

CAPÍTULO 1

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS



A indiferenciação primeira

*How does a word become a matter?
How does it become a real live person?*

Joseph Beuys

O lugar paradoxal ocupado pelo teatro na teoria contemporânea configura-se na coexistência simultânea de sua onipresença e ausência. Ao mesmo tempo em que povoa o campo teórico atual como estratégia retórica em metáforas de espetáculo, imediatez e presença, pouquíssimos discursos se constituem a partir de uma perspectiva orientada em sua direção, seja de caráter teórico, estético ou político. O que ocorre é que essa relativa teatralização teórica, através de uma espécie de retórica da performance, legitima determinada estética teatral tipificada e, de certa forma, contribui para a construção de uma idéia sensocomunal de “morte do teatro” – em que também os que atuam no espaço teatral acabam contraditoriamente acreditando. A obsessão em rechaçar uma estética realista tradicional e a simultânea auto-afirmação em cena de sua própria materialidade contrastam com a perpetuação de um horizonte de expectativa social padronizado relativamente às práticas teatrais, no sentido da constituição de um espaço autônomo nitidamente delimitado para a representação teatral. Sob esse aspecto, se por um lado, no âmbito do senso comum, a modelização de realidades autonomamente constituídas em relação à esfera teatral, igualmente independente, atua estabilizando um horizonte de expectativa; por outro, este serve tão somente como pano de fundo contrariado pelo próprio exercício do teatro. Nesse sentido, a sobrevivência do sistema teatral está diretamente vinculada à proclamação de sua morte – cinicamente atestada pela emergência da performance como gênero híbrido encenando o esgotamento do teatro, o qual não cabendo mais nele mesmo, penetra as demais artes, as fronteiras violentamente esgarçadas. No campo teórico, se as analogias com o teatro fossem acompanhadas por uma explicitação e problematização de suas relações com a encenação de diferentes estéticas teatrais – representativa e não-representativa – provavelmente se entenderia em termos não essencialistas não apenas a presença visível enfatizada em cena, mas, principalmente, a própria concretude social do sistema teatral.

1.1. Cenas da vida

A utilização da metáfora do teatro conquistou espaço em variadas formas de teorização sobretudo a partir da década de 70, especificamente na confluência entre psicologia e sociologia, tentando conceber a relação entre indivíduo e sociedade em termos interativos do ponto de vista da possibilidade de

transformação social e política. O teatro funcionava, então, como moldura para enfocar o caráter construtivo das experiências de realidade – e de suas internalizações como sistemas simbólicos – transformadas em comportamento socialmente adotado pelos indivíduos. A formação de uma disciplina como a psicologia social, no contexto europeu da década de 70, na ambiência de contestação de fundamentos positivistas e de reivindicação de uma função social concreta para as ciências humanas, contribuiu imensamente, do ponto de vista teórico, com os estudos de literatura, no âmbito da Estética da Recepção e do Efeito, legitimando a teoria literária como espaço para alianças interdisciplinares favorecendo pesquisas que se orientassem a partir do trânsito entre diversas áreas do conhecimento, em uma atmosfera de despertar epistemológico questionadora dos pressupostos ontológicos relativos à produção do conhecimento. Tais contribuições percebem-se não apenas no sentido de afirmar o caráter interativo em que se funda a experiência estética, no que se refere aos estudos sobre a contingência; mas também, no sentido de enfatizar o caráter socialmente construtivo daquilo que aceitamos como “realidade”.

Em seu livro *A construção social da realidade*, de 1966, Peter L. Berger e Thomas Luckmann partem do hiato entre a convicção filosófica da inexistência de uma realidade exterior à linguagem e a vivência empírica de uma realidade no nível da vida cotidiana, para entender os mecanismos de construção desses modelos de realidade aceitos como incontestáveis do ponto de vista pragmático. A partir dessa distinção entre o nível da reflexão teórica e o nível da experiência empírica, o qual se pauta pela existência de uma realidade experienciada como objetiva, os autores se propõem a uma análise do conhecimento que orienta o comportamento social dos indivíduos na construção de seus modelos de realidade. Nesta perspectiva de uma sociologia do conhecimento, a realidade cotidiana, sentida como objetiva e ordenada, na qual os fenômenos correspondem a padrões a priori, seria predominante em relação a outras esferas de realidade, como, por exemplo, a do sonho, a da memória – ou a da arte. Segundo os autores, a experiência estética, tal como a religiosa, seria “produtora endêmica de campos de significação” (Berger e Luckmann, 2003, p.43). E a transição entre a realidade cotidiana e a experiência estética é ilustrada por eles justamente através do exemplo do teatro, em que “a transição entre as realidades é marcada pelo levantamento e pela descida do pano. Quando o pano se levanta, o espectador é

‘transportado para um outro mundo’, com seus próprios significados e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana. Quando o pano desce, o espectador ‘retorna à realidade’, isto é, à realidade predominante da vida cotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora tênue e efêmera, por mais vivida que tenha sido a representação alguns poucos momentos antes”. (p.43). A sensação de uma certa autonomia da esfera artística que, de alguma forma, prescinde da esfera social – “uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana” – talvez se justifique do ponto de vista estético, no sentido da existência de representações realistas e não-realistas. No entanto, é importante ressaltar que essa autonomia não é sinônima de um alheamento da sociedade, mas sim, paralela e simultânea à própria autonomia do sistema social. E é sob esse aspecto que se impõe a idéia do gesto artístico como ação, isto é, com uma tal capacidade de afetar e de transformar a realidade na qual se inscreve que, por mais abstratas que sejam as formas com que se manifeste, sua relação com esta realidade é inegável, porque concreta. Nesse contexto, o potencial performativo do comportamento social evidencia-se em sua própria capacidade de construção de realidades, já que o mundo da vida cotidiana tem suas origens nas ações dos indivíduos em suas vivências comuns.

Em *A representação do eu na vida cotidiana*, publicado em 1975, Erving Goffman caracteriza como “representação” toda atividade desempenhada na presença de um ou mais observadores, exercendo sobre este(s) determinados efeitos. Tal atividade concretiza-se a partir do emprego intencional ou inconsciente de certo “equipamento expressivo”, o qual ele identifica como “fachada”. A fachada, por sua vez, é composta de partes: o cenário, espaço geograficamente fixo no qual se desempenharia a ação; e a fachada pessoal, reunindo elementos expressivos relativos ao próprio indivíduo (Goffman, 2001, p.29). O processo de institucionalização das fachadas funda-se em sua correspondência com certas expectativas estereotipadas abstratas que conferem um sentido fixo e quase imutável para o comportamento social performado em seu nome. A socialização das representações decorre, então, de uma espécie de ajuste às expectativas da própria sociedade. É a partir de então que se tornam “representações coletivas” e adquirem o estatuto de “fatos”. Tal tipificação alcança, assim, no nível do senso comum, um efeito de realidade, uma existência universal, alheia a contextualizações. Nesse sentido, o indivíduo tende a

incorporar fachadas já tipificadas a partir de um processo muito mais seletivo que criativo.

A analogia com a representação teatral coloca em evidência o privilégio sobre a ação, o qual se explicita de forma ainda mais evidente pela própria designação dos indivíduos como “atores sociais”. Ao enfatizar essa performance do comportamento individual, Goffman confere certo dinamismo e mobilidade ao estruturalismo de Durkheim, que então já se lia de forma extremamente determinista, subordinando o indivíduo à estrutura social. Para Goffman, as condições e lugares sociais são *performados* como modelos de conduta coerentes, não existindo a priori, ou seja, precisando ser construídos a cada nova interação: precisando ser materializados. Um modelo de realidade, “representado com facilidade ou falta de jeito, com consciência ou não, com malícia ou boa-fé, nem por isso deixa de ser algo que deva ser encenado ou retratado e que precise ser realizado” (p.74).

Essa “realização” baseia-se, segundo o autor, na inclusão pelo indivíduo, diante dos outros, de sinais que possam legitimar sua atividade como pertencente à determinada fachada. Tal como no teatro, ele tem de tornar sua ação significativa para os outros e, para tanto, precisa articulá-la de modo expressivo em um espaço de tempo equivalente à duração da situação interativa. O potencial expressivo do comportamento social aparece, então, estreitamente vinculado ao efeito provocado sobre a “platéia”. Diferentemente do teatro, em que esta terceira abertura seria já convencional, na relação entre os atores sociais, a platéia se constituiria pelos interlocutores da interação. E é nesse sentido que se coloca a questão da contingência. Goffman particulariza os profissionais de teatro como aqueles que, conscientes de seus gestos expressivos, seriam capazes de controlar as situações imprevistas que eventualmente pudessem insurgir sobre a cena e contrariar a imagem que pretendem expressar. É claro que neste momento o autor tem como horizonte de referência representações teatrais calcadas em estruturas fechadas, predeterminadas pelo texto, que expulsam de cena acontecimentos acidentais, vistos como degeneradores das intenções textuais, excluindo igualmente qualquer relação interativa com o público. Nessa estratégia retórica, o teatro é tipificado de forma a oferecer um contraste homogêneo com relação aos modelos de realidade construídos a partir da performance individual na sociedade. No entanto, ao enfatizar o aspecto performativo do comportamento social, Goffman acentua o

quanto teatro e vida social estão imbricados e o quanto é difícil desvencilhá-los em termos comparativos sem encontrar a questão dos critérios socialmente convencionados para a determinação e delimitação da esfera artística.

Segundo Goffman, “as imagens artísticas são mais exatas porque nos preparam para o fato de que uma só nota em falso pode quebrar a harmonia da representação inteira”, ou seja, seria muito mais fácil admitir o caráter construtivo de uma representação teatral do que o de uma fachada social (p.55). Esta ausência de uma realidade única, estável e imutável enfatiza a presença de modelos de realidade socialmente construídos e compartilhados, os quais se admitem no âmbito do senso-comum como sendo facetas de uma realidade universal. Na perspectiva teatral, esta moldura construtivista desacredita a possibilidade de transferência para o palco de uma realidade única e universal, dado, como já visto, o próprio caráter construtivo dessa realidade, pondo em evidência a convencionalidade não apenas do teatro, mas de tudo aquilo que socialmente se aceita como arte, e enfatizando estéticas de representação que valorizam relações em presença. Neste contexto, a utilização da metáfora teatral na tentativa de dar conta das representações do “eu” na vida cotidiana, operada por Goffman, apesar de basear-se sobre um modelo mimético de representação, evoca, através da noção de papéis representados pelo indivíduo em seus processos de socialização, uma imagem mais dinâmica da ação teatral, não apenas porque enfatiza a idéia de expressão (invalidando a noção de máscara como algo que oculta uma essência ou uma autenticidade, a favor da idéia de papel desempenhado dentro de uma situação social determinada e, portanto, sujeita a contingências), como, sobretudo, porque privilegia uma penetração da representação dramática na vida cotidiana, explicitando tanto o caráter convencional do espetáculo teatral quanto principalmente a especificidade da ação social que se constitui, dada a imediatez e concretude de seu efeito.

Na esfera do comportamento social, são exatamente aqueles gestos involuntários, inadvertidos e imprevistos, capazes de produzir uma impressão que contradiz a imagem que está sendo construída durante a interação. Essa discrepância, no entanto, em lugar de apontar para uma imagem mais verdadeira do que a “projeção oficial”, aponta para uma imagem outra, e para as possibilidades de criação e manipulação de imagens. Ou seja: para a fragilidade de uma

representação social, a qual pode ser estilhaçada por “minúsculos contratempos” (p.58).

A idéia de contingência está, pois, intimamente vinculada ao aspecto intersubjetivo que fundamenta a construção social da realidade da vida cotidiana, já que exerce papel determinante na interação entre os indivíduos. Nessas situações face a face, em que os indivíduos têm de se comportar na presença uns dos outros, a apreensão do outro também se dá a partir de esquemas tipificadores redutores de complexidade que de certa forma determinam suas ações; no entanto, a existência de contingência fragiliza esses esquemas a partir da imprevisibilidade de uma interação efetivamente recíproca.

O estudo sobre a contingência nas interações diádicas, realizado por Edward Jones e Harold B. Gerard, em “Dyadic interaction: a conceptual framework” (1967), classifica quatro tipos de contingência a partir de seu nível de determinação social ou individual nas interações: a pseudocontingência, identificável nas situações em que os indivíduos mantêm seus planos de conduta inalterados, podendo inclusive prever as reações de seus interlocutores; a contingência assimétrica, em que um dos indivíduos, de certa forma, conduz a interação, agindo de forma determinante sobre as respostas de seu interlocutor; a contingência reativa, em que ocorre a total ausência de planos de conduta pelos indivíduos, os quais agem instintivamente, por reflexo, sendo suas respostas quase inteiramente contingentes; e, por fim, a contingência mútua, a qual representa o modelo de uma interação efetiva em que mutuamente as respostas vão sendo construídas, isto é, determinadas pelas falas anteriores dos interlocutores e, ao mesmo tempo, adaptadas a seus planos de conduta individuais, ou seja, completamente contingentes. A partir da utilização do exemplo da representação teatral para ilustrar a categoria da pseudocontingência, Jones e Gerard adotam como ferramenta comparativa uma referência de teatro caracterizada por um fechamento, em que não há lugar para uma contingência efetiva, por estarem os atores encarcerados por seus textos e marcas. Os outros exemplos apontados no mesmo contexto pelos autores, porém, situam-se exatamente no âmbito dos rituais e cerimônias sociais, tais como casamentos, batizados, julgamentos, etc. Seria interessante talvez contrastar essas idéias com concepções artaudianas que associam o teatro à categoria do ritual, em direção exatamente oposta, i.e, justamente para enfatizar o que nele há de vivo, presente e não cristalizado,

reintegrando teatro e vida justamente pela mesma dimensão ritual que parece servir a Jones e Gerard como base para a diferenciação estética do teatro.

O que se impõe, então, em Jones e Gerard como horizonte de referência teatral é a ênfase sobre o script, que subordina a materialidade da encenação a uma estrutura textual predeterminada, obscurecendo as contingências que irrompem no momento da cena, tanto na interação entre atores quanto com o público, colocando a encenação como obra em movimento. A situação paradoxal dessa ambiência teórica reside, assim, no fato de que ao se utilizar, em suas formulações conceituais, de uma estética teatral tradicional, a psicologia social, ao mesmo tempo aponta para uma perspectiva de teatro que, por vincular-se à ação, encontra-se muito mais em sintonia com práticas teatrais de sua própria época. Como lidar, então, com essa dissincronia sincrônica em que coexistem simultaneamente, nos anos 70, uma tal atmosfera teórica (que à primeira vista privilegia em seu discurso estéticas teatrais conservadoras) e a performance enquanto prática teatral que em última instância nega não apenas estéticas convencionais, mas o próprio teatro? É no contexto da pós-modernidade, então, que o encontro entre teoria e prática inscreve-se inevitavelmente em termos de ambivalência. Em seu ensaio “Postmodernism and Theatrical Performance”, o teórico alemão Johannes Birringer oferece perspectivas interessantes de abordar a questão:

The collapse of the old theatre did not take place, and I think it is misleading to speak of a ‘postmodern theatre’. Rather, the movement from the polymorphous theatricalization of everyday life in the 1960s to the nearly total mediatization and technological engineering of culture in the 1990s suggests not only the redundancy of theatre but also a considerable shift of the aesthetic. (Biringger, 1997, p.131).

Sob esse enfoque, a coexistência da performance e do persistente paradigma mimético de teatro inscreve-se no contexto da condição paradoxal da própria noção de pós-modernidade. Segundo Birringer, se considerados em analogia com projetos modernistas e vanguardistas de teatro procurando dissolver concepções estéticas ilusionistas, mesmo os projetos de Brecht e Artaud não seriam de

imediatos sintomáticos de um “momento pós-moderno no teatro”. Precisamente essa relação instável e circunstancial com a modernidade, que ora se coloca em termos de continuidade rumo a uma radicalização, ora situa-se como ruptura, delinea a emergência do conceito de pós-moderno como contextual daquela mudança na esfera estética que se caracteriza exatamente pelo gradativo embaçamento das fronteiras entre o espaço da arte e o da vida cotidiana. Nos anos 80, a “redundância” do teatro, identificada não apenas no campo da etnologia – no que se refere aos estudos da performance desenvolvidos por Victor Turner e Richard Schechner, por exemplo – mas também nos âmbitos dos estudos midiáticos, das teorias *queer* e feministas, expandiu o interesse nas construções híbridas e performáticas de “social behavior, desire, gender, race, the self and the body in nontheatrical contexts or in the hyperrealities of the media” (p.130).

No segundo volume de *O ato da leitura* (1976), Wolfgang Iser fundamenta a relação “assimétrica” entre texto e leitor a partir daquelas análises de tipos de contingência oferecidas por categorias da psicologia social. A ambivalência da contingência, que “se forma a partir da interação e ao mesmo tempo a impulsiona” (Iser, 1999, p.99) está diretamente ligada aos graus de indeterminação dos discursos. No uso comum da linguagem, a interação dialógica pressupõe “vazios da fala” que são essenciais à comunicação, mas ao mesmo tempo precisam ser reduzidos para viabilizá-la. Situando em termos paralelos à “ação comunicativa” – definida por John Langshaw Austin em sua Teoria dos Atos da Fala – e ao efeito produzido pelo texto sobre o leitor, Iser legitima o caráter performativo do discurso ficcional. Neste sentido, a ação comunicativa não seria possível se os pressupostos para a comunicação fossem pré-estabelecidos, porque a *ação* consiste exatamente na construção desses pressupostos.

No âmbito de uma teoria geral da linguagem, a visão pragmática emerge em oposição à compreensão objetivista do significado, calcada em aspectos independentes de contexto e elaborada a partir da existência de frases literais, declarativas e descritíveis em termos de condições de verdade. A visão pragmática, por seu lado, apóia sua concepção do significado no uso da linguagem que, por ser mutável, depende diretamente de contextos.

Quanto às tentativas teóricas de sistematização dos fenômenos pragmáticos, no âmbito da Filosofia Analítica dos anos 40 e 50, na Inglaterra, Austin questiona o estatuto autônomo da Linguística enquanto ciência, através da problematização da

supremacia do positivismo lógico nos estudos da linguagem. Partindo do pressuposto de que o objetivo da Filosofia Analítica se traduz como o estudo do funcionamento da linguagem – e não como a elaboração de modelos lógicos, ideais, concernentes a questões filosóficas – Austin concentra-se sobre a linguagem ordinária em detrimento de uma linguagem ideal.

Em *How to do things with words* (1962), ele distingue entre enunciações verbais constataivas e performativas. As primeiras se caracterizam pela *constatação* de fatos, a partir de critérios de correto/ errado, sendo absolutamente independentes de seus contextos pragmáticos; e as últimas identificam-se pela *produção* de fatos, sendo reguladas por critérios de êxito/fracasso. Diferentemente das primeiras, no entanto, estas não podem prescindir da situação em que são inseridas pragmaticamente, só ganhando sentido a partir de seu uso em determinado contexto. Segundo Austin, é nesse tipo de enunciação – em que se efetiva uma ação – que reside o paradigma dos atos da fala. Estes, por sua vez, são identificados como unidades comunicativas básicas da fala e caracterizados exatamente pela contextualização das frases que passam a fazer sentido quando situadas dentro de seu uso (Austin, 1975).

A abordagem performativa adotada por ele configura-se a partir não apenas do fato de contrariar a concepção do significado como referência que subordina a palavra ao conceito, mas, sobretudo, a partir da dissolução da polarização entre performativo e constataivo, bem como entre o sujeito e o seu objeto (a fala). A questão é colocada, então, nos seguintes termos: o que ocorre quando uma ação não é puramente descrita pela linguagem, mas sim efetivamente consumada por ela?

Tendo abandonado, assim, o enfoque dicotômico entre constataivo e performativo a partir do pressuposto de que o próprio constataivo possui uma dimensão performática – constatar configura-se como um ato que também pode ser bem ou mal sucedido – e vice-versa, Austin estende a concepção performativa para o âmbito de toda a linguagem; e partindo das conseqüências motivadas pela enunciação performativa, em termos de êxito ou fracasso do cumprimento da intenção do falante, Austin diferencia dentro desta própria enunciação três atos da fala: os atos locucionários, diretamente ligados à produção de sentido através do ato de proferir, de enunciar, uma determinada fala (ex: “vou fechar a porta”); atos ilocucionários, que se configuram mais como uma força, um potencial de efeitos,

materializado em atos como pedir ou mandar, por exemplo (“pode fechar a porta?”) – neste caso, o êxito depende da compreensão da intenção do receptor no contexto da enunciação – e atos perlocucionários, que se identificam pelo efeito do enunciado sobre o ouvinte, ou seja, justamente pelo êxito de um ato ilocucionário. Neste sentido, ocorre apenas quando a enunciação assegura o efeito intencionado no receptor, produzindo, assim, uma consequência (Austin, 1975).

A questão da intenção do falante coloca-se na proposta de Austin como uma condição que assegura o sucesso do ato da fala. O êxito dos atos locucionário e perlocucionário é garantido, então, quando estes são baseados em enunciações constatativas, porque em princípio a ação intencionada pelo ato da fala só pode ser produzida se pressupõe observações corretas. A ação verbal só se produz a partir da premissa da sinceridade do que se diz. Além disso, o êxito está vinculado ao cumprimento de certas condições, tais como o compartilhamento, entre falante e receptor, da convenção à qual se refere a enunciação proferida pelo primeiro ao segundo; e o uso desta enunciação deve ser adequado à situação, isto é, regido por “procedimentos aceitos”. O fracasso, por seu lado, ocorre tanto a partir de um recebimento incorreto de uma enunciação – ou seja, diferente do sentido intencionado – quanto a partir da indeterminação da própria enunciação devido a uma falta de contextos para a compreensão adequada. Austin considera, no entanto, a possibilidade de o receptor eliminar esta indeterminação, indagando sobre a intenção do falante (Austin, 1975).

No contexto da formação histórica da perspectiva performática orientadora do olhar teórico para a literatura, as décadas de 60 e 70 situam-se, pois, respectivamente, como momentos de afirmação e solidificação de uma tendência esboçada pelo pensamento filosófico europeu desde os anos 40, quando, então, passou-se a identificar certa convergência no sentido de uma pragmatização. O deslocamento dessa visão pragmática para o âmbito dos estudos literários em meados da década de 60, implicou, por seu lado, uma recontextualização da relação entre arte e realidade – não mais concebidas em termos ontológicos, mas como construções sociais específicas em cuja mediação a linguagem ocupa lugar fundamental – imbricada na mudança da própria vinculação entre Teoria da Literatura e Lingüística.

É exatamente aquela concepção do fracasso de uma ação verbal, elaborada por Austin, que Iser procura questionar, no contexto de sua Teoria do Efeito Estético,

ao estender a função performativa da linguagem para o âmbito da literatura. Tendo, já na década de 70, caído por terra as teorias da literatura calcadas em pressupostos de imanência, e sendo cada vez mais a intenção autoral relegada a segundo plano, Iser parte do pressuposto de que o processo receptivo diferenciando-se da intenção autoral – o que na comunicação cotidiana corresponderia a um fracasso – representa na comunicação literária, ao contrário, uma experiência estética bem sucedida evidenciando um diálogo criativo entre intenção autoral manifesta no texto e recepção construtiva por parte de potenciais leitores. Se se dissolvia a hierarquia entre as interpretações possíveis de um texto literário, através da legitimação do pressuposto da impossibilidade de qualquer uma delas alcançar a intenção autoral, a interação entre texto e leitor deve partir do pressuposto da existência constante de indeterminações, ou seja, de relações “assimétricas” (Iser, 1999). No tocante ao texto ficcional, a indeterminação não pode ser reduzida através de convenções dadas a priori. É necessário identificar o código – ou melhor, constituí-lo – segundo o qual se organizam os elementos do texto, e a partir do qual o texto passa a fazer sentido enquanto referência. A comunicação do leitor com o texto depende exatamente dessa *ação verbal* de constituição do código.

Segundo Austin, no entanto, o texto ficcional não produz uma ação verbal, configurando-se, por isso, como “vazio”. O autor define-o como “parasitário”, porque “dispõe dos dispositivos de uma enunciação performativa, mas os utiliza de maneira inadequada” (Iser, 1996, p.111). De acordo com a argumentação de Austin, o discurso ficcional não possui elementos necessários para garantir o êxito da ação. No entanto, é inegável que ele produza um efeito. Para Iser, esse efeito não pode ser concebido em termos de fracasso. O autor propõe um olhar para o texto ficcional que não parta de um pressuposto de carência. Não há déficit em relação aos atos da fala, já que o texto ficcional também possui convenções – no entanto, as organiza de modo diferente, despragmatizando-as. E é fundamentalmente no modo de organização que residem os efeitos produzidos por esse discurso.

As convenções regulam a redução de indeterminações e, como já visto, essa redução é tão indispensável para o êxito da ação verbal quanto a própria existência das indeterminações. Neste sentido, o êxito da enunciação performativa está diretamente ligado ao cumprimento das convenções. No entanto, ao se apropriar

de um exemplo fornecido pelo próprio Austin, Iser problematiza essa questão. No referido exemplo, Austin indaga sobre o caráter performativo de um ato da fala materializado em uma situação em que um santo batiza um pingüim. A dúvida sobre se o ato é ou não performativo reside na questão da validade: o fato de pingüins não serem criaturas passíveis de batismo ou o fato de que apenas os seres humanos podem ser batizados. O que se coloca, então, é a aceitabilidade da enunciação (p.114). Neste sentido, segundo Iser, antes de dependerem estritamente das convenções, os atos da fala vêm seu êxito condicionado de forma essencial à *validade* das convenções. E essa mudança de perspectiva operada por Iser é fundamental para a percepção da verticalidade da estrutura da convenção nos atos da fala, já que a validade pressupõe a escolha de *uma* convenção a ser aceita.

Invocamos uma convenção verticalmente organizada quando queremos agir; uma combinação horizontalmente organizada de convenções diferentes permite nos ver com precisão o que nos dirige quando agimos (p.115).

Na citação acima, Iser vincula a ação à organização vertical da convenção, ou seja, à sua organização seletiva. A seleção funciona, pois, como um fator de contingência, já que precisa ser reduzida para que uma única convenção permaneça. Diferentemente dos atos da fala, o discurso ficcional reorganiza *horizontalmente* as convenções, isto é, após selecionar diversas convenções pertencentes à práxis humana, reúne-as sob o eixo horizontal, em presença, combinando-as “inesperadamente”, e com isso, desestabilizando-as.

A vinculação da ação ao cumprimento primordial do critério da validade faz vir à tona ainda a problemática da possibilidade de determinação da intenção do falante, uma vez que a aceitabilidade de um enunciado está diretamente ligada à premissa da sinceridade e, por conseqüência, à distinção feita por Austin entre enunciações sérias e enunciações não-sérias – estas últimas excluídas do que ele chamaria de “circunstâncias comuns” da linguagem. Esta marginalização é vista por Jacques Derrida, no contexto da emergência do desconstrutivismo, na França da década de 70, como armadilha logocêntrica: o estabelecimento de uma

diferença responsável pelos significados implica a adoção de conceitos a priori. Em outras palavras, a distinção sério/não-sério vincula o cumprimento da ação à determinação da intenção do falante ao proferir o enunciado, e nesse sentido, baseia-se ainda em um sujeito anterior e exterior ao discurso. Muito embora Austin recuse-se explicitamente a uma explicação do significado em termos do estado mental do falante, propondo, ao invés disso, uma análise das convenções do discurso, ao excluir a possibilidade de repetição do mesmo enunciado em circunstâncias novas, o autor inglês contraditoriamente acaba minimizando o papel dos fatores contextuais na interpretação do significado. Derrida fundamenta sua crítica no argumento de que Austin considera a possibilidade de, a partir da análise, esgotar o contexto através de uma determinação exaustiva elaborando uma lista de fracassos que podem ameaçar o cumprimento do performativo e explicando-os equivocadamente em termos de algum componente do “contexto total” – por exemplo, “la présence consciente de l’intention du sujet parlant dans la totalité de son act locutoire”. (Derrida, 1972, p.383).

O êxito de uma elocução performativa atrela-se, então, para Derrida, à iterabilidade constitutiva da linguagem, ou seja, é justamente porque repete uma fórmula já convencionalizada que a elocução é capaz de consumir um ato no momento em que é proferida. Em sua comunicação apresentada no *Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, de 1971, em Montréal, o autor se concentra no funcionamento da comunicação escrita a partir da ausência específica e absoluta do destinatário. A idéia de repetição é, então, ilustrada através do exemplo da existência de uma linguagem conhecida apenas por dois indivíduos, únicos capazes de decodificá-la. Diante da morte de um deles, emerge a pergunta: o que o outro escreveu, aquela marca, ainda é uma escritura? A resposta afirmativa legitima-se exatamente pela possibilidade de repetição constitutiva de qualquer código com relação a um receptor em geral (Derrida, 1972, p.375). Sob esse enfoque, então, a linguagem não mais pode ser concebida como sistema fechado de regras:

Pour qu’un écrit soit un écrit, il faut qu’il continue à ‘agir’ et être lisible même si ce qu’on appelle l’auteur de l’écrit ne répond plus de ce qu’il a écrit, de ce qu’il semble avoir signé, qu’il soit provisoirement absent, qu’il soit mort ou qu’en général il n’ait pas soutenu

de son intention ou attention absolument actuelle e présente, de la plénitude de son vouloir-dire cela même qui semble s'être écrit 'en son nom'. (Derrida, 1972, p.376)

No que se refere ao fracasso, uma vez que se constitui como possibilidade estrutural inscrita no uso da linguagem, não deve, pois, segundo Derrida, ser marginalizado como acidente: “Qu'est-ce qu'une réussite quand la possibilité de l'échec continue de constituer sa structure?” (p.385). Sob esse aspecto, esta reconsideração do fracasso em termos estruturais permite um outro olhar para a questão da “citação”, tratada por Austin de parasitária. No exemplo fornecido por Iser, sobre a possibilidade de Austin considerar a ofensa de Ofélia por Hamlet um ato de fala parasitário (Iser, 1996, p.111), se considerada como repetição de fórmulas socialmente praticadas, esta ofensa conecta o leitor/espectador a situações fora do evento literário ou teatral. Nesse âmbito, afasta-se de uma concepção representativa de linguagem e de comunicação, uma vez que o mundo da literatura e o mundo do teatro não mais são vistos como reproduções ou cópias de um mundo real anterior, mas como possibilidades – assim como a “realidade” – de cristalização de fórmulas.

A convergência entre os projetos de Iser e Derrida ocorre, então, não apenas à medida que a Teoria do Efeito Estético, partindo da integração da literatura ao espaço do performativo legitimada pelo potencial ilocucionário do texto ficcional – que, apesar de não produzir efeitos equivalentes aos intencionados, motiva a relação do leitor com contextos extratextuais, extrapolando o texto impresso – relaciona-se estreitamente com a iterabilidade geral da linguagem prevista pelo desconstrutivismo, mas, sobretudo, a partir da dissolução da dicotomia entre ficção e realidade, não mais tratadas ontologicamente como seres autônomos.

1.2. Esta noite

A técnica do improviso costuma ser utilizada por muitos diretores de teatro no sentido de afugentar o vazio precedente ao início de um trabalho. Funciona como forma de evitar a demora. Um lançar-se imediato no espaço cênico, buscando dar carne e sangue a imagens mentais ou a figuras de papel. Como um preenchimento

selvagem da primeira página em branco. Tentativa primordial de concretude. Sua prática remonta da *commedia dell'arte*, em que a ausência de um enredo fechado era compensada pela estabilidade de personagens-tipo. Esta relativa segurança, que de certa forma garantia ao menos determinados limites ao enredo, revelava-se, no entanto, extremamente frágil, já que quando interagiam entre si as personagens se enveredavam por conflitos oferecendo diferentes possibilidades de desfecho. O movimento dessas histórias em aberto residia, então, no fato de – apesar de conhecerem bem seus respectivos papéis – os atores não saberem aonde seriam levados por fim. Precisamente esta conquistada ingenuidade motiva nos atores ações despreocupadas com coerência, lógica e unidade, tal como na vida.

E talvez justamente por isso o ator e diretor russo Constantin Stanislavski tenha substituído o trabalho de mesa pela improvisação como estudo preliminar da personagem realista. Objetivando não apenas a ruptura inicial do vazio, mas aquela ingenuidade advinda do próprio envolvimento do ator, Stanislavski aposta na improvisação como possibilidade de ação. A ausência de um texto fixo e mesmo de marcações permite aos atores agir sob influência recíproca, alcançando um envolvimento não apenas no âmbito emocional, mas, sobretudo, no contexto imediato da própria situação em que se encontram¹. Nesse sentido, a importância da ação, para Stanislavski, vincula-se intimamente à conquista de um estado de envolvimento responsável pela emergência orgânica das palavras, de que o ator dispõe apenas virtualmente em seu contato prévio com o texto. É como se ele precisasse, na improvisação, adquirir a capacidade de *dizer* a partir da capacidade de *agir* dentro de determinada situação. Sob perspectiva stanislavskiana, isso significa, então, que o ator precisa descobrir ações que poderiam gerar as palavras que já estão impressas sobre a página. Daí a importância assumida, em Stanislavski, pelos verbos de ação na identificação dos objetivos e mini-objetivos da personagem tanto no momento de estudar o texto quanto na própria improvisação, que justamente por exigir que se estabeleçam previamente os objetivos e a situação específica em que se encontram as personagens, redimensiona a interação entre os atores, já que a ação motivada pela perseguição do objetivo por parte de um deles provoca no outro uma reação imediata. Em sua

¹ Esta observação bem como as que se seguem sobre improvisação segundo Stanislavski são uma contribuição do ator e diretor inglês David Herman, professor da Casa de Artes de Laranjeiras, que atualmente prepara um livro sobre o assunto. Em suas aulas de interpretação, propiciou o contato não apenas conceitual, mas, sobretudo, vivencial com a noção de agir em situação.

tese de doutorado *A estética do artifício: Stanislavski e a poética da sinceridade fingida*, Luciano Maia aborda a ação, a partir de uma perspectiva stanislavskiana, como possibilidade criativa do ator: “A ação, por sua natureza de ser subjacente ao texto, é criação do ator. É o ator que determina o significado da ação. É pela ação que o ator ratifica, total ou parcialmente, o sentido das falas da personagem; ou então lhe nega absolutamente o significado mais imediato”. (Maia, 2005, p.97).

A imprevisibilidade da improvisação depende, portanto, desse confronto de objetivos em uma situação concreta, ou seja, do conflito caracterizado pela dupla de forças “ação e contra-ação” (Stanislavski, 1990). Sob esse enfoque, a situação adquire, assim, um papel primordial. Sem criar no palco um contexto para as palavras ditas no texto, é impossível para o ator alcançar o pretendido “efeito de real”. Isso porque na vida a interação entre os indivíduos baseia-se precisamente na força performativa da linguagem, que se consoma em seu aspecto pragmático.

Em seu livro *Linguística e comunicação*, Roman Jakobson cita o exemplo de um antigo ator do Teatro de Moscou, a quem em sua audição, Stanislavski solicitou que pronunciasse a frase “Esta noite” (*Segodnja vecerom*) de quarenta formas diferentes, de modo a expressar quarenta “situações emocionais” distintas (Jakobson, 1995, p.125). Apesar de Jakobson pretender ilustrar tão somente o que denominou de “função emotiva” ou “expressiva” da linguagem, a partir da correspondência entre o significado interpretado pela audiência e a intencionalidade expressiva do ator, posteriormente revelada; esta anedota, à medida que enfatiza a materialidade do ato verbal pela entonação da voz, da cadeia melódica da composição e, eventualmente por gestos mímicos, como responsável pela capacidade de criação de campos semânticos pelo ator, remete-se diretamente ao potencial performativo da linguagem. A partir da criação de quarenta contextos distintos e da sua expressão com o corpo, o ator construiu nuances completamente diferentes.

O eclipse de teorias da literatura fundadas no texto comprometidas com uma concepção imanentista do fenômeno literário a favor de pressupostos que privilegiam o papel ativo do leitor, em que a literatura é enfocada a partir de uma rede comunicacional, de certa forma, testemunha também o abandono do modelo de comunicação proposto por Jakobson, segundo o qual a mensagem (i.e., o sentido) emana de um autor através do texto e chega ao leitor capaz de decodificá-lo corretamente. Em tal paradigma lingüístico, o significado concebia-se como

algo fechado e imune tanto ao confronto do leitor com o texto quanto às contingências da interação entre ambos (Olinto, 1993, p.10). Sob esse aspecto, é como se Jakobson desconsiderasse completamente as condições materiais da recepção daquelas quarenta frases pela audiência, ao conformar-se com a identidade entre a gravação posterior feita pelo ator e as possíveis interpretações fornecidas pela platéia.

A questão da materialidade, apenas apontada por Jakobson, ultrapassando os confins da palavra escrita e se inscrevendo no corpo vivo, se deslocada para o âmbito do teatro, como no exemplo de Stanislavki, encontra terreno fértil, já que a experiência teatral implica um envolvimento corpóreo muito maior do que a silenciosa e solitária prática de leitura. E a partir do início do século XX, assume no teatro dimensões ainda mais radicais.

Pelo corpo, manchas vermelhas. Aos poucos – pretas. Inflamação e inchamento de gânglios. A pele se levanta em bolhas. Secreções que escorrem desordenadas e mal cheirosas. Putrefação. Quando insurgem os primeiros sintomas, o prenúncio da morte encravado no diagnóstico, secreto e silencioso, anuncia que a partir de então terá início uma espera. Uma espera sem esperança, a espera do fim. O espetáculo da peste é um espetáculo do excesso, de apelo multissensorial, assistido, comprovado e experimentado pelo próprio doente. A materialidade da degradação de seu corpo é a confirmação diária de uma ruína. No entanto, o que há de paradoxal na peste é que o horror físico que acompanha a espera do cumprimento da fatalidade coexiste com uma certa tranqüilidade proporcionada pela certeza desse destino. E é em termos dessa calma inflamada que tem lugar a disposição “liberadora” e “gratuita” que Antonin Artaud associou ao teatro, em “Le théâtre et la peste” (1933): “Tout dans l’aspect physique de l’acteur comme dans celui du pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s’est rien passé”. (Artaud, 1964, p.35)

O paradoxo de uma reação simultânea à certeza da morte. Uma reação que nasce sabendo-se “inútil”, e, ainda assim, consegue ir ao encontro do inesperado. Essa força extrema, transformadora, segundo Artaud, aproxima a ação teatral da ação epidêmica no que se refere não apenas aos efeitos desestabilizadores provocados sobre determinada coletividade, mas, sobretudo, no sentido da vivência da arte, pelo próprio artista, como uma experiência-limite. A impressão da existência, tanto na peste quanto no teatro de “quelque chose à la fois de victorieux et de

vengeur” (p.39) talvez se justifique pela possibilidade de atingir uma espécie de infiltração de vida na morte e de morte na vida. O aspecto vingativo, por sua vez, talvez esteja ligado à ação mesma de reagir, e ao prazer de experimentar a própria vitória oriunda de um *apesar de* tão extremo. No contexto de uma tal desordem orgânica, emerge, então, uma espécie de transbordamento selvagem, um estado de indiferenciação.

Mas.

O excesso inscrito no fenômeno da peste, que se apresenta evocando a visualidade do sangue negro, o odor dos líquidos corpóreos e dos cadáveres empilhados, o som dos gritos de dor dos pestilentos, o gosto amargo de suas línguas primeiro brancas, depois também negras, e a consistência frágil das membranas que revestem as bolhas que insurgem sobre sua pele, contrasta com a escassez que corrói a fome. Não há este estado tão sensorialmente encarnado quando se depara com a fome. Um vazio se abrindo até o desaparecimento total. O paradoxo é que quanto mais fome se tem, mais o corpo torna-se escasso. Uma espécie de minguar testemunhado apenas pelo próprio faminto. Não há sintomas imediatamente identificáveis, a não ser o desaparecimento gradativo do corpo. Não se reconhece a fome.

No entanto, justapor fome e peste de maneira dicotômica seria extremamente contraditório com o pensamento de Artaud, o qual preconiza fundamentalmente uma diluição de categorias opostas a favor de uma reflexão sempre em movimento. Nesse sentido, fome e peste se aproximam à medida que se constituem ambas como experiências-limite do corpo e do espírito – então indissociáveis – e também, como possibilidade de transformação. Armas para o combate.

A urgência que Artaud imprime à fome no início do poema “La faim n’attend pas” (A fome não espera) – a partir do próprio título – ao mesmo tempo que evoca a simplicidade da resolução do problema, isto é, bastaria alimentar a todos os que têm fome o mais rápido possível, engendra uma inquietação, apontando para o questionamento sobre o porquê de um problema de solução tão simples se perpetuar. O ritmo das perguntas parece espetar e incitar a uma reação: “O que falta?” , “Onde está o problema?”

O poema vai se esvaziando. Da abundância à escassez. Das palavras longas e orgânicas do primeiro quadro às palavras curtas e duras do último – metálicas. (Artaud, 1980, p.11).

As matérias-primas se esvaem verticalmente.

Há uma depuração que no início é ascética e gradativamente vai ganhando violência – a carne em couro, os metais que se esgarçam.

Um branco penetrado de sangue: açúcar, vinho, algodão, couro.

No segundo quadro o que se estica presentificada (além dos fios de metal cortante, dos corpos crus de animais abatidos, dos cadarços dos sapatos e dos panos do alfaiate-cortador) é a própria violência que se arrasta para um terceiro espaço: o da concorrência. O comércio também é depurado e subdividido em seções especializadas.

A máquina e sua massificação atroz.

A dureza final dos metais frios evidencia a ausência do ouro que é ao mesmo tempo mais presente do que nunca: no dinheiro dos comerciantes, na concorrência e no lucro, e até na cor do trigo. Tudo parece ser destilado em moeda. O ouro se oculta camuflado no supérfluo e nas palavras que excedem seus espaços.

Entretanto, ferro e cobre são também os materiais de que eram feitas as armaduras dos cavaleiros em seus combates. Portanto, sua ductibilidade concentra simultaneamente o vazio e a resistência – daí sua força e violência latente.

Neste sentido, a impressão inicial de que a fome pode ser saciada através de um preenchimento de sua urgência entra em tensão com a última frase do texto que, da mesma forma infinitiva e absoluta das primeiras linhas, aponta para uma saída: acumular a fome. A urgência da fome não se remete a uma passividade quieta que aguarda alimento. A urgência da fome é uma espera estratégica, é uma espera à espreita, que concentra uma força de reação e de resistência. A espera da fome é uma espera escolhida.

Impõe-se uma escolha entre a intervenção e o laissez-faire do acaso. Só através do exercício dessa escolha, desse risco, consegue-se verdadeiramente resistir. Não no sentido de sanar o problema da fome, mas no sentido de se apropriar dele e construir algo que torne a vida possível simultaneamente à experiência do vazio.

Em certa instância, o que Artaud propõe é uma luta, a partir da mesma lógica do inimigo, que se utiliza da fome para enriquecer, acumular capital, lucrar. Artaud propõe um *se utilizar* da fome para a produção também de um supérfluo – a

estética, em seu aspecto simultaneamente gratuito e combativo: “Le théâtre, c’est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l’actualité”. (Artaud, 1964, p.34)

Diante da fome, ou se morre ou se sobrevive. Artaud recusa a sobrevivência. Seu projeto é o de obtenção de vida, da fome. E isso só se faz possível a partir de um lugar que a assume, que se depara realmente com ela, em nome da emergência de algo que até então não existia no mundo. Um lugar de risco, porque quem o ocupa se lança à criação de algo que não conhece e não prevê. O lugar da arte.

E que arte seria essa, combatente e corrosiva, que nasce de uma “sensation aiguë d’une mort omniprésente et qu’il s’agit, coûte que coûte, de faire vivre” (Grossman, 2004, p.18)?

A idéia de desfiguração está, então, intimamente ligada aos efeitos e afetos de uma arte da fome. Em *La défiguration* (2004), Evelyne Grossman delineia essa espécie de força desestabilizadora capaz de afetar a figura perturbando seus contornos tipificados. A figura estaria ligada a uma idéia de imobilidade e estratificação, e a desfiguração consistiria em um abalo desse seu poder de agregação, através da “mise en acte d’une oeuvre se soutenant de l’infini procès de sa destruction”. (p.18)

O que ocorre é um estilçamento de uma identidade una, fixa e imutável, a favor de uma constante construção e reconstrução de “identidades” instáveis, temporárias e contingentes. Nesse sentido, segundo a autora, o movimento destrutivo não seria necessariamente violento, sendo antes erótico e amoroso: a dissolução das figuras é acompanhada de uma reinvenção infinita: “La défiguration est tout à la fois dé-création et re-création permanente (‘sempiternelle’, aurait dit Artaud) des formes provisoires et fragiles de soi et de l’autre. Non pas donc, se conformer mais délier, déplacer, jouer, aimer”. (p.9).

Uma arte que se propõe a uma luta não apenas contra formas automatizadas e normalizantes, mas contra a própria automatização e normalização, é uma arte em que estética e política são absolutamente indissociáveis. O gesto artístico se constitui como ação política e à medida que se concretiza, materializa-se com ele também uma resistência. A ação estética é, pois, a possibilidade de combate. Porque o combate só se dá a partir de uma ação mútua (mais ou menos em termos dialógicos, no entanto, diálogos bélicos). Se a ação ocorre apenas de um lado,

configura-se tão somente um ataque. Porém, caso o outro lado reaja, então, efetivamente se cumpre o *combate*.

Sob este aspecto combativo, a fome e a peste enquanto experiências humanas limite constituem-se, em termos de uma tal imbricação entre vida e arte, concretizações de uma resistência que se atinge também no nível estético. Uma resistência do e no corpo. “Le corps de tous les jours a perdu sous la faim sa cohésion première”. (Artaud, 1974, p.117).

O fenômeno da fome é um fenômeno humano. A economia, agente da fome. A escassez de alimentos de um lado justifica-se pela superabundância do outro. A fome possibilita o lucro. A fome é um fenômeno humano?

Fazer da fome um tesouro é usar a única coisa que se possui. O único nada. Um não aceitação passivo do lugar da miséria. Usar a miséria. Uma espécie de ação da fome. *Apetite*.

A necessidade imperativa corrói o início de “Para dar um fim ao juízo de Deus” (Artaud, 1974, p.70-104).

Il faut Il faut

A necessidade de um novo império que se ergue, um novo reino que fará o mundo curvar-se diante de sua superioridade e de sua força esmagadora. A necessidade de consumo, a necessidade de consumidores – a necessidade de soldados.

Parênteses penetram violentando o segundo verso, retardando-o. A avidez e a sofreguidão com que são engolidas as refeições contrastam com a suspensão de tempo que se impôs autoritariamente ao poema.

E depois de um tal refreamento, o texto começa a fluir, tão líquido quanto o esperma das crianças. Quanto a espera do esperma. Crianças-espera. O texto apontado para o futuro: Um país “à la tête du progrès” (p.71).

Um futuro em que soldados fabricados respondem à necessidade da guerra. É preciso haver guerra para que seja consumada a dominação. A supremacia de um mundo artificial, no lugar da natureza. No entanto, a lógica da guerra fria é binária demais para a complexidade de um exercício desvairado de poder. Também Stálin.

E então, em contraste com esse mundo de artifício, Artaud dá início ao “Tutuguri, o rito do sol negro” (p.75). O rito primitivo daquele mesmo solo americano (talvez

não exatamente o mesmo, já que as Américas são tantas e talvez o único fato que as faça uma única seja sua idade recente para uma história eurocêntrica que as exclui, uma história que começa deliberadamente antes delas e as atropela).

Nessa experiência ancestral em que ao mesmo tempo se confundem elementos sagrados e pagãos, os homens-índios travam relações *essenciais* com a terra, o sol, o fogo – e eles próprios. A cruz não mais símbolo do ocidente. Do cristianismo todo-poderoso. A cruz-sol.

O primitivismo essencial irrompe, assim, contrastando violentamente com a atmosfera sintética e industrial que expulsa a natureza. O fim do juízo de Deus começa a se fazer visível no texto. Um fim a partir de uma busca, ou melhor, reencontro, da “fecalidade” (p.80).

A cruz manchada de fezes.

A presença do homem é indissociável de suas fezes. Matéria orgânica. Anterior e posterior a ele. Ao mesmo tempo em que as produz, é constituído por elas. O processamento da vida. Comida processada. Um viver morto. Não há como se desvencilhar do corpo. Ou do espírito. O ato primitivo de defecar atrela-o simultaneamente à vida e à morte – à “terra dos ossos” (p.84). Corpo e espírito inseparáveis. E então o abismo entre existência e vida, entre alienação e o contato com a morte: o que faz a vida pulsar é a onipresença da morte. Um vazio em suspenso – mas lá. O medo da morte é um constructo ocidental que impede a vida. O risco da carne. O sacrifício do sangue em nome do corpo. Animal devorado e devorador, delicadamente comido. As fezes, tentações do homem. Insidioso. O cristianismo sem corpo, invisível, infinitamente fora. O homem sempre volta para o seu corpo. Seu limite. A língua, o ânus, a glândula. Um movimento espremido. Infimamente dentro.

A existência de uma ordem outra é intuída, mas não se é capaz de determiná-la, de figurá-la: as possibilidades são infinitas e impedem a imagem tipificada, coagulada para sempre. A ação é possível diante do infinito? Infinito indica a “*abertura* da consciência para a possibilidade desmesurada e incansável”. (p.85). Possibilidade eternamente possível, porque não se cansa da incerteza. O encontro com o infinito é uma experiência-limite que implica uma espécie de acolhimento. Através da ocupação do espaço da possibilidade, um espaço que nem ao menos se determina, o espaço do enfrentamento. Do acolhimento do desconhecido.

A presença corpórea da dor. Física. A presença dolorosa do corpo. Concreto.

E todo um movimento de opressão, sufocador, esmagador. Algo na iminência de estourar. Reivindica-se a ação mesmo no que seria apenas um reflexo orgânico. Uma ação escolhida de resistência. Uma explosão.

A consciência ligada à fome. E ao desejo sexual. A consciência ligada a uma espécie de pulsação. Pulsão. Apetite de viver, apetite de comida. Querer. Uma escolha. Uma ação escolhida. A fome sem apetite seria uma fome imputada, submetida e sujeitada, tão miserável quanto comer sem apetite. Ter fome sem apetite, como o fazia o jejuador de Kafka, é ser engolido alienadamente pelo poder. O encontro com o próprio limite é uma forma de resistência. Por isso talvez o jejuador *quisesse* tanto ultrapassar o limite de tempo estabelecido pelo empresário. O jejuador que jejua porque não tem *vontade* de comer é alguém que sucumbe à existência, que se entrega ao ser, continua simplesmente existindo. A *arte* de jejuar surge, porém, no momento em que ele *decide* se deparar com a morte, para – paradoxalmente – viver. A arte da fome emerge de um encontro. Um encontro que afeta. É isso o se utilizar da fome. Da fome-tesouro:

Le corps humain a besoin de manger,
mais qui a jamais essayé autrement que sur le plan
de la vie sexuelle les capacités incommensurables
des appétits?
(Artaud, 1974, p.108-9)

E nesse sentido inscreve-se a idéia de crueldade, em sintonia com um tal apetite de vida e ao mesmo tempo com uma certa obstinação e rigor. A força da necessidade impondo-se de forma simultaneamente afirmativa e destrutiva delineia uma atitude consciente. A vida surge por esforço – força que irrompe, cruel – em contraste com o repouso de uma existência, em contraste com o repouso de um jejuar sem apetite. O esforço necessário. O esforço do qual emergem a arte e a vida. Nesse contexto, a idéia de um acúmulo de fome seria uma espécie de disposição rigorosa para a criação. Apesar de. Seria uma aceitação não da condição de fome, mas da possibilidade da criação. Aceitar a possibilidade é sempre um esforço porque constitui um encontro com o inesperado:

La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un. (Artaud, 1964, p.158-159)

É ao mesmo tempo a aceitação de uma espera. Um entregar-se a uma espera – cegamente. E antes de tudo: um decidir-se à entrega. É nesse sentido que a fome concretiza-se como força: “S’il nous importe à tous de manger tout de suite, il nous importe encore plus de ne pas gaspiller dans l’unique souci de manger tout de suite notre simple force d’avoir faim”. (Artaud, 1980, p.12).

Trata-se, então, de conferir poder ao deserto. Ao deserto da fome. Um poder que não apenas permite a resistência, mas a criação. Uma espécie de intensidade capaz de reagir contra uma dominação esparsa, que de tão esparsa invisível.

1.3. Jogos

No âmbito de uma teoria geral da linguagem, a visão pragmática emerge em oposição à compreensão objetivista do significado, calcada em aspectos independentes de contexto e elaborada a partir da existência de frases literais, declarativas e descritíveis em termos de condições de verdade. A visão pragmática, por seu lado, apóia sua concepção do significado no uso da linguagem que, por ser mutável, depende diretamente de contextos. Esta perspectiva foi desenvolvida tanto no sentido de afirmação da possibilidade de enfoque da linguagem em uso quanto no sentido da elaboração efetiva de tentativas teóricas dispostas a focar o aspecto pragmático. No primeiro caso, insere-se certamente o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, que no parágrafo inicial de suas *Investigações Filosóficas* (1953) posiciona-se contra a concepção agostiniana de linguagem, baseada na existência de um significado essencial em cada palavra e assegurada pela garantia de uma certa estabilidade e inteligibilidade à linguagem, advinda do fato de as palavras simbolizarem algum tipo de essência (Wittgenstein, 1991, p.9-10). O autor opõe a esta função representativa atribuída à linguagem – as palavras nomeiam e as sentenças descrevem – o pressuposto de que o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem e de que os usos não se

vinculam a lugares de permanência; ao contrário, se condicionam ao particular e ao contingente. Segundo Wittgenstein, a linguagem é coordenada por regras, mas essas regras só se manifestam através do uso (p.33-34). Desta forma, não é necessário apenas conhecer o significado de cada palavra, isoladamente, em uma frase para compreender toda a frase; para que esta faça sentido, é preciso não apenas que se conheçam as funções que as palavras desempenham e de que forma se relacionam dentro da frase, mas sobretudo, que se conheçam informações acerca do contexto em que esta frase surgiu. E é neste âmbito que se configura sua noção de “jogos de linguagem”, baseada na variação do significado das palavras ou expressões lingüísticas não apenas conforme diferentes contextos, mas também conforme diferentes objetivos (p.12). Na interação entre falante e ouvinte, o significado depende, então – tal como em Stanislavski – da interpretação do objetivo de seu uso naquele contexto específico.

No que se refere à aprendizagem de determinada língua, faz-se mais nítida essa diferença entre as visões representativa e pragmática da linguagem. De acordo com a abordagem agostiniana, aprender uma língua seria conhecer os significados das palavras, ou seja, estabelecer associações mentais entre palavras e conceitos (significados essenciais). Já na concepção wittgensteiniana, aprender uma língua envolve, antes de mais nada, aprender a tomar parte em práticas humanas (p.11-12). Nesta concepção de linguagem fundada no uso, e a partir de sua inserção na práxis social, os significados não são estáticos e imutáveis – é o uso que determina múltiplos e diversos significados de acordo com os mais diferentes contextos. A crítica de Wittgenstein funda-se, então, na concepção pragmática, em que a linguagem se define como forma de interação entre os homens, existindo uma espécie de vocação intersubjetiva em sua dinâmica. Ao abandonar a noção de linguagem como representação da realidade, a abordagem pragmática do significado enfatiza a própria materialidade da linguagem, uma vez que passa a se fundar na prática humana. A linguagem não mais representa um objeto ausente, mas constrói objetos à medida que é posta em uso. Nesse âmbito, segundo Wittgenstein, o estudo da linguagem deve se dar no sentido de analisar como ela se manifesta para só então, a partir daí, deduzir regras, as quais não devem ser elaboradas a priori em função de determinados segmentos sociais em detrimento de outros (p.33).

No âmbito da lingüística, essa questão identifica-se, pois, com uma orientação comunicativa, que, de certa forma, já tinha sido minimamente apontada por Saussure e pelo próprio Jakobson a partir do anúncio – ainda que discreto – da dimensão social da linguagem, não muito explorada no contexto estruturalista. Na década de 70, porém, o teórico da literatura alemão Siegfried Schmidt retoma a discussão complexificando a relação entre linguagem e sociedade, esta última concebida como sistema interativo e comunicativo:

A língua funciona primariamente como um sistema de comunicação, e não como um sistema de signos. É importante, neste sistema de comunicação, a relação que se estabelece entre os fatores verbais e os não-verbais, cuja associação vem assegurar a referência ‘ontológica’ e a relevância social dos atos da fala (Schmidt, p.46).

A inclusão dos fatores não-verbais vincula-se intimamente com aqueles “modelos de realidade” preconizados por Berger e Luckmann, à medida que, enquanto “sistemas de atuação e comunicação”, esses modelos passam a se constituir como sistema referencial, em que se estabelece o valor social dos enunciados lingüísticos (p.45). Isso significa dizer não apenas que a “realidade” não é mais tomada como referência objetiva, como em Berger e Luckmann, mas também que a linguagem exerce função primordial na construção dos modelos de realidade socialmente legitimados; ou melhor, na própria legitimação desses modelos – a complexidade da explanação teórica de Schmidt reside exatamente no fato de que as estratégias lingüísticas simultaneamente se originam nos e controlam os relacionamentos interativos.

Para o autor, em seu ensaio “A teoria dos jogos de atuação comunicativa como fundamentação de uma teoria de texto”, a percepção e o conhecimento do homem vinculam-se a sua condição de falante de uma língua natural que, por sua vez, é a base de sua inserção na comunidade comunicativa, ou seja, no sistema social de interação verbal. A estreita relação com os pressupostos de Wittgenstein não se configura apenas de forma implícita nestas premissas, ou na concepção de aprendizagem de uma língua transcrita a seguir: “Quem aprende uma língua apossa-se não apenas das regras a serem aplicadas num sistema de signos (=

processo da constituição de sentido ao nível lingüístico), mas também das normas de interação social num complexo domínio de comunicação verbal e não-verbal”. (p.44). O aporte teórico do filósofo concretiza-se, sobretudo, em seu conceito de “jogo”, o qual é expandido por Schmidt na categoria fundamental do “jogo de atuação comunicativa”. Esta categoria constitui-se, em seu modelo, como “uma ‘história’ de comunicação delimitável ou um conjunto de atos comunicativos limitado quanto ao tempo e ao espaço” (p.46), e é precisamente ela responsável pelo caráter comunicacional da sociedade (p.47). Segundo Schmidt, “não é a frase que expressa uma proposição, mas é o locutor que, por meio de um enunciado, expressa uma proposição”. Isso significa a retomada da concepção wittgensteiniana que focaliza o uso dos enunciados como responsável pela variedade de funções que estes podem assumir. Para Schmidt, então, o jogo de atuação comunicativa se constitui por:

(a) sua global inserção sócio-cultural na sociedade de comunicação; (b) uma participação dos parceiros de comunicação (interlocutores), bem como da totalidade das condições e pressuposições que possam influenciá-los; (c) uma situação de comunicação envolvente; (d) os textos pronunciados, bem como os textos (e contextos) verbais associáveis. (p.46).

A importância que a inserção social assume nessa explanação relaciona-se diretamente com a percepção, à medida que a teoria dos “sistemas sociais simples”, desenvolvida por Niklas Luhmann, inscreve-se de forma paradigmática no modelo dos jogos de atuação comunicativa. Na teoria de Luhmann, o sistema global da sociedade é imprescindível para a complexificação das relações entre sistema e ambiência, porque os sistemas sociais simples, por sua existência efêmera e por não possuírem diferenciação interna, não são capazes de “fornecer uma maior diferenciação e especificação do mundo circundante, nem da constituição de um tempo objetivo histórico”. (p.48). Essa carência gera uma espécie de dependência estrutural do sistema global da sociedade. Nesse contexto, a percepção ocupa lugar fundamental, já que, juntamente com a seleção, se configura como condição de diferenciação do sistema de seu entorno. Como redução de complexidade, os sistemas se diferenciam, então, a partir da

“presença” dos parceiros de uma situação comunicativa, ou melhor, segundo a possibilidade de sua “perceptibilidade mútua”. (p.47).

Nessa moldura teórica, a fala inscreve-se como “atuação comunicativa verbal” e distingue-se da percepção tanto pela possibilidade de suscitar respostas quanto pelo fato de ser intencionalmente controlada, envolvendo uma maior seletividade e, portanto, necessidade de organização. Nos termos de Luhmann, a “concentração temática” cumpre exatamente essa função seletiva, limitando as possibilidades ofertadas nos processos perceptivos – que, em contraste, se configuram de forma muito mais complexa e simultânea – no sentido de controlar o sistema. (p.48).

Propondo-se a analisar os constituintes verbais dos jogos de atuação comunicativa, Schmidt denomina-os *speech acts*, apropriando-se da terminologia desenvolvida por Austin e Searle, no sentido de enfatizar a relevância sociocomunicativa destes componentes. No entanto, ao contrário dos lingüistas britânicos, sua concepção dos atos da fala funda-se muito mais na noção de texto, como processo comunicativo situado, do que na de frase. A principal crítica de Schmidt a Searle é a perda da função sociocomunicativa – ou seja, da força ilocucionária – advinda do fato de sua argumentação subordinar a frase ao respectivo significado, que, por sua vez, garantiria a realização de determinado ato de fala; ao invés de concebê-la como um texto, i.e. como “forma de expressão comunicativa inserida” (p.50). Nas palavras de Schmidt:

A realização de um ato de fala, então, pode ser definida como a realização do potencial de desempenho comunicativo de um texto (ou componente de texto), no quadro de um jogo de atuação comunicativa. (p.53)

Sob essa perspectiva, Schmidt redimensiona a teoria dos atos da fala, não apenas a partir de uma maior exploração da inserção social dos enunciados, mas, sobretudo, enfatizando a “transformação das disposições psíquicas” dos participantes de um jogo de atuação comunicativa, ou seja, conferindo maior relevância ao efeito perlocucionário – incluindo, inclusive a possibilidade de seu “efeito retroativo implícito sobre o próprio locutor”. (p.56). Neste âmbito, as

contribuições desse novo redirecionamento de uma teoria do texto para o desenvolvimento de uma ciência da literatura empírica inscrevem-se, então, de modo seminal.

No ensaio “Do texto ao sistema literário: um esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista”, Schmidt apresenta o projeto da ciência da literatura empírica a partir do traçado de seus “fundamentos epistemológicos, metateóricos, lingüísticos e teóricos literários subjacentes” e da estimativa de seu impacto para a teoria da literatura (Schmidt, 1989, p.53). O título reúne explicitamente conceitos-chave para a compreensão da proposta anunciada, que supõe a passagem de uma perspectiva hermenêutica, calcada na interpretação de textos concretos, para uma perspectiva que insere o fenômeno literário não apenas no próprio sistema literário como, sobretudo, dentro do sistema social. Esse deslocamento significa considerar o texto como apenas um dos elementos de uma rede complexa de interação.

Na substituição de uma perspectiva textual por uma perspectiva sistêmica, o autor define seu empreendimento teórico como “científico”, e, ao mesmo tempo, faz questão de deixar clara a sua total rejeição a todas as implicações positivistas que o termo “ciência” possa suscitar. Qual seria, então, este *apesar de* que o motiva, a despeito de toda a contaminação negativa que se vincula ao termo, isto é, qual seria a motivação para se escolher manter o termo, ainda assim? A resposta talvez resida na imbricação entre teoria e prática que se pode depreender da noção de “ciência” quando se dispõe a abandonar a concepção positivista, segundo a qual a tarefa científica seria elaborar teorias para serem aplicadas à prática a partir de uma suposta adequação das teorias à realidade, consistindo tal adequação, precisamente, em sua legitimação.

No final da década de 60, início da de 70, esses pressupostos positivistas começaram a ser questionados em favor da reivindicação de uma vinculação social mais concreta por parte das ciências humanas, que até então se legitimavam a partir da afirmação de sua diferença em relação às ciências naturais – únicas capazes de enunciar verdades incontestáveis. O livro *A estrutura das revoluções científicas* (1969), do físico teórico e historiador da ciência Thomas Kuhn, teve grande impacto sobre as ciências humanas na década de 70, porque muito mais do que uma revolução historiográfica no estudo das ciências naturais representou, de certa forma, um abalo epistemológico apontando para o caráter construtivo de modelos teóricos advindos das ciências naturais, e contrariando a concepção do

senso comum segundo a qual tais ciências seriam capazes de explicar “a realidade” através de teorias objetivamente comprováveis e indiscutíveis no sentido de serem absolutamente adequáveis a esta suposta realidade. A partir da noção de paradigma, Kuhn explicita a construção dos dados que se tomam como verdades objetivas e inquestionáveis através do estabelecimento de um consenso no interior de uma comunidade científica.

Paradigmas são definidos por ele como “realizações suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividade científica dissimilares”, e que “proporcionam modelos dos quais brotam as tradições coerentes e específicas da pesquisa científica” (Kuhn, 1969, p.30). Neste sentido, se constituem como os fundamentos teóricos a serem estudados para se tornar membro de uma comunidade científica. O fato de um paradigma ser uma alternativa teórica possível dentre outras existentes (ou ainda não), no entanto, é ofuscado por esta aceitação generalizada e, no nível do senso comum, o paradigma assume o estatuto de verdade. Tal homogeneidade escurece o fato de que teorias são tomadas como paradigmas em detrimento de outras não por serem mais adequadas à realidade, mas por serem mais persuasivas no sentido de satisfazerem determinados critérios e interesses elaborados por uma comunidade científica, ou seja: “porque são mais bem sucedidos que seus competidores na resolução de alguns problemas que o grupo de cientistas reconhece como graves” (p.44). Do ponto de vista historiográfico, isso significa dizer que o conhecimento científico não se desenvolve de forma contínua, linear e progressiva, mas sim, através de *revoluções*.

A noção de paradigma está, pois, extremamente ligada à atividade da chamada “ciência normal” – aquela baseada no estudo e articulação de paradigmas, isto é, aquela cuja tarefa se orienta assumindo como base inquestionável determinada teoria – já que o conceito de paradigma se diferencia, na ciência, do conceito de padrão justamente pelo fato de não suscitar reproduções, ou seja, a partir de um paradigma não se depreendem outros exemplos, mas se produzem articulações mais precisas. Neste sentido, a tarefa da ciência normal seria, então, a ampliação de conhecimento “daqueles fatos que o paradigma apresenta como particularmente relevantes, aumentando-se a correlação entre esses fatos e as predições do paradigma e articulando-se ainda mais o próprio paradigma”. (p.44).

O abalo sofrido na década de 70 pelo conceito de ciência, que passa a ser vinculado à existência de comunidades científicas, coloca, então, em evidência não mais as teorias, mas o próprio processo de elaboração dessas teorias construindo perspectivas de mundo, por agentes sociais concretos. E esse processo está sujeito à contextualização constante, à medida que uma teoria é vinculada a certos interesses de acordo com o contexto a partir do qual é enfocada. Neste sentido, a ênfase incide muito mais sobre os motivos pelos quais uma determinada teoria é privilegiada em detrimento de outra. A redefinição de ciência na qual Schmidt se baseia apóia-se em construções de realidade, e não em uma suposta relação com uma realidade primordial, fundada na separação entre o sujeito e seu objeto de investigação. Para Schmidt, o conhecimento científico é absolutamente indissociável e dependente do sujeito. É neste sentido que declara sua orientação epistemológica construtivista. O que Schmidt evoca, assim, ao assumir seu projeto como científico é a possibilidade de transitar do campo teórico para o campo da “realidade” cotidiana, à medida que a atividade científica se caracteriza como atividade teórica e as teorias, como “estratégias” construídas para solucionar problemas que se situam na esfera social. Fazer ciência corresponde, portanto, a uma “forma específica de ação social” (Schmidt, 1989, p.55). Ação social relaciona-se, então, com a idéia de empiria, a qual Schmidt insiste em desvincular de pressupostos positivistas e cientificistas no sentido tradicional. A “empiricidade” defendida por ele compromete-se antes com a práxis humana e sua justaposição ao termo “ciência” aponta muito mais para uma aliança em que a ciência, isto é, a elaboração de teorias, constitui-se como alternativa de ação relativamente a processos sociais concretos. O distanciamento do positivismo se estabelece à medida que o estatuto científico não mais se garante a partir de uma teoria extraída de uma prática primordial como única solução possível para explicá-la. Schmidt enfatiza o fato de que teorias são tão construídas quanto práticas (no sentido de Berger e Luckmann) e se se propõe a não rejeitar o termo “ciência” é por este possibilitar a aliança entre teoria e prática – não em termos de explicações discursivas de uma suposta realidade, mas a partir da idéia de teoria *como* prática. Schmidt enfatiza que está lidando com “modelos de realidade”: enquanto a filosofia se ocupa de um questionamento teórico da existência dessa realidade, a ciência da literatura empírica se concentra em como essa realidade é

construída. E é nesse sentido que se aproxima das teorias cognitivistas e sistêmicas.

O fundamento da teoria dos sistemas autopoieticos desenvolvida pelo biólogo chileno Humberto Maturana é a diferenciação do sistema em relação à ambiência. De uma massa amorfa indiferenciada, um sistema se individualiza. No entanto, o meio ambiente é específico para cada sistema. E as fronteiras entre o sistema e seu meio ambiente são igualmente particulares a cada *interação* específica entre sistema e ambiência. As fronteiras, então, ao mesmo tempo, unem e separam o sistema relativamente a seu entorno, conferindo-lhe autonomia. A estrutura dos sistemas não se depreende a partir dos elementos isolados de que é composto, isto é, a partir de uma unidade fundamental. Porque um sistema não é uma reunião de elementos que atendem a um critério único, como seria o caso talvez dos conjuntos. Sistemas abrigam elementos *em relação*, daí porque sua estrutura só pode ser determinada a partir do modo como se organiza, o que implica dizer, do modo como funciona. Tal funcionamento está diretamente ligado à produção contínua dessa própria organização. O sistema funciona no sentido de produzir determinado equilíbrio que garanta a constância de sua estrutura. Neste sentido, seu campo de interação – isto é, suas possibilidades de interação, seu “campo cognitivo” – também é fechado, já que todas essas possibilidades de interação são previstas estruturalmente. Os elementos de que o sistema se constitui não existem anteriormente a ele, ou seja, são produzidos pelo próprio sistema e suas relações internas entre os próprios elementos e suas interações externas com outros sistemas. Nestes termos, o sistema se caracteriza como “autopoietico, auto-referencial e autoprodutivo” (p.56-57).

O ser humano é um sistema vivo e a complexidade de seu sistema nervoso interno é o que o torna capaz de auto-observação, além da observação de outros sistemas e de seu mundo exterior. A interação do ser humano se dá, então, tanto com o exterior quanto com seus próprios estados internos. O que, nas palavras de Schmidt, se configuraria como “paradoxo de um campo cognitivo dentro do seu campo cognitivo”. (p.59). A partir da compreensão da realidade como “campo de descrições e representações”, ou seja, como campo cognitivo, impõe-se a presença de um observador, como ponto de referência, mas, segundo Schmidt, a lógica da descrição é igual à lógica operacional do sistema que opera a descrição. A forma específica de sua autopoiese é, então, o que determina o seu campo cognitivo.

Portanto, a cognição vincula-se fundamentalmente ao sujeito e não ao mundo exterior.

Em seu ensaio “A obra de arte e a auto-reprodução da arte”, Niklas Luhmann confere visualidade a esta perspectiva teórica. Segundo o autor, o sistema social é um sistema autopoietico que se diferencia funcionalmente gerando sistemas parciais, como o sistema artístico, por exemplo, que teria se diferenciado na modernidade a partir da autonomia conquistada pela arte na sociedade burguesa. Quais seriam, pois, os elementos de que se comporia o sistema artístico? Certamente, obras de arte individuais, pensadas isoladamente como objetos, não seriam a resposta. No entanto, se pensadas como unidades comunicativas, isto é, como eventos, então podem ser definidas como os elementos deste sistema, porque os elementos dos sistemas sociais parciais – e mesmo do sistema social global – só podem ser entendidos como comunicações. A obra de arte enquanto unidade comunicativa entende-se, então, como projeto para futuras comunicações sobre a obra de arte: formação do gosto a partir da garantia de reciprocidade, uniformidade e regulação de expectativas relativamente a estas comunicações (Luhmann, 1996, p.245).