

Artes cênicas, metalinguagem e ensino

Margarida Gandara Rauen¹

A pesquisa em teatro, dança e arte da *performance*, no Brasil, tem avançado em reflexões sobre conteúdo e forma, texto e encenação, por motivos que podem incluir o amplo acesso a informações recentes desde o advento da Internet, a existência de festivais que possibilitaram a vivência e o intercâmbio artísticos desde a década de 90, ou a um mercado editorial mais interessado em livros da área de artes cênicas. A publicação de *Teatro Pós-dramático*, de Hans Thies-Lehmann (1999), com a tradução de Pedro Sússekind (Cosac Naify, 2007), proporcionou ganhos substanciais nas reflexões históricas sobre artistas da segunda metade do século XX e motivou importantes publicações específicas. Os campos teórico e crítico, no entanto, deparam-se com dificuldades na apropriação das mentalidades e da metalinguagem contemporâneas, principalmente porque o ensino nem sempre caminha no mesmo ritmo que a produção de arte. O objetivo deste artigo é considerar as implicações, em termos de opção no currículo, das atitudes estruturalista e pós-estruturalista, abrangendo os estudos de gênero, os conceitos de rizoma e fractal e os procedimentos de inclusão do público como agente compositor da cena.

O Estruturalismo e o Pós-Estruturalismo²

Corrente crítica francesa da década de 50, o Estruturalismo exerceu influência extensa e mundial nos anos 70 e 80. Desenvolveu-se com o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-) e o crítico literário Roland Barthes (1915-1980),³ mas teve início com o

¹ Margie (UNICENTRO-FAP)

² BARRY (1995) e EAGLETON (1983) oferecem ponderações históricas sobre o estruturalismo em suas resenhas dessa corrente, sendo as fontes primárias Ferdinand de Saussure, Roland Barthes e Jacques

³ Barthes, Roland. *The Semiotic Challenge* (Blackwell, 1988), cujo capítulo “Análise Textual de um conto de Edgar Allan Poe” é uma interessante aplicação dos princípios do estruturalismo. Em *Mitologias* (1957), livro inicial, Barthes realizou uma análise de práticas culturais francesas (ex.: o tradicional bife com batatas), explicando as estruturas necessárias para sua compreensão. Também o livro *S/Z* (1970), demonstra o método estruturalista apresentado no artigo “Analisando estruturas narrativas” (1968). Mas *S/Z* já começa a desestabilizar o positivismo estruturalista e marca o fim dessa fase de Barthes. A fase pós-estruturalista já havia sido inaugurada com o artigo “A Morte do Autor” (também de 1968) e se formaliza com o livro *O Prazer do texto* (1973).

lingüista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), que estudou os padrões de funcionamento dos idiomas e a maneira como os significados são estabelecidos e mantidos. Quatro princípios de Saussure fundamentam o estruturalismo:

- 1) Os significados que atribuímos às palavras são arbitrários e mantidos por convenção;
- 2) Os significados das palavras são interrelacionados, ou seja, cada um implica na ausência de características incluídas no outro (masculino/feminino; abrigo/cabana/mansão/palácio) conforme um eixo ou corrente paradigmática (grupo de palavras com funções relacionadas). A “identidade” da palavra depende de sua posição numa estrutura de diferenças: “Num idioma, há apenas diferenças, sem termos fixos” (Saussure);
- 3) O idioma constrói o mundo e não apenas o registra ou descreve; as palavras carregam olhares, relações políticas e/ou ideológicas (as estações são quatro, mas poderia haver mais, já que há mudanças constantes durante o ano; para os europeus, houve descobrimento das Américas, mas para os aborígenes, houve invasão);
- 4) Os idiomas consistem de dois aspectos gerais: *langue* (o sistema ou estrutura maior) e *parole* (o enunciado). Para compreender um enunciado é necessário conhecer o sistema. Por analogia, os críticos estruturalistas de literatura consideram o texto em si (poema, peça, romance etc...) como *parole* e as estruturas que o contém (convenções do gênero literário, contextos histórico e filosófico diversos), como *langue*.

Lévi-Strauss aplicou esses princípios ao estudo do mito. Considerou que o conto em si (narrativa individual; ex.: o mito de Édipo) corresponde à *parole* e é apenas uma parte dentro de uma estrutura maior ou ciclo de mitos (ex.: as lendas de Tebas) que constitui a *langue*. O estudo dessa estrutura revela padrões e motivos recorrentes. Outro procedimento seria encontrar a estrutura no corpus completo da obra de um determinado escritor ou dramaturgo.

A idéia mais geral do Estruturalismo é a de que **nada pode ser compreendido isoladamente**; as “coisas” (fatos, processos, objetos de estudo, etc...) precisam ser consideradas no contexto das estruturas maiores nas quais ocorrem ou das quais fazem parte. Essas estruturas (abstrações) resultam de maneiras de perceber as relações (visões de mundo) e organizar a experiência. Portanto, **significado** não é algo inerente às “coisas”, mas se encontra sempre fora delas e é atribuído a elas por pessoas.

A análise estruturalista de literatura necessariamente estuda os textos vinculados as suas relações externas/estruturas: aspectos que abrangem desde o gênero específico e/ou o subgênero e suas convenções, até informações históricas e filosóficas. Assim, o

objetivo principal da crítica estruturalista é entender como o poema, a peça, o romance etc... enquanto **práticas culturais**, são concebidos. Barry usa uma analogia com galinhas e ovos para explicar a diferença entre o estruturalismo e a crítica descontextualizada do texto (denominada Humanismo Liberal e tradicional entre 1930 e 1970, na Inglaterra, estabelecida por I. A. Richards). Enquanto o mais importante para o estruturalismo é partir do particular para o geral, ou seja, entender a natureza das galinhas (as estruturas contidas no objeto cultural) a crítica descontextualizada estuda apenas o particular, o ovo (poema, peça, romance, etc...), a fim de identificar uma moral.

Barry reconhece três procedimentos principais na crítica estruturalista clássica. O primeiro é relacionar o texto com alguma estrutura maior que o contém: as convenções de um gênero literário específico; uma rede de conexões intertextuais; algum universal de narrativa; padrões ou motivos recorrentes. O segundo é interpretar o texto estabelecendo paralelos com as estruturas do idioma. O terceiro é estender o conceito de padronização e estruturação sistemática para outras culturas, entendendo tudo (“desde os mitos gregos até as marcas de sabão” - Barry, 49) como sistemas de signos.

A análise de padrões ou motivos recorrentes é bem ilustrada em *S/Z* (Barthes, 1970), sobre o conto “Sarrasine,” de Balzac. Barthes considera cinco códigos dominantes: **proairetico** (indicações de ações), **hermenêutico** (questões ou enigmas que geram suspense na narrativa ou especulações sobre a mesma), **cultural** (referências extra-textuais que precisam ser compartilhadas para compreensão do texto), **sêmico ou conotativo** (principalmente os adjetivos e substantivos que sinalizam características e transformações), **simbólico** (oposições binárias fundamentais na organização da realidade). A “leitura” estruturalista é completamente objetiva no exame do código simbólico e parte da premissa de que todo texto se sustenta em oposições binárias (díades). Trata, ainda, de angariar dados sobre a voz ficcional (quem fala no texto?) e a narrativa: paralelos, reflexos, repetições, contrastes e padrões a serem encontrados no enredo, na estrutura, nas personagens, nas situações, na palavra/ imagística.

Ao justapor essas características do estruturalismo aos procedimentos pós-estruturalistas, emergem diferenças pertinentes não só à origem das correntes críticas, mas também aos entendimentos de linguagem e aos desmembramentos de estilo, tom e atitude nos discursos.

Enquanto o estruturalismo se originou na Lingüística e incorpora a visão científica de que é possível estabelecer “verdades” (teses) com o apoio de métodos e sistemas, o pós-estruturalismo dialoga, principalmente, com a Filosofia. Após as contribuições iniciais de Roland Barthes, na França, ainda na década de 60 do século XX, entra em cena Jacques Derrida, cujos pressupostos sempre enfatizaram a dificuldade de se chegar a um conhecimento seguro. Ao desenvolver a desconstrução, Derrida enfatiza a afirmação de Nietzsche de que não há fatos. Há, apenas, interpretações.

Se, no estruturalismo, “A linguagem não apenas reflete ou registra o mundo, mas dá forma a ele” (BARRY, p. 61), o pós-estruturalismo aceita e elabora ainda mais essa visão, chegando ao ceticismo lingüístico radical: “A linguagem expressa coisas que não pretendemos... não temos um controle real do sistema lingüístico” (BARRY, p. 62). Portanto, na desconstrução, aquilo que alguém vê, além de não ser um registro do mundo e constituir uma das versões desse mundo, contém a própria contradição entre essa versão e outras versões possíveis.

Enquanto a análise estruturalista é rica em abstrações, ordem e uma neutralidade científica (imparcialidade, para o historiador e o antropólogo), o estilo e o tom de um discurso pós-estruturalista pode ser emotivo e eufórico, e partir de um trocadilho (jogos de palavras, especialmente nos títulos) da etimologia da palavra ou de uma metáfora usada pelo escritor.

Uma atitude estruturalista pretende revelar a unidade, a coerência e a simetria de um determinado texto. Acredita que o conhecimento pode ser alcançado por meio da linguagem, buscando-se sentidos imanentes, pois os textos contém essências a serem encontradas em seus paralelismos e ecos, equilíbrios, reflexos e repetições, contrastes, padrões.

O efeito da crítica pós-estruturalista é exatamente o oposto: ela irá demonstrar a falta de unidade textual, partindo da premissa de que a linguagem é líquida. Isso também implica a rejeição da dialética Hegeliana, por seu padrão linear de composição de argumentos com teses e antíteses recombinaíveis em *continuum*. Ou seja, os signos flutuam de modo imprevisível e desafiam qualquer tentativa de produzir sentido. A análise pós-estruturalista, então, busca contradições e paradoxos, mudanças e quebras em tom, ponto de vista, tempo, pessoa, postura, tempo verbal. Busca conflitos, ausências, omissões, truques lingüísticos (sobretudo as viradas súbitas de ponto de vista). Ao invés de padrões, busca a aporia, os impasses ou nós do texto, que não podem

ser desatados porque o discurso é contraditório. As palavras, portanto, estão contaminadas por seus opostos. Um exemplo interessante é a palavra “hóspede,” que por sua origem em “hostis” (=inimigo, estranho), tem um potencial agressivo, hostil. Para o pós-estruturalismo, o sujeito é **dissolvido** (minha ênfase) ou construído como um tecido de textualidades, produto de forças sociais e lingüísticas.

A atitude pós-estruturalista caracteriza tanto a arte quanto a crítica contemporâneas, especialmente a psicanalítica, inclusive em suas manifestações de Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault e nos estudos de gênero, que priorizarei para ilustrar a problemática em discussão.

Um percurso bibliográfico da teoria e crítica de gêneros não normativos⁴

As artes, na segunda metade do século XX, passaram a abranger temáticas de múltiplas sexualidades, cuja abordagem pode ser facilitada com a perspectiva da teoria e da crítica de gêneros, que em alguns casos também constitui o referencial intelectual e/ou cultural dos artistas. Ofereço, aqui, uma retrospectiva do assunto, destacando uma bibliografia básica recomendada para estudos de gênero.

O uso leigo dos termos *gay*, *lésbica* e *queer* pode aproximar o termo *gay* tanto de masculino quanto de feminino, *lésbica* exclusivamente do feminino e *queer* referindo-se a ambos. No contexto acadêmico, inicialmente, *gay* referia-se só ao masculino, e *lésbica* ao feminino, respectivamente, enquanto *queer* foi incorporado como uma atitude radical que dialoga com a problematização do sistema binário de sexualidades. Essa discussão ganhou profundidade no final da década de 80 do século XX, quando houve o desenvolvimento acadêmico de uma produção ligada ao feminismo crítico e pertinente aos chamados gêneros não normativos (do ponto de vista do *status quo* heterossexual). Diz-se feminismo crítico porque essa geração já desconstrói os feminismos de cerca de 80 anos anteriores, cujas pressuposições reafirmavam formas de hierarquia e exclusão heterossexuais e brancas. A distinção entre normativo (referente ao heterossexual) e não normativo (referente a *gay*, *lésbica*, *queer* e também transexual) foi então problematizada por Judith Butler no livro *Gender Trouble* [*Problemas de Gênero*, 1 ed. 1990]. Segundo Butler, “A instituição de uma sexualidade compulsória e naturalizada requer e regula o gênero como uma relação binária na qual o termo masculino é

⁴ Uma versão anterior deste sub-item foi publicada nos Anais do VI Simpósio de Arte-Educação da UNICENTRO, 23-26/09/2008, Guarapuava, Paraná, p. 77-80. (ISBN:

diferenciado do termo feminino, e essa diferenciação é realizada por meio de práticas de desejo heterossexual” (BUTTLER p. 31)⁵. Esse processo histórico, sócio-cultural e político de institucionalização/normatização acarreta a recepção de qualquer outra sexualidade não biologicamente feminina ou masculina como não normativa, ou seja, não correspondente à norma binária/heterossexual. Trata-se de uma hierarquia sexual que produz e consolida o gênero. Butler, dialogando com a introdução de Michel Foucault à revista dos hermafroditas, *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-century Hermaphrodite* (1978), explica que a pessoa de Herculine

...não é uma ‘identidade’, mas a impossibilidade de uma identidade. Embora ambos elementos anatômicos de macho e fêmea estejam distribuídos nesse e sobre esse corpo, isso não é a verdadeira razão do escândalo. As convenções lingüísticas que produzem seres com gênero inteligíveis encontram um limite em Herculine precisamente porque ela/ele ocasiona uma convergência e desorganização das regras que governam o sexo/ o gênero/ o desejo. (BUTLER, 2007, p. 32).

O livro *Gender Trouble, Problemas de Gênero*, onde Butler constrói sua teoria da *performatividade* (abrangendo a estilização do corpo) tornou-se um texto fundador da teoria *queer*. Butler argumenta que o normativo e o não-normativo costumam ser definidos no contexto de um corpo, conforme o corpo se apresenta e a partir da percepção que, por um repertório cultural binário, as pessoas tem desse corpo enquanto caracterização. Portanto, as noções de feminino e masculino se baseiam em códigos tais como vestuário, voz, gesto, movimento, a partir dos quais as pessoas “processam” o entendimento de corpo. Para uma nova edição de *Gender Trouble*, em 1999, Butler escreveu um segundo prefácio, onde analisa o impacto do livro e também reconsidera a sua teoria da performatividade, afirmando que, além de ocorrer essa visão de “essência” de masculino/feminino, “a performatividade não é um ato isolado, mas uma repetição e um ritual, que realiza seus efeitos por meio da naturalização no contexto de um corpo, entendida, em parte, como uma duração temporal mantida culturalmente”(BUTLER, 2007, p. XV). Butler também revisita a sua discussão sobre “drag”, enfatizando o jogo entre realidade e aparência:

⁵ Todas as citações de Butler são minha tradução do texto da 2ª edição da Routledge Classics (2006, reimpressão 2007).

A discussão de *drag* em que *Gender Trouble* propõe explicar a dimensão construída e performativa do gênero não é um exemplo de subversão. Seria um erro entendê-la como um paradigma de ação subversiva ou mesmo como um modelo de atuação política. A idéia principal é bem diferente. Se alguém pensa que vê um homem vestido como mulher ou uma mulher vestida como homem, então alguém entende o primeiro termo de cada uma dessas percepções como a ‘realidade’ de gênero: o gênero que é apresentado por meio da semelhança carece de ‘realidade’ e presume-se que ele constitui uma aparência ilusória. Nessas percepções em que uma realidade ostensiva é combinada com uma irrealidade, pensamos que sabemos o que é realidade, e tomamos a aparência secundária de gênero como um mero artifício, brincadeira, falsidade, e ilusão. (BUTLER, 2007, p. xxiii)

Dois livros de Eve Sedgwick, um deles da década de 80, também auxiliam no estabelecimento da base teórica das críticas gay e lésbica: *Epistemology of the Closet* [*Epistemologia do Armário*, Harvester, 1991] e *Between men: English Literature and Male Homosexual Desire* [*Entre homens: a Literatura Inglesa e o Desejo Homossexual Masculino*, Columbia University Press, 1985]. Também na década de 80, Bonnie Zimmerman apresenta uma retrospectiva da crítica lésbica em seu artigo “What has never been: an overview of lesbian feminist criticism” (IN GREENE & KAHN, 1985).

Aberto o campo de estudo, vários livros importantes dinamizaram os estudos sobre gay e lésbica, sobretudo no contexto literário anglo-americano da década de 90, como a coletânea *Lesbian and Gay Studies Reader* (Henry Abelove et al. 1993) que oferece uma bibliografia sobre o tema (por nomes conhecidos até o fechamento do livro em 1992, como Sedgwick) e inclui um capítulo sobre Oscar Wilde (por Jonathan Dollimore). Seguem outras coletâneas, abrangendo poesia (LILLY, 1990 e 1993) e diversos outros gêneros literários (PALMER, 1993). Na produção cultural radical, Bruce LaBruce legitima o “Queer core.”

Todas essas referências tem uma abordagem pós-estruturalista, mas não constituem um pensamento homogêneo. BARRY identifica pelo menos duas correntes na teoria lésbica. Primeiramente está o feminismo lésbico, que se desenvolveu como crítica ao feminismo “clássico” na década de 80, contestado por produzir uma essência feminina branca e heterossexual, sem acomodar diferenças étnicas, de orientação sexual e de classe social. As autoras chave são Bell Hooks [sic] e Bonnie Zimmerman. A segunda corrente emerge com um ensaio de Addrienne Rich no qual ela propõe o conceito de um *continuum* lésbico, aplicando este termo de forma ampla e não exclusivamente ligada à genitália: “O termo continuum lésbico inclui a múltipla experiência identificada com a mulher, na vida de cada mulher e ao longo da História, e

não simplesmente o fato de que uma mulher tenha tido ou conscientemente desejado uma experiência sexual genital com outra mulher” (Zimmermann, apud GREENE & KAHN, p. 184, minha tradução). Para PALMER, a noção de continuum lésbico, que acolhe todos os modos através dos quais as mulheres se unem ou apóiam, tem o efeito de dessexualizar o lesbianismo, dando-lhe uma conotação política, ao invés de sexual. Me parece interessante comparar essa posição de Zimmermann com a idéia de economia falocêntrica, segundo a qual Luce Irigaray considera que as relações patrilineares são baseadas no desejo homosocial reprimido existente em relacionamentos entre homens e sobre os elos de homens, mas que se legitima “por meio da troca heterossexual e da distribuição de mulheres,” conforme expõe BUTLER (p. 55). Trata-se de abordar a condição homosocial como inerente ao patriarcado. Para relacionar com os procedimentos pós-estruturalistas já descritos, a identificação de contradições no sistema binário heteronormativo revela um paradoxo homosocial, que também poderíamos considerar um nó.

Alguns objetivos gerais da crítica de gênero, resenhados por Barry, podem ser resumidos como: a) identificar e estabelecer escritores(as) cuja temática e/ou opção é *gay*, lésbica ou *queer* (Virginia Woolf, Vita Sacville-West, Radclyffe Hall) ; b) identificar episódios de gêneros não normativos e discutí-los conforme esse status; c) discutir as condições *gay*, lésbica ou *queer* como atos de resistência à normas e fronteiras pré-estabelecidas; d) denunciar a homofobia na literatura e crítica canônica, que ignora ou denigra temas homossexuais; e) destacar aspectos homossexuais que foram tradicionalmente omitidos ou ignorados na obra de escritores e artistas; f) no campo da literatura e das artes, problematizar estilos e gêneros (literários) que contribuíram para consolidar o sistema binário e heteronormativo (como o Western e outras literaturas de aventura).

Percebe-se, neste breve percurso bibliográfico da teoria e crítica de gêneros não normativos, o encaminhamento desconstrutivo da noção de gênero como categoria genital e biológica, para alcançar as dimensões social, histórica, antropológica e/ou filosófica, conforme as delimitações de cada autor.

Rizoma, fractal e composição cênica com o público

O uso apressado de metáforas contemporâneas, reproduzindo discursos ligados a Deleuze e Guattari, frequentemente ignora os campos de origem dos termos. Isso vem acontecendo, sistematicamente com o termo rizoma.

Rizoma é um termo técnico da Biologia Vegetal. Os rizomas ou caules subterrâneos são estruturas reprodutivas, como as do bambu, e se constituem por reprodução assexuada (ou vegetativa). Segundo Raven et al, “os rizomas invadem as áreas próximas à planta-mãe e cada nó pode originar um novo eixo caulinar ...”(p. 172), com características idênticas genéticas idênticas à planta-mãe: “A reprodução sexuada resulta em diversidade, enquanto a reprodução assexuada não ... Na ausência de recombinação e variabilidade genética, as plantas produzidas por reprodução assexuada não são capazes de se ajustar prontamente às condições em mudança, como as plantas da mesma espécie produzidas sexualmente”(RAVEN et al, p. 174-175).

Dadas as características vegetais, a metáfora de rizoma parece adequada para a discussão psicanalítica sobre o sujeito e o desejo, associada ao pressuposto da forte presença dos temas de pai e mãe na constituição da pessoa, enquanto se amplia o rompimento de dicotomias como sujeito-objeto, interno-externo, verdade-ficção, corpo-alma. A maior utilização do termo rizoma, em particular, para remeter às redes virtuais, vem sendo problematizada por suas relações existenciais e científicas:

[...] ligações é a principal questão da cultura e da política contemporâneas: saímos do vínculo religioso, místico para entrar no vínculo formal, contratual, ficando as zonas de sombra de algumas destas ligações completamente ao desabrigo. Uma nova ideia de subjectividade se instala: eu sou na medida das minhas conexões. Quer dizer, a subjectividade constrói o seu território existencial a partir de outros territórios dos quais se apropria, misturando-os. Ela agencia humano e não humano, carne e metal, cérebro e silício incluindo também grupos humanos, máquinas sócio-econômicas, informacionais [...] A confusão instala-se. “Contaminação respectiva de todas as categorias, substituição duma esfera por uma outra, confusão dos gêneros. “A lei que nos é imposta é a da confusão dos gêneros”, escreve Baudrillard. Agora é que a frase de Valéry “o mais profundo é a pele” ganha relevo. A noção de transparência surge do efeito combinado dum triplo declínio: o do discurso, da representação e do poder. Os conceitos da transparência são os da involução, da dispersão, da indiferença, da epidemia, da prolixia, de propagação viral, de confusão. (MOURÃO, Internet, n.p)⁶

⁶ MOURÃO, José Augusto. “O Mundo das Redes: a euforia Rizomática.” Disponível em [http://www.triplov.com/ista/cadernos/mundo_das_redes.html], acessado aos 25/04/2009.

Dessa perspectiva das redes de relacionamento, “rizoma” é uma metáfora adequada de contaminação, de constituição de comunidades ou apropriação de espaço e o eventual afastamento de uma matriz (centro):

A idéia de que o usuário controla os fios de uma marionete marcam a criação e o devir-artista dos internautas conectados ao Orkut. E como o princípio de ruptura a-significante indica que o rizoma pode ser cortado ou rompido em qualquer lugar e posteriormente retomado [...] comunidades virtuais como essa reforçam a idéia de uma nova forma de sociabilidade no interior de um ambiente rizomático.(SILVA FILHO, p. 7)

Parente oferece os seguintes verbetes sobre fractal e geometria fractal:

Fractal: termo criado pelo matemático Benoît Mandelbrot a partir da palavra latina *fractus* que designa um seixo como fragmento, mas também como forma irregular. Fractal é todo objeto ou forma fragmentária e irregular: ver geometria fractal. Por extensão se fala em imagens fractais, imagens de síntese construídas a partir das equações ou algoritmos de Mandelbrot. **Geometria Fractal:** resultante de um conjunto de conceitos e equações criadas por Benoit Mandelbrot para dar conta das formas irregulares da natureza – as nuvens, as montanhas, os rios, a costa marítima, as árvores etc – bem como dos fenômenos dinâmicos não-lineares – turbilhões, instabilidades, flutuações. Um dos conceitos básicos dos fractais é a self-similarity: a parte de um objeto fractal se assemelha ao todo. (PARENTE, p. 283)

“Fractal” parece, portanto, eficiente para remeter a processos de recodificação, ressignificação e reorganização. Isso é reforçado pelo fato de que cada novo sinal (elemento) matemático agregado ou modificado no algoritmo produz diferenças numa imagem fractal digital. Mas como as partes de um fractal se assemelham ao todo, cada imagem tem integridade “genética”, aproximando-se do rizoma! Nuvens. Diferente do rizoma, que gera plantas semelhantes à mãe, o fractal aceita “enxertos” e, a partir desses (os sinais ou algarismos substituídos) se transmuta. Ambos, rizoma e fractal, estão relacionados à idéia da repetição e isso torna ilusória a associação dos termos aos efeitos idiossincráticos que a ação humana torna possível nas artes. O rizoma é, a rigor, metáfora de cópia, reprodução idêntica (assexuada) de um padrão (planta mãe) e o fractal se constitui, também, pela semelhança. O princípio da correspondência já não se aplica na *performance* onde o individual, o inusitado prevalecem, ou mesmo nas comunidades, onde, independentemente do conjunto, existe heterogeneidade. Uma floresta tropical.

O ceticismo é uma atitude desconstrutiva importante para a adequação da metalinguagem e, no caso em discussão, permite concluir que as metáforas não só precisam ser apropriadas com cautela, mas também estão comprometidas com as decifrações e a produção de sentido de correntes específicas, como a psicanálise.

Os termos cena fractal e cena rizomática parecem adequados para descrever processos de fragmentação, invasão e reorganização de espaço, mas serão limitadores quando a dinâmica de cena implicar a multiplicidade, a diferença e os aspectos idiossincráticos, sejam eles pertinentes aos corpos de atadores ou aqueles gerados com a participação não ensaiada e/ou roteirizada de pessoas do público, quando este se torna agente compositor da cena em tempo real. Por extensão, o termo “híbrido,” que nas ciências está associado à esterilidade, torna-se inadequado para descrever processos caracterizados pela transformação, experimentação e/ou originalidade na composição (geração) cênica.

Cada situação cênica é única e, assim como pode ocorrer uma ação ou consenso de grupo, não seria acertado fazer generalizações sobre atitudes participativas idealizadas de composição cênica. Ser agente compositor da cena não requer, inclusive, interagir diretamente com um(a) *performer*. O simples fato de um(a) partícipe da cena locomover-se no espaço ou realizar uma ação simultânea às ações do/da *performer*, já constitui uma composição e uma re-configuração do local específico. Ou seja, o/a *performer* não precisa reter o controle das ações, nem mesmo precisa responder a participações. Quanto mais permitir que os/as partícipes reorganizem a cena ao seu redor, quanto menor for o seu controle, maior será a liberdade desses partícipes e, conseqüentemente, maior o grau de desestabilização das noções de autoria e de obra.

Penso que essa dinâmica marcava o pensamento de Lygia Clark, quando ela rejeitou o título de artista para se autodenominar propositora, e também definiu seus trabalhos como sistemas propositores, ao invés de obras. Trata-se da distinção entre produto (obra) e processo (vivência associada à espontaneidade). A objetividade do pensamento de Clark torna mais simples compreender que nem mesmo a presença de um artista/propositor (um elenco) é necessária para que um agente compositor possa manifestar-se. Um segundo aspecto é o de que liberar a cena requer percebê-la como um sistema proponente e não como uma obra/produto. A função desse sistema é abrir possibilidades de participação ao público, convidar, acolher, envolver e provocar ações/interações. Diferente do rizoma, esse sistema proponente incorpora desmembramentos inusitados, ao invés de uma repetição “genética” previsível. Mas,

como o fractal, a interação com o sistema provocará uma transformação, novos efeitos. O grau maior ou menor de transformação está relacionado ao tipo de jogo estabelecido. Tenho discutido a importância da distinção entre *ludus* (jogo com regras) e *paidia* (jogo livre, anárquico), conforme a tipologia antropológica (CAILLOIS, 1958; RAUEN, 2008).

É óbvio que a relação com algum tipo de controle, no cotidiano das sociedades, é inerente à presença. É por meio do controle que a presença pode ser mais ou menos visível, espontânea ou reprimida, potencializada ou limitada e até anulada, havendo também gradações ou possibilidades de oscilação entre cada um desses três modos. Ou seja, nem a presença e nem o controle são fenômenos estáveis. Com a apropriação do controle, no entanto, a presença tende a ganhar espaço – momentum. As revoluções e os grandes movimentos sociais e ideológicos foram processos de denúncia e rejeição de algum tipo de controle. A arte da *performance* não foi diferente, contaminada pela dinâmica da contra-cultura (COHEN, 1989).

As profundas transformações culturais e nas relações de trabalho provocadas por coletivos e comunidades, principalmente no ambiente de Nova York, a partir da década de 60 do século XX (BOUGER, 2007; BANNES, 1999; COHEN, 1998), foram potencializadas com a mentalidade de rede das gerações que cresceram aculturadas na Internet. Percebe-se, há duas décadas, o crescente interesse filosófico nesse fenômeno: “A nossa própria esfera particular não é mais uma cena em que se interprete uma dramaturgia do sujeito com seus objetos e sua imagem; nós não existimos mais como dramaturgo ou como ator, mas como terminal de múltiplas redes.” (BAUDRILLARD, 1988, p. 13, minha tradução) Articula-se a chamada “gramática de multidão” (NEGRI & HARDT, 2005; VIRNO)⁷, tema presente na pesquisa em artes do Brasil (NOGUEIRA, 2007).

Nesse contexto, a cena expandida⁸, a *performance* e outros sistemas proponentes que podem exigir a participação do público como agente compositor, constituem eventos que efetivamente viabilizam a maior presença das pessoas por meio da suspensão do controle de ator/atriz/performer e da liberação do poder de interferir na cena ao público. No teatro, elas cumpriram apenas o papel de observadoras/testemunhas, mesmo que, com sua disponibilidade intelectual e crítica,

⁷ Paolo VIRNO. Gramática de Multitude – para um análisis de las formas de vida contemporânea. Disponível em [<http://www.generation-online.org/c/fcmultitude3.htm>]

⁸ Termo aplicado por Renato Cohen (2003).

como queria Brecht, elas estivessem interagindo mentalmente com a peça. É importante frizar que o relacionamento interativo não pode ser cerceador, impositivo ou estabelecido como regras de um jogo (*ludus*), mas focado na participação livre (*paidia*). A questão de como transformar o público em agente compositor da cena é muito diferente da usual abordagem recepcional sobre a maneira como o receptor interpreta o objeto artístico, em busca de alguma unidade ou coerência do texto. Estruturalismo.

Ao invés de analisar o efeito da cena sobre alguém que a observa, portanto, a pergunta é: como se reposiciona o público para provocar a sua participação na cena? Esse reposicionar implica um sistema proponente, ou seja, ao invés de uma peça e suas rubricas, o texto parecerá um roteiro de ações instigadoras do público, que ao desempenhar a função de agente compositor, atuará como *performer*, jogador/player. Não há minimalismo, nem unidade textual. Pós-estruturalismo.

Implicações para o ensino

Atualmente, o ensino brasileiro de artes cênicas dispõe de fontes primárias e secundárias, livros didáticos e paradidáticos, tanto para temas mais tradicionais como jogos teatrais e trabalho de ator, quanto para os tópicos especiais da arte contemporânea que poderiam ser desenvolvidos nos colégios e nos cursos de graduação e pós-graduação. Porém, articular uma bibliografia contemporânea é um tanto frustrante nos currículos estruturalistas de artes, ainda comuns no ensino superior. Muitos cursos de Licenciatura, quando não permitem a habilitação específica (teatro, dança, artes visuais ou música, raramente Artes Cênicas) ainda estão sujeitos a políticas que defendem o/a docente polivalente e incentivam currículos generalistas. São projetos pedagógicos que apresentam as artes como linguagens nos compartimentos das diferentes disciplinas numa perspectiva histórica de periodização (Fundamentos e/ou História da Música, das Artes Visuais, da Dança, do Teatro, por exemplo) e também em disciplinas sobre técnicas e/ou estilos (desenho, músicas de câmara e eletroacústica, o ballet, os gêneros dramáticos, a interpretação dramática). Esse tipo de abordagem, baseada na compartimentalização do conhecimento, nem sequer cumpre os requisitos de uma abordagem estruturalista consistente, pois não proporciona a livre integração dos conteúdos. Estudar fatos da história do teatro e experimentar técnicas de interpretação,

sem o necessário aprofundamento em Filosofia, não basta para desenvolver estudantes com atitude pós-estruturalista.

O conceito de MOODLE vem ao encontro da busca por pedagogias alternativas. Seu criador, Martin Dougiamas,⁹ explica que a palavra Moodle inicialmente era a sigla de “Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment” [Ambiente de Aprendizado Dinâmico Modular focado no projeto ou AADMFO]. Mas “to moodle” é um verbo que sugere a relação lenta, constante e criativa com um assunto, procedimento muitas vezes aplicado na educação à distância. O “MOODLE” tornou-se uma aplicação gratuita disponível na WWW, denominada Sistema de Gerenciamento de Cursos [Course Management System – CMS], também conhecido como Sistema de Gerenciamento de Aprendizado [Learning Management System – LMS] ou Ambiente de Aprendizado Virtual [Virtual Learning Environment - VLE]. É utilizado por professores para produzir sites de aprendizagem colaborativo *on line*.

Se entendermos moodle como um jogo com regras (*ludus*) provavelmente ele não será uma solução ideal para a sofisticação do ensino de artes cênicas. Não trago a idéia de “moodle” para defender a educação à distância, mas para pensar o quanto seria bom se nossa relação com os projetos pedagógicos e currículos fosse, pelo menos, mais interativa como esse sistema.

A sociedade se pauta, principalmente, em verdades e mensagens (coerência textual) e isso acarreta na continuidade dos infundáveis fundamentalismos e fascismos. O objetivo de realizarmos estudos de gênero, ou refletirmos sobre a adequação da metalinguagem, não é reduzir as problemáticas a mensagens. Talvez a “mensagem” de que é preciso criar políticas contra a homofobia, diretamente ligada a estudos de gênero, tenha aplicabilidade social imediata, enquanto preocupações conceituais aparentemente não mudam a vida das pessoas. No entanto, sempre existem ideologias regendo a vida em sociedade, como a da educação depositária, objeto de críticas por Paulo Freire e outros, mas aceita e praticada durante a maior parte do século XX, enquanto outros tipos de pedagogia, com ou sem afinidades rizomáticas e fractais, foram assimiladas e permitiram a realização de processos criativos e de pesquisa por meio de projetos.

Desconstruir não é, meramente, resignificar. Para aplicar uma atitude pós-estruturalista num projeto pedagógico, uma equipe também precisa responder as mesmas perguntas cabíveis para outras opções teóricas. Que metas teóricas e críticas o

⁹ Disponível em <http://moodle.org/> com demonstração em <http://demo.moodle.org/>

currículo quer atingir? O que precisará ser lido? Como deverá ser encaminhada a leitura? Richard Schechner afirma que há duas premissas básicas em estudos da *performance*. A primeira seria a de que “não há um cânone fixo de obras, idéias, práticas, ou qualquer outra coisa que defina os limites do campo.[...] O segundo aspecto é que os estudos da *performance* emprestam de modo entusiasmado de outras disciplinas. Não há nada que seja inerente ou pertença ou algo que não pertença a estudos da *performance*” (in STUCKY e WIMMER, 2002, p. X).

Se um dos aspectos mais marcantes da arte contemporânea é o da não-compreensão, que a educação precisaria alcançar, legitimar um currículo sem cânone ou práticas fixas, com pleno e caótico compromisso transdisciplinar e interativo para estudantes e docentes (focalizadores?) seria uma meta subversiva e anárquica no atual contexto das politicagens da educação brasileira? De política em política, ninguém joga a primeira pedra ... e os finais acabam sempre retóricos como este.

REFERÊNCIAS

- ABELOVE, Henry; BARALE, Michele Aina & HALPERIN, David, eds. *Lesbian and Gay Studies Reader*. New York and London: Routledge, 1993.
- BANNES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervecente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARRY, Peter. *Beginning Theory*. An Introduction to Literary and Cultural Theory. Manchester e New York: Manchester University Press, 1995.
- BAUDRILLARD, J. *El otro por si mismo*. Trad. De Joaquin Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.
- BOUGER [BORGES], Cristiane. *Comunidade, ativismo e a cena downtown*. Trad. Margarida G. Rauen. New York e Curitiba: Produção Independente, 2007 (DVD).
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Feminism and the Subversion of Identity. New York and London: 1990; 1999; Routledge Classics, 2006 (rpt. 2007).
- _____. *Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAILLOIS, R. *Man, Play and Games*. Trad. Meyer Barash. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001 (1 ed. Gallimard, 1958).
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004 (1 ed.1989).
- . *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

---. Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação. Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003, p. 88-89.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. Trad. Waltensir Dutra. SP: Martins Fontes, 1986 (orig. 1983).

GREENE, Gayle e KAHN, Coppelia, eds. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London: Methuen, 1985.

LILLY, Mark, ed. *Lesbian and Gay Writing*. Macmillan, 1990.

---. *Gay Men's Literature in the Twentieth Century*. Macmillan, 1993.

NEGRI, A.; HARDT, M. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. Do nascimento das políticas de rede a poética de multidão. IN *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, 05 e 06/06/2007, Belo Horizonte. Organização Fernando Mencarelli. Belo Horizonte: Editora FAPI, 2007, p. 61-64.

PALMER, Paulina. *Contemporary Lesbian Writing: Dreams, Desire Difference*. Open University Press, 1993.

PARENTE, André ET AL. (org.) *Imagem Máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

RAUEN, Margarida G. *Paidia e Ludus: tipos e graus de interatividade na cena*. IN XI congresso Internacional da ABRALIC, Simpósio Dramaturgia, Encenação e Outras Mídias: Reciprocidades e Convergências, USP, 13 a 17/07/08. São Paulo: ABRALIC, 2008.

Disponível em

[http://www.andrelg.pro.br/simposios/MARGARIDA_GANDARA_RAUEN.pdf]

RAVEN, Peter H.; EVERT, Ray F.; EICHHORN, Susan E. *Biologia Vegetal*. 7 ed.

Trad. Ana Cláudia de Macedo Vieira et al. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.

SILVA FILHO, Wilson Oliveira da. Ambiente rizomático e/ou simplesmente meio? – Por uma compreensão da comunidade virtual Orkut no projeto de uma ciberdemocracia.

Disponível em [http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Oliveira.PDF].

Acessado aos 28/04/2009. UNIrevista, vol. 1, no 3, julho 2006, 11p.

STUCKY, Nathan and WIMMER, Cynthia (editors). Foreword by Richard Schechner. *Teaching Performance Studies*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002.
