

Teatro virtual: teoria e prática¹

Marco Aurélio Pinotti Catalão
Universidade de São Paulo, Brasil

O Theater Konferenz¹

Tomemos como ponto de partida uma modalidade recente do teatro contemporâneo, o *Theater Konferenz*, que se difundiu na Alemanha a partir da peça *Konferenz für ein paar*, de Hans-Jürgen Frein, de 2011, e logo ganhou adeptos em toda a Europa². Partindo do pressuposto de que 90% dos que assistiam a suas peças eram atores, encenadores ou artistas de outras áreas, Frein passou a apresentar espetáculos que consistiam fundamentalmente em conferências ou palestras em que ele se sentava diante de um microfone e simplesmente enunciava os princípios teóricos que regiam sua criação, considerando inútil colocá-la em cena, já que ela podia ser perfeitamente imaginada pela plateia.

O *Theater Konferenz* logo se desdobrou na *Metakonferenz*, gênero híbrido criado pelo mesmo Hans-Jürgen Frein em julho de 2012, num colóquio da Sociedade Alemã de Filologia, realizado no castelo de Elmau, na Baviera. Numa mesa-redonda dedicada à “importância da filologia textual na edição de textos dramáticos”, Frein surpreendeu a todos ao apresentar uma fala intitulada *Filologia da Decomposição*, que se iniciava como um texto tipicamente acadêmico, mas que aos poucos ia se desestabilizando e dando lugar a uma série de vacilações, interferências, derivações — até culminar numa *performance* potente e espantosa, em que Frein estrebuchava sobre a mesa, com gestos crispados e sons guturais que culminaram no desmaio de

¹ Este artigo é parte do projeto de pesquisa “Teatro virtual”, bolsa Fapesp processo 2015/07437-0.

² Ver, por exemplo, *Instrucciones para suicidas amadores*, de Javier Zambrano, Concerto no 4, de Giorgio Bassari, e *Je m'en vais*, de Claude Renard.

um dos participantes e na suspensão dos trabalhos por cinquenta minutos.

A reação da comunidade acadêmica foi tímida, limitando-se a uma pequena nota de repúdio à “espetacularização do debate científico”, publicada na Revista da Sociedade Alemã de Filologia no mês seguinte, mas alguns jornalistas presentes no colóquio encarregaram-se de difundir para um público mais amplo aquela inquietante experiência. Embora o prestígio crítico da obra de Frein só tenha aumentado desde então, os convites para participação em seminários e conferências começaram a rarear, o que não impediu que o artista surpreendesse novamente o mundo acadêmico em 2014, com a intervenção *Heidegedicht*, em que, depois de nove meses de preparação intensa, quinze adolescentes se sentaram na plateia de um simpósio sobre “A dimensão ontológica na obra de Heidegger”, na Universität Marburg, e desafiaram os palestrantes com perguntas e observações desconcertantes.

Como o próprio Frein afirma em um de seus textos híbridos (*Seriel*, lido por uma modelo no metrô de Berlim em maio de 2015), “trata-se de fecundar o espaço acadêmico com instâncias dramáticas e, paralelamente ou simultaneamente, revitalizar o espaço dramático com ruídos acadêmicos, instaurando novas modalidades de experiência em lugares insuspeitados”. A *Metakonferenz* se transformou num dos gêneros mais abertos do teatro contemporâneo europeu, e o processo de desestabilização provocado pelas obras precursoras de Frein transformou o até então monótono meio acadêmico alemão numa fonte de efervescência e aventura que tem atraído dezenas de jovens criadores.

Teoria e prática do teatro virtual

— Isso não é teatro! — A voz indignada dos puristas se alça da plateia quase automaticamente e, como de costume, os puristas têm sólidos argumentos para embasar seus pontos de vista: “A grande diferença entre teatro e literatura é que não existe teatro ‘cerebral’, ‘solipsista’, isto é, é necessário o encontro com o outro” (cf. Dubatti, 2012, p. 20). O *modus operandi* desse tipo de raciocínio é familiar e previsível: estabelece-se um conceito cerrado e definido sobre um fenômeno multifacetado (porque “na medida em que, pelo menos, somos razoáveis, adotamos o esquema conceitual mais simples em que seja possível incluir e ordenar os desordenados fragmentos da experiência bruta” (Quine, *apud* Dubatti, 2012, p. 12)), e tudo o que escapa a esse “esquema conceitual” é considerado indigno

de receber a chancela oficial — não é teatro, ou, ainda mais radicalmente, “não existe”. Segundo essa perspectiva, uma obra como *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels, apresentada em 2015 na II Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, não pode ser considerada teatro, uma vez que não há artistas presentes em cena durante os oitenta minutos de duração dessa “peça sem atores, (...) performance sem performers” (cf. *Stifters Dinge*, 2015). De forma similar, as longas horas de ensaio que precedem uma apresentação, as inumeráveis discussões que formam o processo criativo de centenas de companhias, são desdenhadas porque não se adequam ao “conceito”: “um ensaio sem espectadores: não se constitui o ‘observador’, não é teatro. (...) o trabalho de um ator que ensaia sozinho: não é teatro” (Dubatti, 2012, 27).

Contudo, como lembra De Marinis (2011, p. 98), não se faz teatro apenas produzindo-o ou o apresentando, mas também assistindo a uma apresentação, estudando-a ou escrevendo sobre ela. De modo similar, Matthias Langhoff assinala a necessidade de se levar em conta a “segunda aparição” do teatro, que resulta da “ruminação” do espetáculo pelos espectadores: “o teatro rememorado, filtrado e lavado na vida cotidiana” (*Apud* Grésillon; Mervant-Roux; Budor, 2010, p. 21). Ou ainda, como aponta Mervant-Roux (2006, p. 30), é importante não dissociar a assistência da experiência, “nem o espetáculo dos ecos que virão bem depois dele. Nessa perspectiva estendida, o espectador (...) é uma figura feita de estratos de memória”.

A partir do momento em que expandimos o alcance do termo “teatro” para além de sua realização efêmera, singular e irreproduzível, obtemos uma perspectiva mais ampla sobre a criação cênica contemporânea. Em suas *Investigações filosóficas*, Wittgenstein (1994 [1952], p. 72) já nos advertia: “Uma imagem mantinha-nos prisioneiros. E não podíamos escapar, pois ela residia em nossa linguagem, e esta parecia repeti-la para nós, inexoravelmente”. Expandindo o campo do teatro para antes de sua realização cênica, como projeto e processo criativo, e para depois, sob a forma dos diversos elementos discursivos (comentários, críticas, relatos) ou iconográficos (fotografias, gravações, sobras de cenários e figurinos) que o ampliam, propagam, dispersam, deformam e transformam, libertamo-nos de uma imagem excessivamente restrita, que não é capaz de fazer jus à multiplicidade de experiências do teatro contemporâneo.

Se, como aponta Bourdieu (1992, p. 241), “o discurso sobre a obra não é um

simples acessório, destinado a favorecer sua apreensão e sua apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor”, os textos críticos que analisam a criação cênica contemporânea cumprem um papel mais poético do que comumente se imagina. Assim, o *Theater Konferenz* potencializa uma característica que já observamos em relação à presença frequente de trechos narrativos nos artigos publicados em revistas científicas de artes cênicas brasileiras e estrangeiras (Catalão, 2014(a), p. 5):

caso o leitor tenha assistido à apresentação teatral ou performática em questão, as narrativas inseridas nos textos críticos podem servir como contraponto para sua experiência como espectador; em outros casos, porém — talvez na maior parte deles, especialmente quando se faz referência a um espetáculo num país distante ou quando se trata de uma apresentação que não se repetirá — as narrativas serão praticamente o único meio de acesso àquele evento. Opera-se, assim, um deslocamento do teatro do campo da presença para o da imaginação, com consequências que nos parecem ainda pouco estudadas.

Para tratar desse território fronteiro entre o teatro e a literatura, formulamos o conceito de “teatro virtual”, que se manifesta fundamentalmente em três instâncias:

1. Definiremos como “teatro virtual”, primeiramente, os textos ou outros materiais que expandem a experiência teatral para além do evento único e efêmero de sua realização cênica. Nesse sentido, o termo abrange tanto os projetos, ensaios e experimentos cênicos que ocorrem antes do evento espetacular quanto os comentários, análises, textos críticos e gravações, fotografias e recriações que o sucedem.
2. O conceito de “teatro virtual” se refere também ao teatro como potencialidade não realizada — e também neste sentido pode se reportar tanto ao passado quanto ao futuro. Assim, ao lado da obra conhecida e visível de George Büchner, Federico García Lorca ou Sarah Kane, podemos pensar sobre como seriam as peças que esses dramaturgos escreveriam se não tivessem morrido tão cedo; podemos igualmente recriar, a partir dos fragmentos que chegaram até o presente, algumas das peças perdidas de Sófocles ou Menandro; também podemos tentar reconstruir a peça de Dostoiévski que mais tarde foi transformada no romance *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes* (cf. Simone, 2012, p. 337) ou especular sobre como seria o drama em cinco atos que Strindberg (2012 [1888], p. 221) disse ter queimado e de cujas cinzas teria nascido *Senhorita Júlia*. Por outro lado, *A Per-*

seguição e Assassinato de Jean-Paul Marat encenado pelos internos do *Hospício de Charenton* sob direção do *Senhor de Sade*, de Peter Weiss, é um exemplo de “teatro virtual” dentro de uma peça “real”: a partir de dados concretos, imagina-se um espetáculo criado por Sade em sua internação involuntária no manicômio de Charenton.

3. Finalmente, podemos ampliar nossa liberdade imaginativa e inventar autores e experimentos cênicos que nunca existiram, mas sobre os quais somos livres para discorrer criticamente com tanta pertinência quanto em relação a obras e encenadores concretos. É o caso da obra de Hans-Jürgen Frein, que nunca existiu concretamente, mas que pode iluminar aspectos importantes do debate sobre o teatro contemporâneo.

Em todos esses casos, a fronteira entre realidade e ficção (ou entre crítica e criação) é problematizada, abrindo espaço para uma transformação em nossa percepção dos limites da experiência teatral. Note-se que o conceito de “teatro virtual” não pressupõe a existência complementar de um “teatro real”, em que supostamente seria possível uma experiência “pura”, direta, sem mediações conceituais ou imaginativas; ao contrário, trata-se de desvelar a “virtualidade” presente em qualquer evento teatral: um mesmo ato performático, por exemplo, está sujeito a se transformar em narrativas distintas e até conflitantes, e toda experiência cênica necessariamente se desloca para além de sua realização concreta³.

Gedankenexperiment em Frein e Klein

— Isso não é ciência! — Podemos ouvir a voz indignada dos puristas que volta a se alçar do fundo da sala de conferências. — Um artigo científico deveria se fundamentar em fatos concretos e reais, não em narrativas fictícias sobre dramaturgos e encenadores que nunca existiram.

Contudo, a proposição de experimentos imaginativos não é algo estranho à tradição científica. Como aponta Alexandre Koyré em relação à Física,

...as experiências reais são, frequentemente, muito difíceis de fazer:

³ Empregamos, portanto, o termo “teatro virtual” num sentido muito mais amplo que GIANACHI (2004), que o limita à “interface entre teatro, *performance* e artes digitais”.

elas implicam, não menos frequentemente, uma aparelhagem complexa e custosa. Além do mais, elas comportam, necessariamente, certo grau de imprecisão, e, portanto, de incerteza. É impossível, de fato, produzir uma superfície plana que seja “verdadeiramente” plana; ou concretizar uma superfície esférica que o seja “realmente”. (...) Entre o dado empírico e o objeto teórico, persiste, e persistirá sempre, uma distância impossível de franquear (*Apud* Duyckaerts, 1987, p. 48).

Assim, ao menos desde Galileu a prática de experimentos imaginativos (*thought experiments* ou *Gedankenexperimente*, como os denominou Ernst Mach) tem sido fundamental para o desenvolvimento da ciência moderna. Para provar que todos os corpos, independentemente de suas massas, caem na mesma velocidade, o cientista italiano não se pôs a atirar objetos do alto de uma torre, mas simplesmente propôs um exercício de imaginação em que se considerassem duas bolas de metal, uma pesadíssima e outra muito leve, atadas firmemente uma à outra. Imaginando rigorosamente o que aconteceria se as bolas fossem soltas ao mesmo tempo do alto de uma torre, Galileu provou que a concepção aristotélica (segundo a qual o objeto mais pesado deveria cair mais rapidamente) acarretava uma conclusão absurda⁴. Curiosamente, o autor utilizou a forma dramática por excelência, o diálogo, para expor sua confiança nos experimentos imaginativos:

Simplício: Então você não fez centenas de testes, nem sequer um? E ainda assim você afirma que está correto?

Salviati: Sem experimentos [concretos], tenho certeza de que o efeito será como eu lhe digo, porque tem de ser assim (*Apud* Brown, 2011, p. 2).-

Goethe, um dramaturgo que frequentou o território fronteiriço entre a criação artística e a análise científica⁵, oferece uma abordagem similar ao comentar a possibilidade de encontrar a *Urpflanze*, a planta ancestral que seria o modelo para todas as plantas:

A *Urpflanze* será a criatura mais estranha do mundo, a ponto de a própria Natureza me invejar. Com esse modelo e a chave para ele, será possível continuar para sempre inventando plantas e saber que sua existência é lógica; ou seja, se ela não existe de fato, ela poderia existir (Goethe, 1969 [1788], p. 258).

⁴ Para uma exposição detalhada do experimento de Galileu, ver Brown, 2011, p. 1-2.

⁵ Além do Fausto e de uma vasta obra dramática, lírica e narrativa, Johann Wolfgang von Goethe publicou estudos científicos importantes sobre botânica e a teoria das cores.

Poderíamos imaginar que esse tipo de prática representa uma versão arcaica, obsoleta, do pensamento científico; entretanto, Duyckaerts (1987, p. 47-48) ressalta o papel fundador desempenhado pela construção de experimentos que utilizam a ficção como instrumento epistemológico tanto no campo da Inteligência Artificial (com o “experimento da câmara chinesa” de John Searle e o teste criado por Alan Turing em “Computing Machinery and Intelligence” (cf. Turing, 1981 [1950])) quanto no da Física Moderna (uma vez que os *Gedankenexperimenten* estão no centro da polêmica entre Niels Bohr e Albert Einstein e, como observa Brown (2011, p. 16), exercícios imaginativos sobre fatos plausivelmente impossíveis, como viagens em velocidades maiores que a da luz, desempenharam um papel importantíssimo na gênese da teoria da relatividade). O elevador de Einstein, o microscópio de Heisenberg, o demônio de Maxwell e o gato de Schrödinger são criações fictícias que, a despeito de seu caráter puramente mental e “irreal” (ou, mais precisamente, graças a isso) são fundamentais no desenvolvimento da ciência moderna.

Conforme já observamos em outra parte (Catalão, 2014(b), p. 150), a invenção de dramaturgos e encenadores imaginários encontra outro paralelo notável na atividade dos pesquisadores/artistas/filósofos Louis Bec e Vilem Flusser, que criaram uma “epistemologia fabulatória” (cf. Felinto, 2014: 12) em que se desenvolve, através de simulações em computador baseadas em dados da biologia evolutiva, uma série de seres potenciais (ou “tipos zoomórficos”) que não existem, mas que poderiam vir a existir. Como no caso do *Vampyroteuthis infernalis* ou do *Malaknodousse*, não se trata de descrever seres já catalogados pela ciência, mas de propor virtualidades inauditas — algumas possíveis de se concretizar em algum momento futuro, outras abertamente irrealis, mas cuja proposição pode iluminar aspectos importantes da criação cênica contemporânea.

Pensemos na seguinte narrativa sobre a encenação de *Teatro do Vazio* por Yves Klein:

Klein imprimiu um jornal com o título *Dimanche*, emulando um caderno dominical do diário parisiense *France Soir*, e trazendo na capa a famosa foto de Harry Shunk, do artista se atirando de um muro no asfalto de uma pacata rua de Paris, sob o título *Um homem no Espaço* e o subtítulo *O pintor do espaço se lança na vida!*. Nas quatro páginas deste jornal, distribuído por Paris naquele dia, vários textos configuram a encenação e informam sobre a visão de Klein da teatralidade. (...) No texto principal, *teatro do vazio*, além de proclamar que naquele dia, “da meia noite à meia

noite”, ele apresentará “um verdadeiro espetáculo do vazio” e desejar que neste dia “o prazer e o encantamento reinarão” e que todos, “conscientes e inconscientes atores-espectadores dessa gigantesca representação, deverão ter um bom dia”, Klein cita diversos artistas teatrais da primeira metade do século 20, e menciona um manifesto de 1954, em que estabelece os termos de um tipo de **teatro particular** a ser efetivamente frequentado por subscrição: “Cada membro deve receber, em troca de sua subscrição, uma cadeira em seu nome no auditório vazio do teatro onde um espetáculo contínuo sem atores, espectadores, etc. é oferecido. Esta não representação constante, no auditório, no qual ninguém entra depois do início, deve ter momentos mais intensos que outros, comunicados, no começo, aos subscritores por um programa que eles recebem pelo correio ou... de outra forma! [...] O teatro estará fechado; ninguém será capaz de entrar nele, somente a bilheteria estará aberta a fim de que os retardatários possam, de última hora, fazer sua subscrição antes de cada espetáculo [...] Os atores [...] não terão nada a fazer senão saberem que são atores e lembrarem de apanhar seus vales depois de cada espetáculo, ou ‘naquele momento de hiper-intensidade’ indicado no programa dos assinantes (Ramos, 2014, p. 40)

Em que medida o experimento artístico realizado por Klein no dia 27 de novembro de 1960 em Paris é “mais real” do que qualquer obra imaginada de Hans-Jürgen Frein? A indefinição entre realização concreta e projeção imaginária não é o que torna o *Teatro do vazio* particularmente instigante? Em Klein, como em Frein, o evento artístico fundamental não se dá no edifício teatral ou em qualquer outro local externo, mas sim na imaginação do leitor, que deve recriar mentalmente o “auditório vazio do teatro onde um espetáculo contínuo sem atores, espectadores, etc. é oferecido”. A “não representação” prescinde de todos os elementos tradicionalmente associados à representação cênica (sintetizados num “etc” onde cabe quase tudo o que se possa imaginar: cenário, figurino, iluminação) — mas não prescinde de outros elementos (a fotografia, o texto jornalístico apócrifo, o manifesto, a narrativa) que fornecem a partitura para a interpretação do leitor. Para além de sua caracterização como “obra imaterial” (denominação proposta pelo próprio artista e ratificada por Riout (2010) e McEvilley, 2005, p. 65), a experimentação de Klein é um exercício de deslocamento — dos “atores, espectadores, etc.” para o jornal, a fotografia, o manifesto — do teatro tradicional para o teatro virtual.

O projeto, a descrição ou o comentário de uma obra pode ter o mesmo estatuto artístico que uma obra concreta, real, autêntica? Mais importante do que responder a essa pergunta é nos indagarmos sobre sua validade. Em que medida as dicotomias real/virtual, autêntico/falso, presença/ausência devem ser aplicadas à arte

contemporânea? Na peça *Manifiesto vs. Manifiesto*, Susana Torres Molina insere a seguinte narrativa:

Um artista chileno apresentou sua última obra e convidou um grupo de amigos, sentou-os à mesa e lhes serviu algumas almôndegas cozidas em gordura do seu próprio corpo: *Senhoras e senhores, bon appetit e que Deus os abençoe*. E enquanto servia as almôndegas lhes disse: *A questão é se comer ou não comer carne humana é mais importante que o resultado. Você não é canibal se come arte*. (Torres Molina, 2010, p. 362)

Alguns espectadores ou leitores talvez identifiquem o artista chileno em questão; outros talvez imaginem se tratar de uma personagem tão fantasiosa quanto Hans-Jürgen Frein. Partindo do pressuposto de que o evento narrado tenha de fato ocorrido, podemos nos perguntar se as implicações seriam as mesmas caso a gordura utilizada no preparo das almôndegas não pertencesse ao artista, ou se, em vez de usar apenas gordura, ele tivesse cortado outra parte do próprio corpo (a orelha, por exemplo, ou um dedo). Em grande medida, porém, essas indagações (assim como a questão enunciada pela própria autora: “Comer ou não comer carne humana é mais importante que o resultado?”) têm certo grau de autonomia em relação aos fatos. Não se trata de considerar irrelevante o ato performático narrado; trata-se de reconhecer a narrativa (ou, em outros casos, o comentário crítico) como *outro ato performático*, com suas próprias vicissitudes e implicações.

Outro exemplo de Yves Klein pode clarificar essa colocação:

Yves peintures é um caderno de reproduções coloridas enfeitado com um prefácio, em sintonia com o bem estabelecido modelo do catálogo de exposição em galeria comercial chique (ilustrações coloridas, papéis encorpados, um prefácio: tudo conota luxo). O primeiro elemento surpresa encontra-se no “prefácio”: entre seu título genérico (“Prefácio”) e o nome do “autor” (Claude Pascal, amigo de infância de Klein e poeta que concordou em emprestar seu nome para esse ritual de deleção simbólico), o “texto” consiste apenas de listras horizontais imitando o *layout* tipográfico de um ensaio (linhas impressas, parágrafos), muito similar ao *Poème optique* publicado por Man Ray em 1924, que imita em código Morse a configuração de um soneto. A segunda surpresa (na época, importante), é que as “reproduções” em cores são, claro, retângulos monocromáticos (o fato de esses pedaços de papel colorido serem colados à mão nas páginas brancas não era necessariamente uma extravagância; pelo contrário, imitar a prática da Skira, então considerada o mais alto padrão em publicação de livros de arte, acentuou a conotação de luxo). O terceiro aspecto incomum diz respeito às “legendas” abaixo dos recortes de papel [*paper cutouts*] (com o último termo refiro-me deliberadamente a Matisse, que devia estar no radar de Klein). Essas legendas saem todas do

mesmo molde: à esquerda, o nome Yves; à direita, o nome de um lugar, seguido de uma data e de uma dimensão da "obra" entre parênteses. Por exemplo, "Yves/em Londres, 1950 (195 x 97)" ou "Yves/em Tóquio, 1953 (11 x 65)". (Bois, 2010)

Ao apresentar um catálogo como obra artística⁶, Klein rompe a dicotomia entre crítica e criação, ou entre descrição e concretização da obra. Especialmente se levarmos em conta o fato apontado por Bois (*Ibidem*) de que "as 'obras' supostamente reproduzidas em *Yves peintures* não existiam ainda, e de fato nunca chegariam a existir", torna-se evidente neste caso (assim como no do artista chileno citado por Torres Molina ou no de Hans-Jürgen Frein) que a simples enunciação da obra (mais do que apenas sua concepção, como argumenta Bois) já é a concretização de um objeto com suas próprias potencialidades artísticas (chamemo-lo ou não de "obra").

Toda dicotomia engendra uma hierarquia

Como aponta Hofstadter (1981, p. 77-78), a ampliação de um conceito inicial é um procedimento recorrente na ciência: assim, a matemática estendeu o sistema numérico dos números positivos para os negativos, e depois para os racionais, os reais, os complexos, e assim por diante. O deslocamento do interesse dos artistas do evento efêmero da realização espetacular para o processo de criação, concebido não mais como uma preparação para um objetivo final "acabado", mas como uma experiência válida em si mesma⁷, abriu espaço para um novo campo na pesquisa teatral contemporânea, a crítica genética, que procura investigar os vários estratos que antecedem a realização cênica.

Em artigo publicado recentemente, Silvia Fernandes analisa as diversas documentações sobre processos criativos produzidas pelo IDART (atualmente Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo), as publicações sobre encenadores como Sebastião Milaré e Antunes Filho e, mais recentemente, os estudos de atores e diretores sobre o próprio trabalho (dentre os quais a pesquisadora destaca os de

⁶ Há uma versão digital das Yves peintures em http://www.yveskleinarchives.org/works/works22_us.html

⁷ Essa transformação na concepção teatral remonta à década de 1960, como lembram Grésillon; Mervant-Roux; Budor (2010, p. 12): "Para um certo número de artistas e de grupos (como Grotowski, Barba, o Living Theatre, o Open Theatre...) não se trata mais necessariamente de 'encenar' uma obra dramática, no sentido habitual do termo".

Miriam Rinaldi e Antonio Araújo dedicados ao *Teatro da Vertigem*, de Leonardo Moreira referente à *Companhia Hiato* e de Ivam Cabral sobre o grupo *Os Satyros*), identificando como traço comum a esses trabalhos

...o privilégio dos processos de criação e o desenvolvimento de reflexões a partir da etnografia dos ensaios. A partir da leitura desses estudos, é possível constatar que a observação genética das etapas de criação por atores, encenadores e dramaturgistas é um meio eficaz de esclarecimento da contaminação entre diversas práticas de criação da cena (Fernandes, 2014, p. 123).

A partir da investigação dos cadernos de ensaio, gravações de discussões coletivas e de improvisações, manuscritos dos atores, esboços dos cenógrafos e iluminadores, emerge uma perspectiva muito mais ampla para a crítica teatral, em que se demonstra que o estado “final” de uma experiência cênica “é ao mesmo tempo muito mais instável, mais surpreendente e mais complexo do que sugerem os modos de análise anteriores” (cf. Grésillon; Mervant-Roux; Budor, 2010, p. 9).

Se, como aponta Mervant-Roux (2006, p. 12), a redução do teatro ao momento efêmero da apresentação, “a redução daquele que passamos a chamar de ‘espectador’ a seu estado extremamente temporário e estreito de espectador contribuiu sem dúvida de modo decisivo ao ressecamento desta arte”, a reinvenção da crítica através de um novo instrumental teórico, que respeite o “inacabamento constitutivo” do teatro (cf. Grésillon Mervant-Roux; Budor, 2010, p. 23), também abre espaço para novas criações cênicas. Através dos “cadernos de encenação” de Stanislavski, podemos recriar as diferentes montagens de *A Gaivota* — seja reconstituindo mental ou cenicamente as indicações do encenador, seja dramatizando-as no palco (por exemplo, quando Tchekhov propõe uma pausa e Stanislavski anota à margem do texto: “Não deve haver pausa alguma aqui” (cf. Autant-Mathieu, 2010, p. 186)). De forma similar, a partir de relatos da época, podemos refazer a encenação espantosamente performática de *Los tres mayores prodigios*, de Calderón de la Barca, em 1633, quando “se construíram sobre o lago do Retiro três cenários distintos, um para cada ato da peça, que ia sendo observada pelos espectadores da corte em barcos” (cf. Arellano, 1995).

Por outro lado, para Erika Fischer-Lichte (2013, p. 31), um dos traços característicos da criação cênica contemporânea é “o esbatimento do real e do ficcional”. A

partir dessa perspectiva, a acentuação do aspecto performativo em obras como *Giulio Cesare* (Societas Raffaello Sanzio), *O General do Diabo* (Frank Castorf) e *Rudi* (Klaus-Michael Grüber) desestabiliza a dicotomia entre realidade e ficção, exigindo uma postura distinta por parte do espectador, que não pode mais ser considerado como um observador desinteressado de um evento que ocorre “apenas no palco” ou “na realidade externa”, mas sim como co-criador de uma experiência compartilhada.

Nesse novo contexto, o papel do crítico já não será apenas o de analisar distanciadamente os signos cênicos ou espetaculares, mas também o de descrever e narrar sua experiência singular como espectador. Surge, assim, a figura do crítico-rapsodo, que, dissolvendo a dicotomia entre análise crítica e criação artística, serve-se de recursos literários como o suspense, a metáfora e a confissão de estados subjetivos⁸ para recriar seu envolvimento com o processo artístico em questão. A partir dessas observações, torna-se claro que a dissolução das fronteiras entre ciência e arte, observação e criação, memória e invenção, expande as possibilidades tanto da crítica quanto da criação teatral, que, libertas de moldes rígidos, podem se reinventar.

⁸ Para uma exemplificação detalhada da ampliação do aspecto narrativo e ficcional nos textos que analisam a criação cênica contemporânea, ver Catalão (2014).

i [Nota do editor – A importância para a leitura do texto da resposta do autor à avaliação justificou sua publicação como nota final]

Agradeço pelas sugestões feitas pela avaliação, que me levaram a reler o texto com atenção e a proceder a algumas alterações com o intuito de torná-lo mais consistente. Em primeiro lugar, ressalto que o artigo não sugere que a discussão metodológica sobre a relação entre narrativa e ciência seja “tão nova”; o que se coloca como novo é a transformação do espaço acadêmico das conferências e palestras em espaço cênico (ainda que, de fato, haja antecedentes importantes como as *lecture performances*) e, sobretudo, a possibilidade de que os artigos científicos se contaminem e se fecundem com trechos ficcionais. O fato de que “a prática de substituir a apresentação da obra pela apresentação de instruções para sua criação ou de outras condições para sua existência” não é recente pode ser apreendida da própria leitura do texto (que cita um experimento artístico de Klein realizado em 1960).

É importante notar que o objetivo do artigo não é discutir o que atualmente é teatro ou ciência, mas sim demonstrar que um conceito excessivamente fechado de teatro e de ciência pode inibir possibilidades fecundas de crítica e criação teatral. Nesse sentido, a exposição inicial sobre a obra “virtual” de Frein é, em primeiro lugar, um exemplo entre outros (Klein, Goebbels, a crítica genética) de experiências cênicas que não são contempladas quando se reduz o teatro à presença imediata ou ao momento efêmero de sua apresentação; em segundo lugar, é também uma demonstração prática da potencialidade sugestiva da ficção para fomentar o debate crítico. Seguindo as sugestões do avaliador, alteramos o texto de modo a matizar o aspecto inovador da obra de Frein, sem, contudo, deixar de assinalar seu caráter perturbador.

Um dos objetivos do texto é justamente propor uma via distinta para a crítica artística contemporânea: assim, não nos limitamos a discutir metodologicamente o papel epistemológico das narrativas, mas também procuramos apresentar um texto que incorpora uma narrativa fictícia em sua estrutura argumentativa e se serve de artifícios próprios da narrativa, como a inserção de vozes que se alçam “do fundo da sala de conferências”. De forma similar, a falta de uma relação evidente entre o subtítulo “Toda dicotomia engendra uma hierarquia” e o texto que lhe segue poderia ser um defeito num texto acadêmico convencional; no entanto, aqui também se trata da desestabilização de moldes rígidos através da incorporação de um traço próprio da criação artística: apela-se à capacidade imaginativa do leitor, que deve estabelecer seus próprios nexos entre o subtítulo e a figura do crítico-rapsodo.

Outro ponto central do artigo é o fato de que ele não erige como “falso inimigo” o “teatro” ou a “ciência”, mas sim se coloca em oposição a certa concepção de teatro e de ciência “purista” (e, concordo, também essencialista) que não me parece nem um pouco “superada”. Lembro que o artigo de Dubatti que sintetiza a concepção de teatro contra a qual nos colocamos foi publicado em 2012, e não tenho notícia de que qualquer tentativa de contestá-lo tenha sido publicada até o momento. Por outro lado, a concepção de que a prática científica “precisa cumprir com os hábitos da academia”, deve inserir “dados concretos” e não é permeável à ficcionalização se manifesta no próprio parecer do avaliador, que demonstra cabalmente a dificuldade de se lidar com um texto em que o debate não se dá segundo os moldes habituais.

Deixo para o fim o aspecto mais importante da leitura proposta pelo(a) avaliador(a), quando afirma que “não fica claro como a diluição das fronteiras cartesianas entre arte e ciência pode abrir as portas para um ‘papel do crítico [que] já não será apenas o de interpretar racionalmente os signos cênicos ou espetaculares, mas sim o de descrever e narrar sua experiência singular como espectador’ (p.13), uma vez que o ato de narrar não é desprovido de racionalidade e cada descrição ou narração já é uma interpretação”. De fato, nosso objetivo não era de forma alguma criar uma nova dicotomia entre racionalidade e narrativa, e agradecemos imensamente à acuidade da observação, que revela uma formulação incorreta que prejudica toda a nossa argumentação. O que está em questão aqui (e que procuramos reformular no texto que submetemos novamente à revista), mais do que a **substituição** da interpretação racional pela narrativa, é a **complementação** (foi nesse sentido que utilizamos a palavra “apenas”) da análise lógica pela narrativa. Nesse sentido, não se trata de reivindicar uma postura irracional e arbitrária por parte dos críticos, mas de propor novas configurações para o espaço crítico.

Finalmente, aproveitei algumas sugestões acerca da reformulação da apresentação sobre Klein, deixando de lado, porém, a inclusão de informações bibliográficas falsas. Trata-se de uma questão eticamente delicada, uma vez que nosso objetivo não é mistificar os leitores, mas apenas desestabilizar as fronteiras entre fato e ficção. De qualquer forma, a questão permanece em aberto, e imagino que numa possível encenação do texto seja possível torná-lo mais verossímil através da introdução de um aparato crítico apócrifo.

Referências

ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Tchekhov / Stanislavski ou la naissance de la mise en scène. In: GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. (Org.) *Genèses théâtrales*. Paris: CNRS, 2010, p. 179-194.

BOIS, Yves-Alain. A relevância de Klein hoje. *ARS* (São Paulo) v. 8, n. 15, São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S-1678-53202010000100005&script=sci_arttext Acesso em: 23 jul. 2015.

BOURDIEU, Pierre. *Les regles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

BROWN, James Robert. *The laboratory of the mind: Thought Experiments in the natural sciences*. New York: Routledge, 2011.

CATALÃO, Marco. Crítica e ficção na análise do teatro contemporâneo. *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, v. 14, nº 2, p. 143 a 152. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014 (a). DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p%25p>

CATALÃO, Marco. Ficção como crítica, crítica como performance. *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 23, p. 92 a 101. Florianópolis: CEART/ UDESC, 2014 (b). DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102232014092>

DE MARINIS, Marco. Nova teatrologia e performance studies: questões para um diálogo. Trad: Joice Brondaini. In: *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, Salvador, n. 15, p. 95-103, 2011. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5216/3766> Acesso em: 27 ago. 2015.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armin-do; TORRES NETO, Walter (org). *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE, 2012, p. 12-37.

Duyckaerts, Eric. Expérience imaginaire et Intelligence Artificielle. In: *Quaderni*. N. 1,. Genèse de l'intelligence artificielle. pp. 47-63, Printemps 1987. Disponível em: [/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_1987_num_1_1_2096](http://web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_1987_num_1_1_2096) Acesso em: 6 fev. 2015.

FELINTO, Erick. Zona Cinzenta: Imaginação e Epistemologia Fabulatória em Vilém Flusser. In: *Anais do XXIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Belém: UFFPA, maio de 2014. Acesso em: 8 mar. 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICOS/compos2014-erickfelintofinal_2252.pdf

FERNANDES, Silvia. Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. *Art Research Journal*, Natal, v. 1/1, p. 121-132, Jan./Jun. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5259/4316>. Acesso em: 8 ago. 2015.

Fischer-Lichte, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, v. 13, nº 2, p. 14 a 32, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 8 ago. 2015.

GIANACHI, Gabriella. *Virtual theatres: an introduction*. London: Routledge, 2004.

Goethe, Johann W. *Italian journey: 1786-1788*. Translated by W. H. Auden and Elizabeth Mayer. New York: Schocken Books, 1968.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. (Org.) *Genèses théâtrales*. Paris: CNRS, 2010, p. 179-194.

HOFSTADTER, Douglas R. The Turing Test: A Coffeehouse Conversation. In: HOFSTADTER, Douglas R.; DENNET, Daniel. *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul*. New York: Basic Books, 1981, p. 69-95.

McEvelley, Thomas. *The triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism*. Kingston, N.Y.: McPherson & Co., 2005.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur: une réflexion par l'image sur le théâtre et sur la théorie*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. O indizível e as obras imaginárias de Klein e Craig. *Art Research Journal*, Natal, v. 1/1, p. 35-47, Jan./Jun. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5260/4348> Acesso em: 6 ago. 2015.

RIOUT, Denys. *Yves Klein: Expressing the Immaterial*. Paris: Éditions Dilecta, 2010.

SIMONE, Lucas. Posfácio do tradutor. In: DOSTOIEVSKI, Fiódor. *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes*. São Paulo: Editora 34, 2012.

STIFTERS DINGE. Heiner Goebbels (concepção, música e direção), Klaus Grumberg (cenografia, iluminação e vídeo), Hubert Machnik (colaboração musical e programação). São Paulo: Theatre de Vidy, 6 a 15 de março de 2015.

STRINDBERG, August. *Selected Plays*. Translated by Evert Sprinchorn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

Torres Molina, Susana. Manifiesto vs. Manifiesto. In Proaño, Lola; Geirola, Gustavo. *Antología de teatro latino-americano*. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro, 2010. v. 1, 646 p. (Estudios teatrales), p. 343-369.

TURING, Alan. Computing Machinery and Intelligence. In: HOFSTADTER, Douglas R.; DENNET, Daniel. *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul*. New York: Basic Books, 1981, p. 53-67.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução: Marcos Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 1994 [1952].