teóricos.

Complexidades Sistêmica e Processos Entrópicos

O homem busca estabelecer princípios de organizações norteadores de suas relações com o meio e o outro, como a ordem,

periodicidade, previsibilidade, harmonia e simetria, aspectos esses fundamentais para gerar a si próprio estados de equilíbrio e controle²²². No entanto, a sociedade, através de seus integrantes, pela constituição das diferentes interpretações do que cada um desses aspectos venha a significar, visto a impossibilidade de reduzi-los a mecanismos e estruturas definitivas, organiza-se acima de qualquer critério possível.

Ocorre, então, um processo contínuo de entropia, pelo qual a sociedade consegue se estabelecer, gerando outra qualidade de organização, denominada pelo médico, biólogo e professor de biofísica argelino Henri Atlan por *Ruído*²²³. Atlan, que desenvolve, ainda, pesquisas nas áreas de cibernética e termodinâmica, além de aproximações com as teorias da complexidade, tem no *Ruído* um dos pontos centrais de suas teorias, estabelecendo, a partir dele, uma reflexão sobre a auto-organização dos seres vivos. A teoria trata a condição de ser toda organização de um sistema definida pela quantidade da informação variada no tempo, estabelecendo como princípios para as variações possíveis três aspectos: a ordem de repetição da informação, a ordem da novidade e o seu parâmetro de inércia frente ao que lhe é apresentado. Nesse sentido, aponta o fato de ser todo sistema auto-organizado, a partir da presença do Ruído, por este aumentar a condição aleatória do sistema original, modificado em maior grau a partir do aumento de variedade na informação acumulada. Cada *Ruído* estabelece a necessidade de uma nova organização, portanto, aumentando a qualidade de complexidade dos sistemas e também da entropia, e assim sucessivamente, dentro do que a física denomina por incerteza entrópica, quando se conhece os estados sistêmicos envolvidos, contudo, não as derivações organizacionais resultantes.

Essa qualidade de ação indeterminada no existir do *Ruído* sobre o meio é o que foi denominado anteriormente, aqui, por interferência narrativa na introdução e existência de um novo Corpo à estrutura inicial.

²²² Confira em VIEIRA, J. A.. (2008). *Ontologia: Formas de Conhecimento – Arte e Ciência uma Visão a partir da Complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 108 p.

²²³ ATLAN, H.. (1992). *Entre o Cristal e a Fumaça*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 272 p.

Nos dois extremos dessa relação entrópica entre os sistemas, tem-se a redundância total dos sistemas envolvidos, em uma circularidade de autorrecriação e contaminação, denominada por entropia nula, e sua oposição absoluta, entropia máxima, na qual a redundância é nula entre os sistemas, gerando impossibilidades de se refazerem ou reiniciarem aos modelos absolutos originais. É o que identifica Jorge de Albuquerque Vieira, docente em Comunicação e Semiótica na PU-C-SP, entendendo, ainda, que a redundância ocorrida entre estruturas complexas é, na verdade, mediana, estabelecendo, portanto, um estado entrópico de contaminação, resignificação, mas também de manutenção das características particulares de cada sistema confrontado²²⁴.

O homem, por sua vez, como sistema específico, lida com os demais sistemas através do seu reconhecimento simbólico. Por isso captura os signos como estruturas de informação. No entanto, signos são traduções indiretas do real,²²⁵ atuam de maneira a representar o real sem necessariamente o ser, podendo determinar a maneira como indivíduo acessa a própria realidade. Uma vez que o que se acessa é intermediado pelo signo, acessa-se, então, semioticamente o real, não a totalidade de sua complexidade.

Pela Teoria Geral dos Sistemas²²⁶ pode-se chegar aos parâmetro derivativos da entropia ocorrida entre os sistemas reais e os sistemas sígnicos, fundamentais para a compreensão da Complexidade. São eles: composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade e organização. (VIEIRA, 2008).

Quando se fala em Complexidade, todavia, refere-se à manifestação de conteúdos sígnicos mediante o crescimento dos fluxos de informação e evolução do teor de entropia; em outras palavras, maior intersecção entre os conteúdos, gerando novas informações na produção de novos signos. A Complexidade, por sua vez, pode ocorrer de

²²⁴ VIEIRA, J. A.. (2008).

²²⁵ Para compreender melhor sobre a representação do real, ŽIŽEK, S.. (2008). *A Visão em Parallaxe*. Trad.: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial. 512 p.

²²⁶ Iniciada pelo biólogo Ludwig van Bertalanffy, a partir da década de 1950, a teoria busca sistematizar meio de integração entre as ciências naturais e sociais.

duas maneiras: ontológica, referindo-se à própria complexidade existente nas coisas, portanto pertencente ao mundo objetivo e suas informações diretas, e semiótica, como a amplitude determinada pelo observador a um signo, inerente à representação das coisas e o estabelecimento de leituras particulares sobre as informações contidas.

De modo geral, o que a Teoria da Complexidade tenta comprovar é que a existência de um sistema está sempre em relação a outros sistemas, de maneira a se recompor como organização e proposição, gerando o mesmo movimento àqueles com quem interagem, estabelecendo, ao fim, um sistema único composto pela pluralidade dos sistemas iniciais em constantes interferências ou jogos de aceitação e problematização dos *Ruídos* participantes. (VIEIRA, 2008).

A evolução tratou de adaptar o cérebro humano para o crescente fluxo de informações geradas pelas diferenças, diversidades e pela própria ação do ambiente sobre ele, como forma de propiciar maior capacidade em lidar com sistemas complexos. (VIEIRA, 2008).

Contudo, a percepção dessas complexidades, limita-se a certos níveis de dificuldades pelas próprias qualidades e possibilidades dos aparelhos cognitivos humanos. Não enxergamos no escuro, por exemplo. E isso é menos uma necessidade, pois desenvolvemos, desde sempre, qualidades de iluminar artificialmente espaços sem qualquer luminosidade própria, seja pelo uso do fogo ou eletricidade, do que um defeito cognitivo. Outros animais, em ambientes completamente escuros, sequer desenvolveram a necessidade biológica de ver, mas ampliaram outras qualidades de percepções cognitivas em outros instrumentos que não os olhos. A conclusão, então, é que a Complexidade, em seu estado absoluto, é percebida somente pelo conhecimento tácito, ou seja, por qualidades impossíveis de serem ditas ou escritas.

Viera (2008) alerta sobre o fato de ser toda escrita e fala, ou seja, toda expressão manifestada em palavras, a construção de definições, e estas, portanto, movimentos intralinguísticos, uma vez que um termo só pode ser expresso por outros termos já definidos. Levada essa condição para a própria compreensão sobre a Complexidade,

ver-se-á que, na qualidade tácita de seu reconhecimento, faz-se ela informação também fora do alcance de elaborações neocorticais.

Por fim, como a Complexidade serve à preparação do ator nos termos aqui apresentados? Dada maior diversidade no fluxo de informações provenientes da complexidade sistêmica que o indivíduo vivencia na atualidade, e compreendendo a necessidade intralinguística de lhes atribuir novos tradutores semióticos mais sofisticados para estabelecer maior complexidade semiótica ao representado, ou seja, igual verticalização do teor subjetivo das informações, faz-se necessário ao indivíduo a elaboração de planos mentais complexos, em que nem sempre a representação se coloca como imagem objetiva, ainda que possam representar algo possível de existir no mundo objetivo.

Transpondo a reflexão, como semelhante, em certo sentido, ao conceito apresentado de meta-terceiridade e a capacidade do teatro contemporâneo de representar a possibilidade de uma realidade e não o real como tradução direta, é possível trazer o conceito de Complexidade mais próximo ao fazer teatral. Definindo a Complexidade como sendo toda estruturação das informações mediante o processo de entropia entre os sistemas operantes, de modo a exigir sua exposição pela utilização de signos mais sofisticados, pelo que se pode entender como o contexto cênico ajuda a desenvolver os princípios da Narrativação.

Está na estética a possibilidade de ativar simultaneamente diversos sistemas de operação simbólica, que denominados aqui como estético-narrativos: da iluminação à sonoridade da trilha; da plasticidade do cenário à materialidade da indumentária; do ator propriamente ao processo de apresentação de definições necessário às escolhas dramáticas.

Espectáculos mais objetivos constroem a organização dos sistemas estético-narrativos de duas maneiras: ou funcional ou hierárquica. Na primeira, a funcionalidade dos sistemas determina o grau de sua dominância sobre os demais. É o caso, por exemplo, de um espetáculo de Antunes Filho²²⁷, cuja centralidade se coloca na perspectiva

²²⁷ Um dos mais importantes diretores de teatro brasileiro, iniciou seus trabalhos no TBC-Teatro Brasileiro de Comédia, passando, em seguida, por uma breve temporada por

da história encenada, impondo, sobretudo nos trabalhos mais recentes, a sequencialidade dos sistemas por sua capacidade em servir tal princípio. Ou seja, primeiro o texto ou assunto ou os nortes dramaturgícos; depois o ator como presentificação da estrutura dramaturgíca; então a iluminação como necessidade de preparação espacial à presença do ator, a ambientação cenográfica ou espacial, incluindo aí o desenho narrativo elaborado com a ocupação do palco pelos intérpretes; depois a ambientação sonora; por último, a indumentária, ainda que esta esteja em desenvolvimento junto ao processo de construção estética dos atores, porém menos relevante ao todo e, quase sempre, limitada a representação dos personagens. Esse processo pôde ser acompanhado por mim durante a preparação da estreia do espetáculo *Foi Carmem...*²²⁸, durante o festival de Curitiba²²⁹, quando o diretor permitiu a presença de alguns convidados na plateia. De certa forma, os trabalhos apresentados pelo diretor refletem a lógica de sua observação funcionalista, limitando-se a estruturar os sistemas estético-narrativos a servirem ao sistema único gerado pela fusão das funções da dramaturgia e do ator.

Diferentemente, a segunda maneira propõe hierarquizar propositadamente os sistemas estético-narrativos. Por exemplo, alguns trabalhos de François Tanguy, junto à companhia francesa Théâtre du Radeau, cuja proposição inicial estabelece, anteriormente à investigação artística, a ordem dos sistemas. No caso do espetáculo

trabalhos comerciais. Em 1978 encena *Macunaíma*, a partir da obra de Mário de Andrade, estabelecendo novos parâmetros de encenação e atuação para o teatro brasileiro. O diretor é célebre também pelas montagens das peças de Nelson Rodrigues, reconhecido como o mais inventivo e autêntico encenador de suas obras.

²²⁸ Direção de Antunes Filho com o elenco fixo do Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, no qual é diretor geral e artístico. O espetáculo apresentava Carmem Miranda frente aos conflitos, buscas e solidão durante sua transformação artística. Falado em *fonemol* (estrutura vocal criada e desenvolvida pelo diretor), a ausência de texto claro, permitia total encontro com as questões, sem a necessidade de qualquer representação realista e psicologização da personagem. O espetáculo foi apresentado no Japão, antes de entrar em temporada em São Paulo.

²²⁹ Criado em 1992 por Leandro Knopplholz e Carlos Eduardo Bittencourt, o festival se consolidou como espaço de referência a novos artistas e a apresentação de trabalhos e artistas consagrados.

trazido ao Brasil, *Coda*²³⁰, Tanguy explicava iniciar seu processo criativo pelo interesse em trabalhar os aspectos narrativos a partir de uma materialidade específica, no caso as qualidades de transparências. Para isso, estruturou a ordem dos sistemas estético-narrativos da seguinte maneira: cenografia, de onde surgiria a primeira indicação narrativa, através da elaboração de planos de transparências, materialidades, acabamentos e possibilidades de movimentação estrutural, depois a iluminação como ambiência de formalizar espaços de transparências, em seguida a trilha sonora, como amplitude de contexto dramático a cada instante da narração gerada na soma entre cenário e luz, depois a palavra, o texto, na propriedade de sua experiência sonora e sobreposição de informações, para só então chegar ao intérprete, contudo o submetendo, ainda, à ideia de figuras-personagens e suas representações pelas indumentárias, para, por último, definir quais os atores responsáveis a servirem esteticamente a concretização das figuras idealizadas.

É relevante dizer que tanto Antunes Filho quanto François Tanguy sofisticam suas metodologias de maneira profundamente estética, mesmo por princípios processuais distintos.

Há, evidentemente, outras possibilidades pelas quais os sistemas estético-narrativos se confundem e não podem ser definidos por suas funções ou hierarquias, mas, sim, pela capacidade em ampliarem o processo de entropia entre os sistemas, como bem realizam os diretores José Celso Martinez Correa²³¹ e Antônio Araújo²³².

²³⁰ Espetáculo dirigido por François Tanguy com o Théâtre du Radeau, apresentado durante o Festival de Teatro de Curitiba 2005 e Sesc Belenzinho (São Paulo).

²³¹ Fundador em 1958 do Teatro Oficina, é diretor, dramaturgo, ator e compositor; Zé Celso fez do teatro instrumento de luta contra a ditadura militar brasileira na década de 60 e 70, criando espetáculos históricos como *Gracias Señor*, *Roda Viva* e *O Rei da Vela*, influência fundamental para o surgimento do Tropicalismo, movimento depois liderado por Caetano Veloso e Hélio Oiticica.

²³² Fundador do Teatro da Vertigem, o diretor e também professor na ECA-USP; sua proposta de criação é considerada referência do que se denominou por Teatro Colaborativo, sendo, sistematicamente, convidado a lecionar em instituições estrangeiras.

Zé Celso parte da plasticidade como meio de costurar organicamente todas as possibilidades de interação entre os sistemas estético-narrativos. A começar pela proposta arquitetônica do teatro, onde o espectador, necessariamente, precisa se mobilizar para ter acesso visual a todos os espaços utilizados pelos atores e as informações²³³. Talvez sua maior ousadia, o espetáculo *A Terra*²³⁴ - baseado no capítulo homônimo do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, cuja qualidade é sua extensa descrição das especificidades geográficas do sertão nordestino -, resolve com excelência a necessidade de desenvolver um alto grau de entropia entre os sistemas estético-narrativos, para superar a descrição literária e transformá-la em signos narrativos, incluindo aí o ator como Corpo estruturante das imagens abstratas de rios, solos e tempos. Não há meramente uma função para cada sistema, mas, pode-se dizer, contribuição simbólica; tampouco uma hierarquia explícita, salvo a permanência do ator como exposição máxima de teatralização. Mas esta é uma inerência imposta pelo teatro como linguagem.

Já Antônio Araújo, por sua vez, explode essas mesmas qualidades no tratamento dos sistemas estético-narrativos exacerbando a ambiência em que se abriga. O trabalho do *Teatro da Vertigem*²³⁵, grupo de qual é fundador, trata a entropia entre os sistemas exponencial, gerando a falsa sensação de ser nula sua redundância simbólica. No seu trabalho mais audacioso, o espetáculo *BR3*²³⁶, o público é convidado a seguir a jornada dos personagens a bordo de embarcações e acompanhar o desenvolvimento narrativo, enquanto navega pelo rio

²³³ Reformado pela arquiteta Lina Bo Bardi em 1984, o Teatro Oficina foi elaborado como uma passarela, tendo em suas laterais andaimes para a acomodação do público, distribuídos em diversos andares. O espaço integra, ainda, a relação com o exterior, através de um teto móvel e janelas que percorrem uma das laterais.

²³⁴ Primeiro espetáculo de uma série de cinco montagens; transforma as descrições euclidianas em momentos cênicos sensoriais, em que o espectador é convidado a vivenciar conjuntamente aos atores.

²³⁵ Fundado em 1991, o grupo estabeleceu novas metodologias de criação de espetáculos e mecanismos de produção, através da realização da *Trilogia Bíblica*, quando realizou os trabalhos em locais alternativos: *Paraíso Perdido* (no interior de uma igreja), *O Livro de Jó* (nas ocupações de um hospital) e *Apocalipse 1, 11* (nas dependências de um presídio).

²³⁶ Direção de Antônio Araújo e texto de Bernardo Carvalho, 1993.

Tietê²³⁷. A amplitude do inesperado e o redimensionamento proposto aos sistemas estético-narrativos fazem com que as exigências de cada sistema seja ignorada frente ao impacto do que passa a ser vivido. Nesse sentido, portanto, não há o reconhecimento da funcionalidade de cada sistema, apenas como estrutura técnica, ainda que cada um aja demasiadamente sobre a construção da imagem, para que essa pareça simples ao espectador e esconda toda sua elaboração também estética. Assim como a hierarquia, se colocada, desaparece frente à imponência da estruturação necessária à realização do trabalho.

Os quatro exemplos trazidos servem ao intuito de revelar, por diferentes estratégias, as complexidades pertinentes às construções narrativas no contemporâneo. Sendo a narrativa a combinação entre as ações cênicas em sua forma sequencial, e estas, metáforas de experiências sociais, conclui-se que, a ação cênica, por si só, pode ser compreendida também como composição de narrativas complexas. O que significa dizer que a qualidade do Gesto e, por conseguinte, do Corpo, na elaboração da imagem, é estruturante na consolidação dos signos biopolíticos e sua representatividade na ambiência estética.

²³⁷ O rio corta a cidade de São Paulo em uma de suas mais importantes marginais, atravessando quase todo o Estado. Hoje, em processo de recuperação, é inutilizável a qualquer atividade frente o alto teor de detritos urbanos e esgoto.