

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ARTE E VIDA:
A IDENTIDADE ARTÍSTICA DO CORPO VIVO

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Beatriz dos Santos Brás

Amadora, novembro de 2016

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**ARTE E VIDA:
A IDENTIDADE ARTÍSTICA DO CORPO VIVO**

Beatriz dos Santos Brás

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes e coorientação do Professor Doutor Jean Paul Bucchieri.

Amadora, novembro de 2016

Aos meus pais e à minha irmã

Em vez de ser eu a contemplar a minha imagem no espelho, era a minha própria imagem a contemplar o meu verdadeiro «eu». Levantei a minha mão direita e limpei a boca com as costas da minha mão. O «eu» reflectido no espelho fez o mesmíssimo gesto. Ou, então, talvez tivesse sido eu a repetir o gesto do meu reflexo. Naquela altura, já não saberia dizer com toda a certeza se limpava de facto a boca com as costas da minha mão por livre e espontânea vontade.

Haruki Murakami

Em Busca do Carneiro Selvagem (1982)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
I – HELENA	12
II – SOBRE O REALISMO	29
III – REPETIÇÃO E REPRESENTAÇÃO	43
IV- AN ARTIST SHOULD AVOID FALLING IN LOVE WITH ANOTHER ARTIST	63
CONCLUSÃO	89
ÍNDICE ONOMÁSTICO	95
REFERÊNCIAS	97

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Inácia e José, pelo apoio de sempre, por me possibilitarem uma investigação a tempo inteiro, pelas correções dedicadas e conselhos sábios, por me apaziguarem nos momentos mais difíceis, pelo calor dos afetos.

À minha irmã, Mónica, por acreditar antes de mim, pelo seu carinho.

Ao Sérgio, que me incentivou a continuar a estudar, por saber as palavras certas, por me dar o seu amor na forma mais simples e por ter arriscado comigo horas a fio em torno das interrogações a que me quis dedicar.

Aos auéééu-Teatro, meus irmãos, meus companheiros de trabalho, por me permitirem testar e repensar aquilo que achava que já sabia.

À Inês, pelas caminhadas, pelo seu jeito de gostar. Aos meus tios, Arlindo e Maria Teresa, por valorizarem e contribuírem para a minha formação.

Aos meus gatos, que acompanharam como ninguém todas as horas solitárias de trabalho, contrastando as minhas inquietações com o seu olhar que nada pergunta, de quem já se cumpriu a si mesmo.

Ao meu coorientador, Professor Doutor Jean Paul Bucchieri, pelas perguntas diretas e práticas, por me ter incentivado a não esquecer aquilo que me motiva a escrever.

Por fim, mas sem menos importância, quero agradecer ao meu orientador, Professor Doutor David Antunes, por ter embarcado comigo nesta viagem sem hesitações, por todas as conversas em que pude aprender a pensar mais e diferente, por me ter dado a liberdade para perguntar sem fim, por me mostrar que acreditava no caminho que viesse a escolher.

A todos, mesmo aqueles que não mencionei mas que contruibuíram para a diferença, muito obrigada.

RESUMO

As interrogações desta dissertação recaem sobre o processo que se verifica na transformação de um objeto, e, principalmente, de uma pessoa em obra de arte – o que acontece e que implicações epistemológicas, práticas, éticas e lógicas daí decorrem? Esta dissertação nasce da insatisfação perante a ideia comum de que a arte, por ser excêntrica, é especial, e, por isso, diferente dos acontecimentos da vida quotidiana, bem como da ideia de que a arte pode resgatar uma espécie de verdade autêntica vulgarmente associada a esses acontecimentos. Partindo de duas teses principais - a arte é a duplicação da vida (afastada da realidade) e a arte é a própria vida (a realidade) – pretende-se entender e testar a identidade do corpo vivo que se insere no contexto artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, vida, identidade, imagem, signo, realidade, performance, teatro, ficção, verdade.

ABSTRACT

In this thesis I question the process of transformation of an object, and, mainly, of a person into a work of art - what happens and what are the epistemological, practical, ethical and logical implications of that process? This thesis is also a consequence of my dissatisfaction with the common idea that art, because it is eccentric, is special, and therefore different from the events of daily life, as well as the idea that art can rescue a kind of authentic truth commonly associated to these events. Starting from two main theses - art is the duplication of life (an imitation of it) and art is life itself (reality) - I intend to understand and test the identity of the living body in the artistic context.

KEY-WORDS: Art, life, identity, image, sign, reality, performance, theatre, fiction, truth.

INTRODUÇÃO

Ser ator ou atriz corresponde a, muitas das vezes, colocar-se perante o desconhecido. Isto não significa que a vida do dia-a-dia não mostre o que isso pode ser, mas que o palco concretiza um espaço propício a esse confronto. Fazer teatro, ou fazer arte, tem como consequência a alteração da identidade dos corpos, que passa a ser artística quando sustentada por determinados códigos reconhecíveis pelo espectador (um é especial, como define Arthur C. Danto), e é sobre esta alteração na identidade dos corpos que compõem uma obra de arte que recaem a maioria das minhas interrogações. Não me refiro somente à identidade artística dos corpos inanimados - quadros, *Brillo Boxes* ou blocos de cimento -, mas, sobretudo, dos corpos vivos, i.e., das pessoas. A identidade artística de um quadro parece diferir da identidade artística de uma pessoa no sentido em que um quadro, em princípio, não se relaciona com os outros seres sem ser através da sua condição de obra de arte. Ora, o mesmo não acontece com as pessoas, que carregam em si uma identidade para além da artística.

Em que sentido é que isto pode revelar-se um problema? Pode revelar-se um problema no sentido em que o corpo, para além de estar vivo (o que o situa, desde logo, perante uma série de leis e direitos), é um corpo que tem convicções, opiniões, pais, país, memória, e por aí fora. Em suma, um corpo que não é «neutro». No entanto, como indica a expressão de Danto, quando esse corpo que tem convicções, opiniões, mãe e pai, se insere num contexto associado à arte, ele é tudo isso de forma *especial*. O que me levou a escrever as páginas que se seguem nasceu da necessidade de entender como se estabelece este processo de transição entre a vida dita quotidiana e a arte e que implicações daí decorrem. O que quer dizer que o meu corpo seja uma ficção? Significa que finjo ser o que não sou, que sou a mais do que já sou? Quem sou, quando beijo o meu namorado para compor uma imagem? O que acontece às relações fora do palco que vão para dentro do palco? São, também elas, *especiais*? Renovam-se, anulam-se, corrompem-se, ignoram-se, intensificam-se – o que acontece? O que acontece às pessoas que são ficções? A partir de que critérios é que essas pessoas-ficções podem avaliar as ações que fazem em palco? O que é válido em cada ocasião e porquê?

Como podemos constatar, estas questões têm essencialmente uma natureza epistemológica, que se prende com o conhecimento do que uma coisa é, e uma natureza ética, que tem a ver precisamente com a mudança de princípios pelos quais regemos a nossa vida fora e dentro de palco - questões que acabam por abarcar consigo um conjunto

de problemas que já vêm a ser descritos desde os tempos da antiguidade clássica e que dizem respeito ao perigo da arte mimética na vida dos homens.

O que me interessa, mais do que averiguar se a arte constitui ou não um perigo para a vida dos homens, é perceber de que forma as objeções à arte mimética expõem a relação da arte com a vida e, a partir daí, de que modo essa relação afeta o funcionamento da identidade. A necessidade de pensar estas questões provém da minha insatisfação perante a ideia comum de que as criações da arte se situam numa realidade paralela à vida, ou seja, de que arte, tendo como seu material as aparências dos objetos, está afastada da verdade (o ator é fingidor), por oposição à vida, fonte da sua inspiração, fonte de verdade, autenticidade e transparência. Esta insatisfação não se dirige somente a esta questão mas à sua combinação com o pensamento protagonizado pela performance que defende que os performers são *eles mesmos* quando estão a fazer arte (o performer não finge). Deparei-me, então, com um quebra-cabeças a que quis dedicar o meu tempo: quando estamos em palco *não-não somos nós*.

Não com o propósito de resolvê-lo mas de entender os seus fundamentos, o modo como esses vários fundamentos dialogam entre si, o tipo de problemas que criam, e as conclusões que podemos retirar das possibilidades levantadas, iniciei a minha pesquisa pela escolha de autores que apresentassem uma ideia de arte na qual estivesse diretamente contida a sua relação com a vida (a arte é uma imitação da vida?; é a vida que imita a arte?; quais são os critérios de imitação?; que efeitos decorrem dessa imitação?; essa imitação cria ilusão?; a ilusão pode transformar o A e o A² no mesmo objeto?). Neste sentido, as objeções de Platão à arte mimética, expostas na sua obra *A República*, funcionam como gatilho à minha discussão e é a partir delas que contraponho os argumentos de Oscar Wilde, Aristóteles e Bertold Brecht, tendo como figura central do capítulo inaugural a personagem mítica de Helena. Partindo do seu corpo misterioso, analisarei de que forma os vários autores abordam o processo de duplicação entre arte e vida e de que modo essa duplicação pode ou não comprometer o conhecimento, a ética, a lógica e a prática da vida dos indivíduos. O foco deste capítulo dirige-se, portanto, às consequências que a arte provoca, sobretudo, naquele que contempla as aparências - o espectador. Os efeitos que são criados pelos factos e ficções ocupam o cerne desta questão inicial uma vez que as ficções, ao provocarem emoções no espectador, colocam problemas reais à distinção dos dois tipos de eventos, ou, melhor dizendo, atribuem aos eventos ficcionais o poder de exercerem efeitos que, pela lógica, deveriam ser exclusivos aos eventos factuais.

O observador continua a ser o foco do capítulo seguinte, capítulo que serve de análise às criações artísticas que despoletam no observador comentários como: «isto parece real». Tendo como base uma «ideologia artística» dita *realista*, que procura uma relação de proximidade com a realidade, irei testar os limites da distinção entre imagens e pessoas com carne. Continuarão as imagens a ser vistas como realidades paralelas se adquirem os atributos das coisas reais? Se a imagem produz os mesmo efeitos que o seu protótipo, como é possível a sua separação? De que modo o poder atribuído à imagem altera aquilo que uma coisa é? Como é que isso afeta o conhecimento que temos do mundo? Estaremos nós, com o progresso científico e tecnológico, a viver uma realidade que é a sua imagem? Culminando com o aparecimento da fotografia e da performance, irei analisar o modo como o homem, desde os tempos primitivos, se relaciona com as imagens e de como essa relação tem vindo a evoluir. Debruçar-me-ei sobre os mecanismos de ilusão criados ao longo da história e procurarei entender o seu modo de funcionamento: em que consiste uma imagem que ilude? Consiste numa imagem realista? Uma imagem realista é uma imagem semelhante à realidade? De que falamos quando nos referimos à fidelidade da arte para com a realidade?

Sendo a performance o culminar da necessidade desta relação de proximidade, pois não procura ser uma «cópia perfeita» da realidade através dos mecanismos de ilusão mas pretende *ser* a realidade (o corpo vivo pretende ser real, o espaço pretende ser real, o tempo pretende ser real), a minha escolha deve-se à vontade de pensar em que consiste sermos *reais* quando fazemos arte. Esse desejo corresponde à ideia de Platão de que a vida está mais próxima da verdade do que a arte? Corresponde à ideia de que o corpo fora da arte é um *corpo instintivo* e o corpo na arte é um *corpo simbólico*? Significa que ser real é o contrário de ser ficcional, ou seja, de que ser real não implica representar alguma coisa para além de cada essência? Um evento artístico tão real quanto a realidade corresponde a um evento único porque é igualmente aberto ao acaso e, por isso, irrepitível? A performance corresponde a um evento que resgata a «liberdade» que comumente associamos à vida? O que significa *sermos nós mesmos*? Quais são as diferenças substantivas entre uma pessoa-ficção e uma pessoa-não-ficção? Quais as possibilidades e as consequências?

É a partir destas questões que irei construir o terceiro e quarto capítulos, tendo, desta vez, como foco a identidade do performer. No terceiro capítulo é testado em que sentido a proximidade com a realidade assegura a não-representatividade (que uma coisa seja ela mesma) e a exclusão da repetição (aquilo que é único é irrepitível) dos eventos

criados pelo movimento artístico da performance. A pergunta-motor do terceiro capítulo - «como é que eu posso *ser eu mesmo* em cena?» - transforma-se, no último, em «como é que eu posso *não ser eu mesmo* em cena?». Esta questão é posta em forma de diálogo, diálogo que ocorre entre dois namorados que discutem se existe alguma diferença entre beijarem-se em cena e fora de cena. Seguindo a resposta a esta simples pergunta, o casal é levado por um labirinto de caminhos sinuosos que parecem não ter fim, caminhos que percorrem, sem se aperceberem, na ânsia de agarrar a resposta: a resposta já não é só deles, é maior do que o seu amor.

Perante uma situação que leva ao limite a relação entre *corpo privado* e *corpo simbólico*, que consiste em partilhar o palco com um namorado (um namorado-signo, um namorado *especial*), ambiciono compreender como é que os mecanismos inerentes a um contexto artístico modificam a identidade do corpo vivo e qual a sua compatibilidade com a avaliação que fazemos fora desse contexto.

I

HELENA

Helena, a quem o poeta Homero dedicou epítetos singulares, era a mais bela entre as mulheres. Na primeira das epopeias, *Iliada*, conta-se que esta mulher, esposa do aqueu Menelau, foge de Esparta com Páris, o jovem troiano que se apaixona pela sua beleza - motivo que desencadeia os dez anos da trágica guerra entre aqueus e troianos sob as muralhas de Tróia. Ao lermos *As Nupcias de Cadmo e Harmonia*, de Roberto Calasso (1941), podemos encontrar a referência a uma outra versão do relato da fuga de Páris com Helena: na viagem até Tróia, os dois amantes passam pela praia de Sídon, no Egito, onde encontram o rei de Mênfis, Proteu, que decide não «mandar matar aquele criminoso, Páris, como gostaria, porque era estrangeiro e intocável. Mas reteria Helena e as suas riquezas. Páris podia regressar a Tróia, mas apenas com o simulacro dela» (CALASSO, 131). Deparamo-nos, então, com a sugestão de que Helena, a mulher que esteve escondida nas muralhas de Tróia durante anos e que era motivo da discórdia, das lágrimas e da carnificina de inúmeros heróis, era uma cópia da Helena que ficou retida no Egito; uma mulher ausente, que não existia - «um impalpável fantasma» (132) -, fez humedecer a terra de negro sangue. Segundo Heródoto, Homero era conhecedor da lenda pois refere a viagem a Sídon nos seus cantos (cf. HOMERO, VI, 289-292), mas decide omiti-la para não comprometer a composição épica, para que a natureza do simulacro não retirasse densidade literária à figura de Helena - pois do verso criar-se-ia um vazio (cf. CALASSO, 131-132). Decide omiti-la, digamos, para que a guerra se justificasse.

Na verdade, esta versão mitológica aparece pela primeira vez no poema *Helena*, escrito por Estesíroco¹, poeta do séc. VI a.C. – de quem Platão (428? – 347? a.C.) faz referência tanto na sua obra *Fedro* como em *A República*, quando Sócrates discute acerca das paixões e do desconhecimento da verdade:

- Porventura não é forçoso que passem a vida em prazeres misturados com sofrimentos, fantasmas do prazer verdadeiro, esboços que tiram a sua cor da justaposição uns dos outros, de maneira que cada um deles apareça mais avivado, e a desencadear nos insensatos paixões desenfreadas uns pelos outros, e a combaterem por elas, tal como se combatia em Tróia pelo fantasma de Helena, conforme diz Estesícoro, por simples desconhecimento da verdade?

¹ Segundo a lenda corrente na Antiguidade, o poeta Estesícoro, como consequência de ter injuriado Helena ao ter escrito, no seu poema *Helena*, versos que possivelmente lhe atribuíam a responsabilidade da guerra de Tróia e acusavam a sua infidelidade conjugal, é cegado e levado a escrever um segundo poema em que revela a verdade acerca desta figura: Helena nunca chegou a Tróia (cf. PULQUÉRIO, 265f).

Nesta passagem podemos encontrar aquilo que Platão mais teme - os fantasmas e as paixões: os fantasmas, porque têm uma natureza dupla, multiplicável, e, por isso, afastada da verdade; as paixões, porque impossibilitam a distinção entre coisas verdadeiras e falsas. A combinação das duas está retida nesta figura, por ser não só um fantasma, mas o fantasma mais belo. Os fantasmas dificultam a reflexão e o conhecimento de verdade. Se o homem é escravo dos seus sentidos, porque quererá figuras como as de Helena perto de si, se isso só levará a uma vida cheia de enganos?

Para melhor compreensão da filosofia platónica e do possível tipo de relação existente com esta figura misteriosa, Helena, é essencial uma breve análise do livro VII d' *A República*, em que a natureza do homem e a sua educação, ou falta dela, é imaginada da seguinte maneira: homens acorrentados desde a infância vivem numa habitação subterrânea em forma de caverna, voltados de costas para a abertura por onde entra a luz de uma fogueira acesa no exterior, luz que projeta na parede as sombras dos objetos que passam fora da caverna. Iludidos, os prisioneiros conhecem apenas uma parte da realidade, julgando que as sombras representam o seu todo, e só serão curados da sua ignorância quando forem soltos e subirem ao cume mais alto da cidade para observarem tanto as sombras dos objetos como os verdadeiros objetos. A intensidade da luz do sol implicará, porém, uma dor nos olhos de quem observa nos primeiros momentos, mas de seguida aparecerá uma imagem clara e nítida da realidade. Partindo desta alegoria, Platão constrói a seguinte comparação: tal como os prisioneiros das grutas, os homens vivem aprisionados ao seu corpo e aos seus sentidos, sendo que a realidade que lhes é facultada corresponde apenas a uma parte de um «mundo superior», de uma realidade metafísica; a realidade a que temos acesso não é mais do que um simulacro do mundo dos modelos sem corpo, o mundo das ideias perfeitas (cf. 516a-517a). É no limite do cognoscível e da inteligência, através da educação e do uso da razão, que se pode avistar a ideia do Bem - só assim é possível a ascensão da alma de cada indivíduo ao «mundo inteligível» (cf. 517b-c). Por meio da reflexão, levaremos uma vida comedida e agradável, longe da instabilidade provocada pelas paixões, daquilo que cria nevoeiro na alma e que a leva ao afastamento da luz - da verdade.

Se para Platão existem duas espécies de mundo - invisível (mundo das ideias) e visível (mundo dos corpos) -, e se a espécie visível se subdivide, por um lado, em seres vivos, plantas ou artefactos e, por outro, em imagens de seres vivos, plantas ou artefactos

(cf. 509c-510b), detetamos no corpo de Helena a tensão entre estas duas subdivisões: a imagem (simulacro) e a fatalidade da matéria (corpo). Quando falamos de Helena, nunca saberemos se nos referimos ao seu corpo ou ao seu simulacro. O grau da sua existência é, todavia, superiorizado a qualquer outro: ao das ideias, que não têm corpo, e ao das figuras corpóreas, desprovidas de duplicidade (cf. CALASSO, 133). Platão alerta para o facto de as ideias (bem e mal, belo e feio, justo e injusto...) serem únicas e absolutas, mas que quando combinadas com ações, corpos, e umas com as outras, aparentarem ser múltiplas (cf. PLATÃO, 476a). «Quando a alma se fixa num objeto ao qual se misturam as trevas, o que nasce e morre», o acesso à essência desse corpo é dificultado (508d). A multiplicidade de formas e feitios gerada pelas imagens desempenha um obstáculo à verdade de cada ser. O simulacro sujeita o mundo «à fúria combinatória, usando-lhe as formas numa proliferação interminável» (CALASSO, 135). Citando Roberto Calasso:

Quando o simulacro se apodera da mente, quando começa a agregar-se a outras figuras afins ou opostas, a pouco e pouco ocupa o espaço da mente numa concatenação cada vez mais minuciosa. Aquilo que se tinha apresentado como a própria maravilha da aparição, desligada de tudo, associa-se agora, de simulacro em simulacro, a tudo.

(135f)

A natureza indistinta de Helena, fixada na superfície da imagem, contraria a natureza una de ideia, de verdade. A figura poética fundadora da «passagem da Grécia para a civilização hegemónica» tem o corpo de uma mulher enganadora, que trai e seduz (134). A «maldição platónica sobre a cópia» cumpre-se quando Homero omite o lado fantasmagórico que a personagem mitológica de Helena carrega em si e a «diva reproduzida em milhões de exemplares» perpetua o engano ao longo das gerações da civilização ocidental (133).

A preocupação de Platão deve-se à natureza de corpos como o de Helena. Na sua obra *A República*, o filósofo aponta variadas objeções àquilo que perturba o conhecimento, a realidade como ela é, a lógica dos factos. Na prática, quem contribui para criar corpos como os de Helena são os *imitadores* (mais especificamente os poetas e os pintores, mas que, de um modo geral, correspondem ao que hoje denominamos de «artistas»), os causadores, na visão de Platão, dos males da sociedade e que, por conseguinte, devem ser expulsos da cidade (605b). As objeções apresentadas por Platão relativas à mimese adquirem formas várias, intimamente ligadas entre si. Entre elas podemos nomear objeções epistemológicas, éticas, lógicas e pragmáticas:

1. Objeções epistemológicas:

O pintor encontra-se três pontos afastado da realidade, seguindo-se, pela respetiva ordem, ao marceneiro, aquele que constrói a cama, e a Deus, o autor da «cama real», de natureza una e essencial. Deus é o «artífice natural da cama», o marceneiro o «artífice da cama» e o pintor o «imitador daquilo que os outros são artífices» (597d).

Se a vida terrena é uma cópia redutora de uma realidade maior, a arte é uma cópia redutora da vida terrena, não sendo fiel ao objeto mas à aparência desse objeto. Assim, o pintor faz o que se assemelha àquilo que existe, e por isso «faz o que não existe» (597a) - «são fantasmas e não seres reais o que eles representam» (599a). O processo de seleção da realidade leva a que se conheça apenas «uma porção de cada coisa» e não a coisa no seu todo. Para além de o pintor simular a partir de uma simulação, essa simulação revela-se incompleta visto que o objeto parece diferente consoante o olhar que se tem dele, seja de frente, de lado ou de qualquer outro ângulo. Ao reproduzir determinadas características de um objeto, a mimese dá uma falsa impressão sobre o objeto:

- Considera então o seguinte: relativamente a cada objecto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade?
- Da aparência.
- Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que perece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro.

(598b)

Não só a pintura mas também a poesia mimética induz o público em erro. Quando Homero usa o discurso direto nos seus poemas, dado à imitação e não à simples narração do poema², «como se fosse outra pessoa que o dissesse e não ele» (393a), a audiência é levada a acreditar que as palavras não são de Homero mas dos homens por ele inventados. Da mesma maneira, quando o rapsodo tenta «tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência» (393c) e se apropria de uma identidade que não é a sua, origina no público a crença em algo que não é o caso (cf. WOODRUFF, 75).

O poeta não é conhecedor das matérias que imita. Do que se sabe, Homero não contribuiu para a educação de nenhum homem, não prestou serviços públicos e falava da

² Para Platão, há três tipos de poesia: a poesia mimética, «espécie que é toda de imitação», constituída pela tragédia e pela comédia; a poesia narrativa, que pode encontrar-se nos ditirambos; e a poesia que resulta da combinação da imitação e narração, usada essencialmente nas epopeias (PLATÃO, 394c).

guerra sem a conhecer, pois aquilo que descrevia nas epopeias era fruto da sua imaginação. A sedução do colorido musical das obras poéticas deverá ser precavida pois o poeta não merece a confiança dos homens que o rodeiam. O criador de fantasmas, apesar de afastado da realidade, é capaz de nos iludir acerca do seu real conhecimento e da sua verdadeira identidade – o que levanta, inevitavelmente, implicações éticas.

2. Objeções éticas:

Se o poeta trabalha a partir da aparência da coisa, da sua sombra, nunca saberá se a coisa é boa ou má, apenas se é bela ou feia (cf. PLATÃO, 602b). Perante o relato poético de ações ímpias, baixas e excessivas praticadas tanto por heróis trágicos como por deuses, os homens, embebidos nos efeitos decetivos da mimese e na compaixão por ela despoletada, consentirão em reproduzir as mesmas ações na vida privada. O poeta convoca o elemento irracional de cada indivíduo, reduzindo a sua capacidade de julgamento e de raciocínio. Ao instaurar o mau governo na alma humana, o imitador alimenta, em cada um, dois elementos contrários - o racional e o irracional (cf. 604b). Uma pessoa que seja sensata e comedida, ao contemplar uma tragédia ou comédia, fomentará «todas as paixões penosas e aprazíveis da alma» (606c), tornando-se incapaz de moderar os desgostos e o riso desmedido na vida privada (cf. 606a-e). Não devemos, por isso, aplaudir um homem com o qual não nos gostaríamos de parecer, mas antes sentir repugnância, porque depois de alimentarmos a nossa sensibilidade perante as desgraças do outro não é fácil reprimi-la nas nossas.

Apropriando-se de uma identidade alimentada por vícios, o poeta corre o risco de eles «se transformarem em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência» (394c). Os homens não deverão contactar com a poesia mimética para não caírem na tentação de se tornarem, eles mesmos, imitadores e, assim, se assemelharem a homens inferiores a eles. Como «não existe entre nós homem duplo nem múltiplo, uma vez que cada um executa uma só tarefa» (397e) e não muitas, a poesia não é digna «de se tomar por modelo no que toca a administração e educação humana» (606e). É preferível a presença de um poeta narrador «mais austero e menos aprazível», que imite apenas a fala do homem virtuoso, do que um homem que seja «aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas» (398a-b).

O conhecimento errado que se tem das imitações leva à realização de ações que não se justificam, ou que são eticamente reprováveis porque fundadas em crenças falsas, como o caso do simulacro de Helena para os guerreiros aqueus. Se a imitação produz

crenças naquilo que não é o caso, a imitação contribuirá para a ignorância das pessoas e, conseqüentemente, para o mal.

3. Objeções lógicas:

Tal como quando os mesmos objetos nos parecem tortos ou direitos, maiores ou menores, côncavos ou convexos quando postos dentro ou fora de água, «devido a uma ilusão de óptica proveniente das cores» (602d), a pintura, através dos sombreados e de outros virtuosismos, tenta uma espécie de magia enganadora. Os imitadores imitam parte da realidade, parte do objeto, fazendo com que ora pareça grande, ora pareça pequeno, consoante a forma que ele ganha em cada olhar. O objeto original, ao ser imitado, não é apresentado no seu todo mas é reduzido a uma imagem sua possível. Assim, a *perspetiva* que se tem de cada objeto transforma um objeto em muitos objetos, sendo ele o mesmo. A realidade manipulada pelo lugar do olhar³ faz com que um indivíduo desenvolva opiniões contrárias relativamente ao mesmo objeto ou assunto. Os efeitos da mimese criam uma «dissensão interna» (603d) que impossibilita a distinção entre o maior e o menor - aparência que só será combatida através da medição, do raciocínio, da dialética - «a cúpula das ciências» (534e) –, do cálculo e da pesagem. Deste modo, o saber aplica-se aos modelos do mundo inteligível através da reflexão e da inteligência e a opinião surge do contacto com as imagens que convidam à mera experimentação das sensações, «sendo a opinião relativa à mutabilidade, e a inteligência à essência» (534a).

4. Objeções pragmáticas:

- Que há estas três artes relativamente a cada objecto: a de o utilizar, a de o confeccionar, e a de o imitar.

- Sim.

- Ora a qualidade, a beleza e a perfeição de cada utensílio, de cada animal ou acção não visam outra coisa que não seja a função para a qual cada um foi feito ou nasceu?

(601d)

O poeta, ao contrário do marceneiro, não fabrica objetos nos quais nos podemos sentar ou deitar, imitando, em vez disso, a sua aparência. A impossibilidade de nos podermos sentar numa cadeira pintada numa tela prova a impossibilidade de podermos *utilizar* uma obra de arte (mesmo a escultura de uma cadeira, que se aproxima o mais

³ Faço a analogia com a palavra Teatro, que vem da palavra grega *Théatron*, e que significa «o lugar de onde se vê».

possível de uma cadeira onde nos sentamos, não tem como finalidade a de nos sentarmos nela). Os objetos poéticos renunciam à sua natureza de objeto ao conterem em si, através da imagem por eles criada, outros objetos e seres, seja através do texto de um poema ou da forma que as pinceladas aparecem num quadro.

De que serve ao pintor saber pintar uma ponte se não sabe construí-la? De que servem as invenções engenhosas de Homero se nenhuma guerra foi conduzida por ele? De que serve ao poeta saber imitar um sapateiro na fala e postura se, depois, não sabe fazer sapatos? Afinal, que função presta a imitação se não é usada para a educação dos homens através da imitação de ações dignas e sensatas (cf. 395c-d)? A beleza deve servir de complemento a uma função maior e a poesia limita-se a produzir coisas belas, desprovidas de utilidade. Até que os defensores da arte mimética apresentem argumentos que sustentem a ideia de que ela «não é só agradável, como útil, para os Estados e para a vida humana» (607e), até esse momento, «somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais» (607a). Tal como quando aqueles que estão apaixonados por alguém mas que reconhecem que esse amor não é proveitoso, apenas corrosivo, e têm de, com esforço, se afastar dele - da mesma maneira teremos de nos distanciar do «canto mágico» (608a) e do amor de infância que nutrimos pela poesia, preservando a integridade do Ser (cf. 607e-608b).

São estas as principais objeções apresentadas por Platão relativamente à mimese – objeções que tratam a poesia como uma coisa perigosamente atraente, que facilmente conduz à vertigem e que em nada se revela útil à vida dos homens. Para o filósofo, a natureza dos factos contém em si toda a beleza, e é através da dialética - do pensamento posto em diálogo - que podemos aceder ao mundo perfeito das ideias. O raciocínio permite o acesso à verdadeira beleza contida na essência de cada canto do mundo. A necessidade de inventar novas formas, cores e vozes prova a incapacidade do homem em contemplar o belo em si e em acreditar na ideia do belo absoluto (cf. 479a).

O mundo sensível das imagens passa de um plano inútil, em Platão, para um plano necessário, com Oscar Wilde (1854-1900). O escritor, poeta e dramaturgo faz o elogio à arte que se afasta da verdade factual, à relação intrínseca que existe entre a mentira e a poesia - «artes, como notou Platão, não desligadas entre si» (WILDE, «O Declínio da Mentira», 19). A beleza das novas formas inventadas pela arte vem corrigir a palidez e a monotonia existente na vida. Wilde é defensor daquilo que a arte enfatiza, transforma e faz existir. Se, para Platão, a arte imita a vida, para Wilde, a vida utiliza os

efeitos criados pela arte e reprodu-los como um «editor de sucesso» (36). A natureza fabrica os seus «falsos Renés» (43) porque tenta imitar a expressividade emprestada pela arte, i.e., passamos a avaliá-la segundo o tipo de cores, traços, profundidade de pensamentos e sentimentos e espiritualidade proporcionados pela obra de arte (cf. 36). A arte vem validar a existência da vida, pois a existência é reduzida à sua beleza; e para haver beleza tem de haver estilo, ou seja, a beleza pressupõe uma transformação da matéria prima, sendo que «é o estilo que faz com que acreditemos num objeto, nada mais do que o estilo» (47). Só veremos o nevoeiro no céu se ele tiver sido pintado, caso contrário, ele não existe para nós. As coisas só existem porque são vistas através do véu criado pela arte, o véu que nos faz *ver* e não somente *olhar*: ver além da natureza, ver a sua beleza e a tradução do olhar humano. Se vejo através de um filtro, vejo uma realidade que é (tal como aponta Platão) manipulada pelo olhar do artista e, mais do que isso, uma realidade que se torna esse filtro: o artista cria o nevoeiro; nunca mais o veremos da mesma maneira depois de nos depararmos com a «cegueira calculada do homem que [o] olha» (15), depois de vermos o homem *no* nevoeiro.

Se para Platão o artista faz o que não existe porque se confina à aparência dos objetos, para Oscar Wilde é a aparência que faz existir o objeto; é na forma inventada pelo artista que se contempla o belo supremo, que se alcança a perfeição.

Oscar Wilde prefere a existência de uma ficção inspiradora à importância de um facto. No seu ensaio «Pena, pincel e veneno – um estudo em verde», o autor descreve em forma de elogio a vida do artista do séc. XIX Thomas G. Wainwright, que, além de artista, era criminoso. Quando o censuraram pelo assassinio de uma senhora, ele justifica-se: «Sim; foi uma coisa horrível de fazer, mas ela tinha os tornozelos muito grossos» (74). A personalidade intensa de um artista criada a partir do pecado é superiorizada às «verdades deprimentes e solenes» da vida (Id., «O Declínio», 31). «Ninguém com um verdadeiro sentido de História alguma vez sonha em censurar Nero, em ralhar a Tibério ou em criticar César Bórgia», pois ao tornarem-se personagens em inúmeras obras de arte que surgem inspiradas nestas figuras, elas passam a pertencer ao domínio da arte e «(...) nem a arte nem a ciência têm alguma coisa a ver com aprovações ou condenações morais» (Id., «Pena», 77). Tudo o que está para além da beleza produzida pelo homem perde qualquer relevância e a melhor obra de arte justifica o melhor crime. O que a arte inventa, imagina, fantasia – aí reside o grau último da existência e o seu único sentido, é essa a derradeira finalidade da vida.

Apesar de o argumento apresentado por Wilde claramente contrapor o de Platão, ele revela o seu caráter platónico ao também ser definida uma realidade maior que a vida, uma realidade metafísica retratada na alegoria da caverna em *A República*, em que os indivíduos são meros prisioneiros que apenas conhecem as sombras de uma realidade superior - se em Platão essa realidade se refere ao mundo inteligível das ideias perfeitas que é alcançado através do conhecimento, do logos e da verdade, para Wilde ela refere-se ao mundo do belo alcançado através da ficção, do *pathos* e da mentira. Por isso, os argumentos apresentados por Platão e por Oscar Wilde sustentam diferentes conteúdos mas são formalmente idênticos, sendo o argumento de Wilde uma evolução do argumento platónico. Veja-se que, segundo a corrente neoplatónica (1550-1850), o mundo era purificado pelo artista que detinha o poder divino de, através das leis da beleza e harmonia, i.e., através do cânone perfeito, de «padrões eternos», eliminar as suas falhas e assim se aproximar o mais possível da ideia, de uma realidade idealizada (cf. GOMBRICH, *Art and Illusion*, 125).

Até este momento, descrevi dois pontos de vista acerca do paralelo existente entre a arte e a vida e dos ecos produzidos uma na outra. Apesar de semelhantes na sua forma, os conteúdos latentes nos dois argumentos apresentados parecem aniquilar-se mutuamente, privilegiando ora fundamentos éticos, ora fundamentos estéticos, e um acaba por ser sacrificado em prol do outro. Quais os efeitos que a arte mimética pode causar na vida dos homens? Terá a arte de constituir uma ameaça à integridade moral de cada um e à evidência dos factos? Terá a ética de estar em confronto com a estética? Quais serão as relações possíveis?

Para o aprofundamento da análise acerca do funcionamento da mimese e das suas consequências na vida quotidiana, debruçar-me-ei sobre um pensamento que parece não privilegiar nenhum dos fundamentos especificamente – éticos ou estéticos - mas que tem como principal objetivo traçar os alicerces que estão na base de uma boa tragédia e de entender os efeitos a serem causados em quem a contempla. Aristóteles (384 – 322 a.C.) parece vir trazer, tal como Paul Woodruff (1943) indica no seu ensaio «Aristotle On Mimesis», uma outra leitura sobre a arte mimética, ao colocar nas mãos de cada indivíduo a responsabilidade das suas impressões (cf. 93).

Na sua obra *Poética*, tratado que estabelece o primeiro modelo daquilo que deve ser a arte poética, a tragédia é definida pela «mimese de uma ação de caráter elevado, completa, coerente e de uma certa dimensão, levada a efeito por personagens em acção e em diálogo» (ANTUNES, 182). Para Aristóteles, a catarse é o objetivo final da arte

mimética e toda a tragédia deverá ser avaliada segundo a ocorrência de um momento catártico no observador, i.e., um momento em que se dá uma descarga de emoções que podem ser sentidas exclusivamente durante a observação da tragédia. Quando o espectador acredita que a desgraça do herói não é merecida, que tudo aquilo foi o resultado de um erro trágico, o espectador compadece-se do infeliz e, conseqüentemente, cria uma identificação com ele, injustiçado pela fatalidade e fragilidade da condição humana. Ao imaginar-se em tal situação, o espectador teme que o mesmo aconteça na sua vida. Mas o sofrimento proveniente destas emoções de nada seria útil (visto que para isso bastariam as desgraças vividas na vida de cada um) se não fosse acompanhado de um *prazer peculiar* (cf. LEAR, 322) que surge por se saber que aquilo que causa dor no espectador – as desgraças do herói – não aconteceu. Jonathan Lear (1948), no seu ensaio «Katharsis» sublinha a importância de a audiência nunca se esquecer, enquanto observa a tragédia, da sua condição de audiência, apreciadora de uma obra de arte. O prazer surge, portanto, associado ao contexto em que as emoções são sentidas – um teatro, um local seguro em que se vivem plenamente as emoções sem qualquer tipo de risco. Segundo Lear, para Aristóteles há uma clara diferença entre o mundo poético e não poético e o espectador está consciente dessa diferença porque sem ela a prazerosa catarse de compaixão e temor tornar-se-ia numa dolorosa experiência dessas emoções.

O que acontece, então, durante o processo mimético? Porque é que se sofre com uma realidade que sabemos que não existiu? Para Paul Woodruff, o espectador não acredita que aquilo que observa está realmente a acontecer mas tem as mesmas emoções que teria se aquilo estivesse a acontecer, colocando-se numa situação hipotética (uma simulação): «Mimesis of O gives us the sort of impression we would have if we would having an experience of O» (WOODRUFF, 93). Isto quer dizer que a mimese funciona como um simulacro que faz despoletar emoções perante acontecimentos que sabemos que não correspondem à realidade dos factos. É neste sentido que Platão vê na mimese um atentado à lógica dos processos normais na qual as emoções pressupõem uma crença. Se temos compaixão por Agave por ter desmembrado o seu filho seria de esperar que isso se devesse ao facto de acreditarmos que Agave, de facto, desmembrou o seu filho. Mas isso não acontece, caso contrário entraríamos no palco para impedir o assassinato ou chamaríamos a polícia por acharmos que Agave corrompia a lei. Parece, então, que permitimos que a mimese engane as nossas emoções sem, no entanto, nos enganar («It is as if mimesis deceives my emotions without deceiving me» [Ibidem]).

Jonathan Lear afirma que, de acordo com o pensamento de Aristóteles, a lucidez dos espectadores perante a condição ficcional daquilo que observam não é posta em causa visto que estão conscientes da decepção da qual são vítimas, o que afasta o perigo de essas emoções se repetirem na vida fora do teatro:

Aristotle's point is that although the proper emotional response to a mimesis would be inappropriate to the real event, a mimesis is sufficiently unlike the real event that there is no danger of it having an improper educational effect on the audience.

(321)

É neste ponto que Aristóteles se distancia da preocupação de Platão, ao reconhecer que a mimese é suficientemente diferente da realidade para que haja perigo de exercer efeitos pejorativos na audiência após abandonarem uma sala de espetáculo (um dos quais seria ter compaixão por pessoas que desmembram os próprios filhos). Para além de usar a ficção como seu objeto (o objeto mimético não tem de encontrar uma referência num objeto existente, não tem de ser uma imitação), para além da função do poeta não ser a de «contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e necessidade» (ARISTÓTELES, 1451a36), não havendo, desde já, uma preocupação com a proximidade com os factos e com a realidade quotidiana, Aristóteles resolve a questão ao tratar a decepção relativa às emoções como uma *decepção benigna* (cf. WOODRUFF, 93). Se a eficácia da mimese requer a capacidade cognitiva para a distinção entre o mundo poético e não poético, pois sem isso o prazer da catarse não seria possível, então as consequências que daí resultarem são somente da responsabilidade de cada indivíduo - é a conduta moral de cada um que deve ser questionada e não a plausibilidade da mimese na vida dos homens. Perante as emoções experimentadas no teatro, o sujeito escolhe reproduzi-las ou não na vida privada, não sendo da responsabilidade da arte mimética - até porque o teatro é um local que proporciona a experimentação de emoções que não devem ser experimentadas de outra maneira («It is completely un-Aristotelian to suppose that what we feel in the theatre is what we ought to feel in real life, but for some reason do not.» [LEAR, 333]).

Se para Platão a mimese intervém entre o sujeito e a sua identidade moral porque são produzidas respostas idênticas perante uma experiência privada e uma experiência simulada pela mimese, para Aristóteles essas respostas não são necessariamente idênticas porque a mimese ocorre na relação entre o sujeito e uma experiência num caso particular e isolado (cf. WOODRUFF, 93).

A poesia mimética deverá ser admitida na república não porque tenha qualquer valor educacional positivo, até porque não partilha dessa preocupação, mas porque não apresenta qualquer efeito negativo (cf. LEAR, 321). Paul Woodruff salvaguarda qualquer tipo de perigo proveniente da decepção mimética quando, ao referir-se à obra *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles, nos diz que, assumindo que a mimese de X nos dá o tipo de impressão⁴ que teríamos se vivêssemos a experiência de X, este tipo de impressão é, em parte, produto da nossa personalidade ou conduta moral, o que faz com que cada indivíduo seja responsável pelas impressões que tem, dentro ou fora do teatro. Isto é, a produção dos padrões que se encontram numa experiência tem somente como fim a catarse das emoções; não procura ser mais do que ser uma simulação. Se as pessoas permitem emocionar-se com Agave é porque são conhecedoras do contexto dessa observação. Tudo indica para que a audiência que assiste a uma tragédia seja composta por adultos cultos, que podem compreendê-la e ter prazer ao contemplá-la e, como tal, não necessitam de uma educação das suas emoções. Segundo a visão de Aristóteles, os efeitos da arte mimética não comprometem a integridade do indivíduo nem estão ao seu serviço.

Aristóteles aumenta o grau de complexidade no que diz respeito às emoções sentidas perante as imagens⁵. O que conseguimos perceber é, então, que imagem-de-O pode exercer os mesmos efeitos que O sem, por isso, causar nenhum tipo de ilusão no observador. Nos primeiros séculos d.C., quando se mandavam *lacerar* estátuas pelo receio de poderem exercer efeitos no destino dos homens, o tratamento dado às estátuas era equivalente ao das pessoas com carne, não pondo em causa o grau de consciência das pessoas relativamente ao facto de estarem a lidar com estátuas (cf. TAMEN, 36). No entanto, é certo que quanto mais as estátuas se assemelhavam a pessoas com carne maior era o receio platónico. Para prevenir que uma crença inconsciente subsistisse numa

⁴ Na interpretação que Paul Woodruff faz da obra de Aristóteles, a impressão tem a ver com a percepção, no sentido em que a imagem do leão dá-nos a sensação que teríamos se vissemos o leão, embora saibamos que não é um leão, caso contrário, uma das consequências dessa impressão seria fugir da pintura. A pintura de um leão dá-nos a informação necessária para que associemos a imagem à ideia que temos de leão, o que faz com que as impressões ou ideias despoletem os mesmos efeitos que a coisa em si (o que explica termos arrepios apenas com a ideia de frio) (Cf. WOODRUFF, 92n17). Ou seja, o que acontece é que a ideia de leão não se sobrepõe ao prazer que é a contemplação desse medo. Isto não deixa de se apresentar como um paradoxo visto que, assim sendo, os efeitos perante uma obra de arte serão sempre modificados pela consciência do seu estatuto ficcional. Em último caso, emocionamo-nos, entre outras razões, com a hipótese que é estarmos perante um leão.

⁵ Entenda-se «imagem» como um possível sinónimo de mundo poético, ou, *lato sensu*, de arte. As imagens, sendo signos que se referem a alguma coisa, podem ter como referente coisas reais (maçãs) ou ficcionais (unicórnios). Sendo que, na última, a denotação é nula, ambas são, no entanto, representações. (Para uma reflexão mais aprofundada sobre o assunto consultar: GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, trad. Vítor Moura, Lisboa: Gradiva, 2006, 35-72.)

mente intelectual, inúmeras tradições religiosas decidiram proibir estatuetas de culto, como foi o caso da Igreja Ortodoxa, por as considerarem *demasiado reais*: «The Eastern Church, which came to admit sacred images, made a distinction between sculpture in the round, which was too real for admission, and painted icons» (GOMBRICH, *AI*, 90). A tendência natural do homem em atribuir *presença* às imagens levou a que não só esculturas como também pinturas chegassem a ser proibidas: «In Byzantium and Ethiopia, evil figures such as Judas are never shown looking out of the picture for fear their evil eye may harm the onlooker» (Ibidem). A religião judaica admitia estátuas incompletas ou imagens sem rosto, não só pelo medo da idolatria como também pelo medo de invadir aquilo que pertence ao Criador. Isto parecer-nos-á, à partida, uma preocupação excessiva e, até, ridícula, visto que, tal como Aristóteles nos lembra, as imagens denunciam-se enquanto imagens, denunciam a sua diferença. No entanto, como já pudemos entender, isso não ressalva o facto de lidarmos com essa diferença de forma igual, transformando o signo, que se refere a outra coisa, na coisa.

Uma das objeções feitas aos iconoclastas⁶ assenta no facto de não haver uma separação entre imagem e protótipo porque o protótipo é também a forma da imagem - eles pertencem «à categoria das coisas relacionadas, como o duplo e a metade» (TAMEN, 47). Esta objeção impossibilita a existência de objetos incircunscritíveis (como Deus), e, por sua vez, a representação imperfeita desses objetos, visto que Deus não é *representado* mas está presente em todas as criaturas. O verdadeiro ícone, como defende o imperador Constantino V (741-775), não é uma representação do que denota mas uma parte da coisa que denota (cf. 43):

A relação entre ícone e protótipo não pressupõe por conseguinte uma teoria platónica das ideias, pela qual os ícones seriam ilustrações imperfeitas dos seus *denotata*, tal como não pressupõe nenhuma tropologia propriamente dita. A relação, neste sentido quase aristotélico, é (...) sobretudo metonímica, e não sinedóquica: o ícone é já uma parte do seu *denotatum*.

(48)

Assim, não podemos assinalar nenhuma rutura entre as «pessoas figuradas pelo ícone e as que o observam» visto que nenhuma delas está em lugar de alguma coisa, nada do que está presente serve de intermédio a outra presença. A veneração de imagens é, então, a veneração de Deus.

⁶ A iconoclastia foi um movimento caracterizado por uma atitude geral de hostilidade em relação às imagens e, num modo geral, à arte, que surgiu nos séculos VIII e IX bizantinos (cf. TAMEN, 39).

Na perspectiva de Miguel Tamen (1960) (e na de Gombrich [1909-2001]), a arte nasce quando as imagens deixam de ser idolatradas e passam a adquirir um estatuto que confere um estado mental diferente naquele que as observa (o aviso nos museus «os visitantes estão proibidos de tocar nos objetos expostos» não só previne os estragos das obras de arte mas, sobretudo, acentua esse princípio de classificação particular [cf. GOMBRICH, *AI*, 91]). Neste sentido, apesar de as estátuas não equivalerem a corpos com carne, a magia da arte arcaica não deixa de estar presente neste novo estatuto a que chamamos «arte»: «we have made quite a good bargain when we exchanged the archaic magic of image-making for the more subtle magic we call ‘art’.» (92). As imagens ganham independência ao deixarem de ser interpretadas como meras cópias da realidade, passando, em vez disso, a serem interpretadas como objetos originais – o que nos leva de volta ao pensamento de Roberto Calasso que prevê a dissipação das fronteiras entre imagem e realidade quando é colocada a possibilidade de não existir entre ambas uma relação de precedência (A^2 é uma cópia de A). Poderá a maravilha da aparição apoderar-se, de simulacro a simulacro, a tudo?

Para Bertold Brecht (1898-1956), a confusão entre imagem (referindo-se à arte teatral) e realidade acontece porque o efeito de identificação proposto por Aristóteles não providencia ferramentas necessárias ao espectador para a sua distinção clara. A ilusão teatral conduz à alienação dos espectadores e a tragédia aristotélica apresenta como fim único a experimentação de emoções. O argumento brechtiano refuta a ideia de que o espectador está consciente da sua condição porque a preocupação do teatro aristotélico não aponta para esse sentido, não ambiciona um espectador pensante mas emocionado. Para Brecht, o teatro não deverá, então, ter como prioridade a obtenção de emoções, visto que impossibilitam a capacidade crítica quanto àquilo que se está a observar. Se nos identificamos, estabelecemos uma relação de proximidade entre a vida da personagem e a nossa, o que pode vir a deixar marcas não desejáveis na vida dos espectadores. O teatro defendido por Brecht tem como foco aquilo que está a ser representado em palco, tendo com o intuito o de fazer entender a causalidade dos processos da vida fora do palco. Na sua obra *A Compra do Latão (1939-1955)*, que contém planos, fragmentos de diálogos e poemas, deparamo-nos com o diálogo entre um filósofo e um dramaturgo, atores e outros amantes do teatro, no qual o filósofo expõe a sua visão para um teatro novo – um teatro centrado no homem social, que serve os interesses da comunidade, em que o homem se ajuda a si próprio, em que «o homem é o destino do homem» (58). Para tal, a ilusão deve ser sacrificada em prol de «uma representação que dá mais da própria realidade» (32),

para que o espectador seja mais do que um observador, uma testemunha, transformando-se num participante ativo que se movimenta mentalmente, que está em constante diálogo perante aquilo que observa (cf. 33). O espectador não é completamente absorvido e não está em plena sintonia com o ator – um pode sentir raiva enquanto o outro sente alegria -, sendo capaz de se distanciar emocionalmente e avaliar as ações imitadas. Para isso, o «efeito de distanciação» deverá ser criado pela estrutura e características do próprio espetáculo teatral: o ator, em vez de se transformar totalmente na personagem, deve mostrá-la, citar o texto, reproduzir um processo real, alternando duas caras, a sua, de cidadão comum, e a cara alheia, a da personagem (cf. 123); o ator deve abrir possibilidades de ação ao repensá-la em palco, ao imaginá-la em várias situações, ao adicionar ao texto do autor outros textos, esboços e comentários que sirvam a reflexão, fazendo coexistir vários estilos como o uso da linguagem quotidiana e a declamação, colocando em contraste peças históricas com o tempo presente, enfim – estimulando a contradição e a discussão. A apresentação da fábula deixa de ser absoluta e completa, o que permitia a ilusão no teatro aristotélico, e passa a ser descontínua, dividindo-se em partes independentes, muitas vezes interrompidas por momentos de inverosimilhança, como a ópera, e que estão constantemente a ser comparadas com a realidade (cf. 99).

Brecht não propõe impedir - e é neste ponto que se afasta de Platão - o estado emocional no espectador mas ambiciona que esse estado não seja atingido exclusivamente através de um processo de identificação (cf. 17). O prazer na arte surge, segundo Brecht, do contraste entre a embriaguez e a sobriedade e é esse contraste que está na base da linguagem deste novo teatro (cf. 37) - um pensar conduzido por emoções, que passa por várias fases de consciência, que junta a diversão e a instrução, através de peças que sirvam o interesse público (cf. 22). O pensamento brechtiano não se opõe às emoções pois elas fazem parte do homem social, complexo na sua organização, e são necessárias à reflexão pois a crítica nasce das crises e é através dos sentimentos que se deve organizar (cf. 60ff).

Bertold Brecht deixa claro que o seu desejo em provocar um pensamento interveniente, a consciencialização do ser social, o corte com tudo aquilo que é inofensivo e que não produz transformação social (cf. 29), não quer dizer que a arte de representar deva estar ao serviço de uma doutrina, como um funcionário do estado. A arte de representar é, sim, uma disciplina autónoma cuja «forma poética deve servir uma pergunta do povo» (22).

Parece, então, que Brecht, ao repensar os seus meios e os seus fins, abre caminho a que a arte poética não seja afastada da vida dos indivíduos. A tentativa de Brecht em resgatar a arte da condenação platónica faz com que a arte, que à partida se rege por pressupostos ilógicos, seja associada a uma consciencialização, i.e., a processos lógicos e úteis à sociedade. Isto não podia ser mais desastroso para o pensamento de Platão visto que, deste modo, a forma poética é aceite na sociedade por se pensar que se faz usar de algum sentido, o que, seguindo as objeções feitas por Platão à arte mimética, é uma incompatibilidade. Tal como o próprio Brecht refere, a arte é «uma manifestação humana elementar que tem a sua finalidade em si própria» (63).

Façamos, então, em modo de conclusão, o seguinte exercício: o de analisar a figura de Helena sob o prisma das quatro teses principais expostas ao longo deste capítulo.

1. Platão

Sendo que cada corpo é a aparência de uma essência, e Helena tem uma aparência dupla, onde está a essência de um corpo se ele é duplo? Se um corpo não tem essência, ele é vazio, um mero fantasma que vive da justaposição de cores de outros corpos. O corpo de Helena põe em causa a verdade e aquilo que conhecemos, põe em causa os princípios básicos pelos quais regemos a nossa vida, como por exemplo: emocionarmos com aquilo que acreditamos que está a acontecer; sabermos a que corpo pertence cada Ser; o conhecimento de X pressupor que se tenha estado em contacto com X; entre outros.

O problema reside na impossibilidade de perceber qual é a *verdadeira* Helena: a que ficou retida no Egito ou a que veio para Ílion. Tudo aquilo que causa incerteza deve ser temido e afastado da vida sã de uma cidade. Caso contrário, continuaremos a matarmos por coisas em que não acreditamos ou por coisas que acreditamos ser aquilo que não são.

2. Aristóteles

O fantasma de Helena é suficientemente diferente de Helena para representar qualquer tipo de ameaça à educação dos homens. Aqueles que se iludem com fantasmas é porque escolhem iludir-se, usando-se do simulacro para enganarem as suas emoções. O fantasma é útil a um único propósito: atingir a catarse. Aquele que decide comportar-se com Helena da mesma maneira que se comporta com o seu fantasma é responsável por essa decisão.

Se considerarmos a hipótese de que os troianos sabiam que era o fantasma de Helena que retinham nas suas muralhas, eles usaram-se da sua forma para enganar os gregos, mostrando-a de longe, como um miragem, de modo a aliciar a fúria no combate por uma ilusão. Não é o fantasma que contribui para o mal mas o uso que o homem lhe dá.

3. Bertold Brecht

Helena usa o seu encanto para iludir os que a contemplam, contribuindo para a sua alienação. Essa alienação impede o sentido crítico dos indivíduos, e é a partir do sentido crítico que o homem pode evoluir, no desempenho de um papel ativo na comunidade. Será, então, que, para isso, devemos banir os fantasmas da sua vida? Não, de maneira nenhuma. Há que usar a sua forma para atrair os homens, usá-la como um isco aos que se deixam seduzir, para depois, quando menos esperarem, lhes ser mostrado o quão fácil é enganá-los, o quão fácil é identificarem-se sem pensarem com o que se estão a identificar, despertando-lhes uma atenção adicional sobre tudo aquilo que observam.

Se criar fantasmas faz parte da condição humana, se esse é um desejo que está presente na nossa história, vamos usá-lo da maneira que melhor nos servir - usaremos o fantasma para que possamos analisá-lo, estudá-lo, criticá-lo e, enfim, ter o prazer que é saber-se que se está perante um fantasma.

4. Oscar Wilde

O fantasma de Helena não é um simulacro de Helena mas é aquilo que faz Helena existir e é aquilo que a torna inspiradora. A sua forma precede a sua essência, a sua forma é aquilo que existe - «as únicas pessoas reais são as que nunca existiram» (WILDE, «O Declínio», 23).

Os criadores de fantasmas são aqueles que impedem uma vida demasiado conhecedora de si mesma, demasiado previsível e enfadonha. A vida está no invisível, na capacidade que o ser humano tem em ver mais do que uma coisa, em quebrar com a unicidade da matéria, com a clareza dos factos. A maravilha da aparição exhibe a sua forma e superioriza-se a qualquer verdade e a qualquer morte.

II

SOBRE O REALISMO

O consumo das imagens tem vindo a adquirir, desde meados do século XIX, proporções cada vez maiores na vida da sociedade. A revolução industrial possibilitou o progresso científico e técnico que, com a invenção da máquina fotográfica, influenciou substancialmente o modo como representamos o mundo. O sistema mecânico de reprodução inventado oficialmente por Joseph N. Niépce em 1826⁷ oferece a possibilidade de, pela primeira vez na história da humanidade, uma imagem do mundo ser criada automaticamente, na qual a intervenção do homem é quase impercetível, dando a ideia de que a fotografia é o reflexo direto de uma natureza intocada. Na imagem fotográfica há uma aliança perfeita entre a alucinação e o facto, entre a aparência e o ser, a cópia e o original, sendo que existe uma transferência da realidade do objeto representado para a sua representação («this transference of reality from the thing to its reproduction» [BAZIN, 8]).

Em vez de realidades que são expressas «*sob a forma* de imagens» passámos a viver realidades que são compreendidas «*como* imagens, como ilusões» (SONTAG, 149). Este comportamento parece ter resgatado, de certa maneira, a tendência arcaica em atribuir um poder mágico à imagem, sendo que a imagem e o que nela é representado são vistos como um só; de acordo com aquilo que Susan Sontag (1933-2004) nos diz, com a invenção da fotografia esta relação complexifica-se, porque em vez de as imagens possuírem qualidades das coisas reais, «tendemos a atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem» (154).

Com o desenvolvimento do sistema capitalista, a experiência social é feita, em grande parte, através dos meios virtuais nos quais a imagem amplia a sua eficácia. Isto quer dizer que em tudo, mesmo no mais decrépito, vemos objetos a serem contemplados; que tudo tem o único propósito de acabar numa fotografia. O «distanciamento estético» (29) perante a experiência, na qual as pessoas se tornam, através da câmara, «consumidores ou turistas da realidade» (111), é própria de uma «sociedade do espetáculo», utilizando a expressão de Guy Debord (1931-1994), em que o espectador,

⁷ Tendo sido influenciado, segundo André Bazin, pela caixa obscura de Da Vinci (cf. BAZIN, 6).

quanto mais contempla, mais se aliena da sua própria existência. A procura pelo fotogénico condiciona a experiência do ser humano, sendo que este encontra no ato de fotografar uma comprovação da sua experiência, que se limita a ser contemplativa, e cujo registo da realidade se torna numa «norma para o modo como as coisas nos aparecem» (90). A realidade paralela criada pelas imagens torna-se necessária e ela é o ópio das relações humanas: «O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens» (DEBORD, 10).

Susan Sontag alerta para o facto de a humanidade continuar a viver presa na caverna de Platão, por continuar a deleitar-se com meras imagens da verdade que criam uma confusão sobre o real «moralmente analgésica» e «sensorialmente estimulante» (SONTAG, 111). «A tendência esteticizante da fotografia é tal que o meio que comunica a angústia acaba por a neutralizar» (110). O fotojornalismo depara-se com a ambiguidade de produzir imagens belas e de informar sobre a realidade. A imagem fotográfica revela-se, tal como Susan Sontag afirma, insuficiente para veicular a verdade porque muda consoante o contexto em que é vista, conforme a legenda que lhe é atribuída (cf. 107-110). Disparar o botão da câmara implica a vulnerabilização daquilo que é fotografado aos inúmeros significados que é capaz de adquirir e, por isso, a significado nenhum (ou ao significado que o seu uso lhe der, como diz Wittgenstein relativamente às palavras⁸). O disparo da câmara tem como consequência uma morte - a morte, seguindo a visão platónica, do modelo enquanto *ser total*. Existe uma cisão violenta no processo de desmaterialização do ser: o modelo, com tudo aquilo que o caracteriza e lhe confere sentido na sua relação com o mundo, é reduzido e suplantado pela sua forma por esta se tornar independente, o que quer dizer que se torna suscetível de ser pervertida e entregue às múltiplas interpretações.

A partir do século XIX, e manifestamente a partir dos séculos XX e XXI, com a globalização reforçada pelo mundo digital, a maioria do conhecimento adquirido passou a ser baseado em imagens fotográficas. Platão vê cumprido aquilo que mais temia: o mundo tal como parece é superiorizado ao desejo de «investigação daquilo que está por detrás da superfície», à sua compreensão (cf. 32). A aparência da vida superioriza-se, como nunca antes, à vida. A experiência é a *fotografia da experiência* que, aliás, a efetiva, a torna viva, a recicla.

⁸ Utilizo a referência de Susan Sontag ao autor (cf. SONTAG, 107).

Nas palavras de André Bazin (1918-1958), as imagens não têm somente um fim estético mas respondem, sobretudo, a uma necessidade psicológica. Foi dessa necessidade que surgiu, afinal, o nascimento da arte: a necessidade de vencer o tempo. Para sobreviver à morte, os homens começaram por petrificar o corpo morto em sódio – as tão conhecidas múmias egípcias; mais tarde, substituíram as múmias por estátuas de terracota, caso os corpos fossem destruídos, até surgir a pintura que, com os seus retratos, mantinha os reis satisfeitos por sobreviverem numa tela. A preservação da vida pela representação foi sofrendo uma evolução ao longo da história da civilização e, com isso, a «psicologia da imagem» deixou de estar ligada a uma função «utilitária» para dar lugar a um conceito maior - a semelhança com a realidade («the creation of an ideal world in the likeness of the real» [BAZIN, 6]). Segundo Bazin, o realismo estético, relacionado com a expressão que queremos dar ao mundo, foi sempre acompanhado, ao longo da história, pelo realismo psicológico, um «pseudorealismo» que serve a atração do homem em duplicar o mundo, em criar aparências ilusórias, em alimentar a magia da ilusão («a deception aimed at fooling the eye»). Com o surgimento da fotografia, a obsessão do homem com o realismo vê-se finalmente concretizada: «Photography and the cinema (...) are discoveries that satisfy, once and for all and in its very essence, our obsession with realism» (7). Estas invenções permitiram que o pintor se visse livre para poder criar sem ter de atender à preocupação com a semelhança visto que, perante o poder irracional e o fascínio que a fotografia exerce nas mentes humanas - que se prende com a ausência do homem nessa mesma reprodução (o fotógrafo escolhe o que vai fotografar e a maneira como vai fotografar mas essa intervenção jamais será igual à de um pintor) - nem mesmo um retrato mais fiel que uma fotografia (na reprodução das suas cores, por exemplo) poderá ser superiorizado. A fotografia é o seu modelo, e isso faz cumprir, como nunca, o desejo do homem em espelhar o mundo:

Only a photographic lens can give us the kind of image of the object that is capable of satisfying the deep need man has to substitute for it something more than a mere approximation, a kind of decal or transfer. The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern him.

(8)

A libertação do realismo psicológico em todas as outras artes, causada pela invenção da fotografia e do cinema, permitiu-lhes uma autonomia estética. Na visão de Bazin, ficamos todos a ganhar com isso: podemos admirar na imagem fotográfica aquilo

que os nossos olhos não estariam ensinados a amar e apreciar a imagem de uma pintura como uma coisa em si mesma, cuja existência jamais se justifica pela sua relação com a natureza (cf. 9).

Sendo a fotografia um «rasto directo do real» (SONTAG, 150), poderei afirmar que esta invenção representa o culminar dos princípios que regiam a arte inventada pelos artistas da Grécia Antiga, princípios geradores de uma ideia de arte que se destina a perpetuar o «síndrome» da semelhança com a realidade, procurando a sua imitação perfeita. É a partir da observação que a arte grega vai procurar espelhar a natureza, da forma como as coisas aparecem e parecem através do olho humano, e nessa forma a sua beleza. Para além da conquista de uma arte que parte da observação para imitar a vida, os gregos determinaram a maneira como o olho ocidental observa a realidade.

Para analisar a evolução do processo de representação na vida da humanidade, é obrigatória a compreensão daquilo que a arte grega antiga herdou da arte egípcia e, que a partir de aí, transformou, revolucionando para sempre o modo como o homem ocidental entende e representa o mundo, modo inaugural da arte que Platão tenta abolir por lhe reconhecer a necessidade de duplicar a vida e produzir o engano entre a imagem e a realidade.

Como já pudemos entender, a arte egípcia antiga (que rondava o séc. III a.C.), destinava-se a manter vivo o morto⁹, não só através da preservação do seu corpo mas também através de uma imagem «fiel» desse corpo, «a fim de que a alma pudesse continuar a viver no além» (GOMBRICH, *A História da Arte*, 55). Assim, esculpiam a cabeça do rei em granito e colocavam-na na tumba, de modo a «exercer a sua magia e ajudar a alma a manter-se viva na imagem e através dela» (58). O escultor não tentava preservar uma expressão ou lisonjear o seu modelo mas focava-se nos seus traços essenciais. Tudo aquilo que era esculpido ou pintado no seu túmulo estava associado à crença de que o morto pudesse ter acesso a tudo isso no outro mundo¹⁰. Por isso, a tarefa do artista egípcio não era a de provocar o deleite através da beleza da sua arte mas a de preservar tudo com a maior clareza e plenitude possível (cf. 61). Os artistas egípcios não copiavam a partir da observação da natureza e da maneira como esta lhes parecia, sob qualquer ângulo fortuito, mas desenhavam de memória, a partir daquilo que conheciam.

⁹ Este ritual era exclusivamente dedicado ao faraó, o único monarca, e a homens poderosos na civilização egípcia.

¹⁰ Para que o rei fosse acompanhado do seu séquito para o além, sacrificavam os seus escravos. Mais tarde, para evitar tais atos que começavam a considerar-se cruéis, «em vez de servidores de carne e osso, aos poderosos da Terra passaram a ser oferecidas imagens, como substitutos» (GOMBRICH, *A História*, 58f).

Tudo era representado a partir do seu ângulo mais característico: a cabeça era desenhada de perfil para ser facilmente reconhecível, o olho humano era desenhado como se fosse visto de frente e ambos os pés eram vistos do lado de dentro. Era dada mais importância à ideia de homem do que à sua aparência, ao significado da forma do que à forma em si. Devido à finalidade mágica que atribuíam à representação, não poderiam enviar para o além homens sem braços em prol da perspectiva. «Eles seguiam simplesmente uma regra que lhes permitia incluir tudo o que consideravam importante na forma humana» (62). Eram regidos por leis imutáveis da representação da natureza, que se caracterizavam pelo seu «efeito de equilíbrio, estabilidade e austera harmonia», e pouco mais foi modificado ao longo da história da arte egípcia. O artista não era louvado por inventar novas formas mas por obedecer fielmente às regras canônicas.

As civilizações gregas do séc. V a.C. estudaram e aprenderam todas as suas leis mas, ao contrário dos egípcios, não se limitaram a obedecer a regras fixas. A grande revolução implantada pelos artistas gregos foi a de quererem «saber como iriam representar um determinado corpo» (78). A representação da ideia de homem, alicerçada no conhecimento, deu lugar à representação de *um* homem, através da visão. Eis a grande revolução. Reconhecemos imediatamente nesta mudança o motivo pelo qual Platão preferia a arte egípcia à grega. A proximidade com o universal, os modelos eternos, o mundo inteligível das ideias era, assim, afastada pela cópia do particular, a superfície da aparência.

Os gregos começaram a procurar novos modelos de representação humana, uma representação que se aproximasse o mais possível daquilo que viam¹¹. A maior de todas as descobertas foi a perspectiva: já não temiam mostrar apenas uma parte da mão pois nem tudo tinha de ser representado; «o artista deixara de ter a pretensão de reunir tudo numa pintura na sua forma mais claramente explícita, passando a privilegiar o ângulo de onde via o objecto» (81). Os gregos antigos, sem esquecer as regras da arte egípcia, continuaram a estudar a anatomia do corpo humano, na tentativa de obter uma forma convincente da figura humana. O corpo humano passou a ser entendido como um corpo afetável pelas emoções, e por isso, através da posição ou do movimento das figuras representadas, começou a ser perceptível a sua vida interior, os seus sentimentos (cf. 94).

¹¹ Um dos exemplos foi a descoberta que consistia numa estátua que não tivesse os dois pés firmemente plantados no chão mas afastados um do outro, de maneira a dar uma noção de movimento, a parecer mais viva (Cf. GOMBRICH, *A História*, 78).

Ao contrário da arte egípcia, que se preocupava com *o que* representava, a arte grega preocupava-se com *o modo* como representava as suas figuras (cf. Id., *AI*, 107).

Não foi apenas na pintura e na escultura que os gregos influenciaram fortemente o modo como representamos a realidade, apoiada numa ideia de verosimilhança em relação ao mundo. No teatro, Aristóteles foi o primeiro a ambicionar um teatro que lançou as primeiras bases daquilo que viria a ser um teatro naturalista, de caráter mimético. No entanto, é importante relembrar que a preocupação de Aristóteles residia essencialmente em perceber qual o melhor mecanismo para despoletar a identificação por parte do espectador, «um prazer peculiar (...) inerente à compaixão e ao temor» (ARISTÓTELES, 1453b). Isto quer dizer que, apesar de Aristóteles aspirar a um teatro que fosse verosímil, a verosimilhança não implicava a correspondência do objeto representado com a representação. O que acontece na realidade é, muitas das vezes, menos verosímil, i.e., menos plausível de acontecer do que aquilo que é representado numa ficção. Nas palavras de Aristóteles: «Deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil» (1460a27-30); ou «mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence» (1461b11-16). Assim, a ideia de que Aristóteles defende a proximidade do drama com a vida é, em grande parte, falaciosa. No entanto, apesar de Aristóteles propor uma arte que superasse o seu modelo (cf. 1461b14-15), foi a partir do seu teatro que os ocidentais encontraram as características base daquilo a que corresponderia, mais tarde, a um teatro *naturalista* ou *realista*, que estivesse próximo da natureza e da realidade.

Ora, se a realidade varia de cultura para cultura, de indivíduo para indivíduo, se para os egípcios uma manifestação fiel de um corpo corresponde à sua parte mais característica e, para os gregos, corresponde à observação da sua superfície, como podemos estabelecer um critério de fidelidade perante a realidade em que todos digamos «aquilo está próximo da realidade»? A que realidade nos estamos a referir? Se a realidade é fruto de uma construção, como podemos estabelecer um critério de semelhança? Nelson Goodman (1906-1998) responder-nos-ia que esse critério está condenado a ser apenas um critério possível visto que o realismo é *relativo* (cf. GOODMAN, 66).

Uma das respostas comuns, diz-nos, consiste em medir o realismo de acordo com o grau de ilusão que a imagem produz («O que se propõe é, por outras palavras, que a medida do realismo é a probabilidade de confundir a representação com o representado» [64]). No entanto, o realismo de uma imagem não implica que o observador esteja a ser

enganado quanto à condição da imagem: «Ao olhar para uma imagem mais realista», afirma Goodman, «raramente suponho que posso literalmente estender a mão e cortar o tomate ou percutir o tambor. Pelo contrário, reconheço as imagens como sinais dos objetos e características representadas – sinais que funcionam instantaneamente e inequivocamente sem que sejam confundidos com o que denotam» (65). Isto não quer dizer que não existam imagens realistas que não produzam o engano mas apenas, tal como Aristóteles defende, que o engano não é uma condição necessária ao realismo. A ilusão está mais dependente de um ambiente sugestivo (como uma pintura na parede despida de qualquer moldura que a delimite) do que do realismo de uma imagem (cf. 64).

O que determina uma imagem realista reside, pois, na sua leitura automática, na ausência de qualquer esforço ou interpretação por parte de quem a observa. A quantidade de informação pertinente dada por uma imagem, a quantidade de propriedades do objeto que são representadas, não é, assim, uma condição necessária ao realismo:

Considere-se uma imagem realista, pintada em perspectiva comum e cor normal, e uma segunda imagem exactamente como a primeira, excepto por uma perspectiva invertida e cada cor ter sido substituída por uma cor complementar. A segunda imagem, apropriadamente interpretada, dá lugar exactamente à mesma informação que a primeira.

(65)

Tanto uma imagem como a outra serão igualmente fiéis quanto ao que representam e dispõem igualmente a mesma quantidade de informação do objeto em questão. Será a tradução dessa informação que irá tornar a imagem, dependendo daquele que observa, mais ou menos realista. O realismo reside, então, «na facilidade de transmissão dessa informação» perante os observadores (66). A fidelidade da imagem em relação ao objeto não depende «da imitação, da ilusão ou da informação, mas da doutrinação» (67).

Para os ocidentais, uma imagem realista é aquela que cumpre com os cânones de um sistema de representação, que tem como base o uso da perspectiva; para os orientais uma imagem realista terá uma perspectiva invertida ou distorcida, característica da arte oriental, bizantina ou medieval (cf. 46). «Que uma imagem seja parecida com a natureza significa muitas vezes apenas que é parecida com a maneira como a natureza é habitualmente pintada» (68). A semelhança que encontramos entre uma imagem e a natureza é apenas um tipo de semelhança possível, e é perante esse tipo de semelhança que estabelecemos um modelo que servirá os critérios de comparação.

Será estranho não pensar na arte grega como uma arte não semelhante à realidade, tal como a fotografia, mas mesmo a mais nítida fotografia «não passa de uma interpretação do que a câmara vê». Em *Man and His Works* (1948), o antropólogo americano Melville J. Herskovits conta que um etnógrafo relatou a experiência de ter mostrado fotografias nítidas de uma casa, de uma pessoa e de uma paisagem a uma população em cuja cultura não há o conhecimento da fotografia e que as pessoas tentavam interpretar a combinação que lhes fazia sentido ao virá-las para o seu reverso em branco e ao serem colocadas em todos os ângulos possíveis (cf. 46n15). Somos capazes de nos adaptar a um outro sistema de representação canónico mas essa adaptação requer algum tempo e requer *educação*. Como afirma Gombrich, não existe naturalismo sem haver mentes educadas para o entender (cf. *AI*, 217). Exemplo disso é o facto de observarmos um busto e não o tomarmos como uma representação de um homem sem cabeça, pois vemo-lo numa dada situação, de acordo com a convenção que nos foi transmitida (cf. 53).

Isto impossibilita a criação de um critério de fidelidade perante a realidade. As leis geométricas não podem constituir critério porque, em muitos dos casos, são manipuladas para nos dar determinada ideia de proximidade com a natureza¹² e o feixe de raios de luz reproduzido advirá de uma escolha baseada naquilo que o artista quer ver: «a tarefa do artista ao representar o objeto que tem diante de si consiste em decidir que raios de luz, nas condições da galeria, conseguirão representar o que pretende» (GOODMAN, 46). O olho humano é *seletivo*, tendo como base um determinado tipo de vocabulário (tal como o escritor): «the artist will therefore tend to see what he paints rather than to paint what he sees»¹³ (GOMBRICH, *AI*, 73). As imagens que criamos partirão sempre das imagens que já vimos. E é a partir de esquemas [*schemata*] já conhecidos que os artistas irão escolher aquilo que veem e querem representar.

Assim, o realismo neutro ou puro não pode existir porque o realismo não será mais do que um produto do homem, será sempre um determinado tipo de transposição, dependente de inúmeros fatores. Sem a adaptação para reconhecer as «variações de identidade» que cada ser pode adquirir, a arte não seria possível:

¹² É o caso de uma pintura em que o caminho-de-ferro é desenhado em convergência e os postes de electricidade que percorrem esse caminho, em vez de seguirem o mesmo critério, são desenhados em paralelo (caso contrário a imagem parecer-nos-ia distorcida). Nem mesmo na fotografia essa manipulação deixa de existir - as câmaras têm fundos inclinados e lentes elevatórias para «corrigir a distorção» (cf. GOODMAN, 47).

¹³ O aluno que, com a tarefa de desenhar o edifício que se encontra à sua frente, pede ao professor um postal do edifício para que o pudesse reproduzir mais facilmente, é o exemplo claro desta afirmação (cf. GOMBRICH, *AI*, 73).

Without this faculty of man and beast alike to recognize identities across the variations of difference, to make allowance for changed conditions, and to preserve the frame work of a stable world, art could not exist. When we open our eyes under water we recognize objects, shapes, and colours although through an unfamiliar medium. When we first see pictures we see them in unfamiliar medium. (...) Every time we meet with unfamiliar type of transposition, there is a brief moment of shock and a period of adjustment – but it is an adjustment for which the mechanism exists in us.

(47)

É perante a ideia de teatro naturalista concretizada por Aristotéles que, na transição do século XIX para o século XX¹⁴, Constantin Stanislavski (1863-1938), influenciado pelo progresso científico, exerce um conjunto de reformas que não deixam de, por isso, seguir a raiz aristotélica, no sentido em que o teatro continuava a ter uma relação determinante com a literatura e com a lógica, com o enredo que contava a vida de homens particulares, com o diálogo e com a criação de mecanismos de ilusão teatral que apelassem à identificação com as personagens e ao envolvimento emocional do espectador. Stanislavski desenvolve um trabalho em torno da técnica do ator - focando-se na emoção da personagem que permitia ao ator passar por um «sistema de vivências» através do seu subconsciente e não por uma mera imitação - e da pesquisa cénica - formalizando a «quarta parede» a que Diderot (1713-1784) se referira no século anterior¹⁵ e aprofundando as capacidades ilusionistas do palco «à italiana» (cf. VASQUES, 69).

Nas últimas décadas do século XIX, o teatro naturalista/realista começou a ser acompanhado por um teatro que se opunha aos mecanismos de ilusão. Alfred Jarry (1873-1907) foi um dos pioneiros desta nova proposta, tendo em vista um teatro que se destinava a um público elitista e inteligente e não a um público de massas, como o teatro burguês – um teatro «que não é festa para o seu público nem lição, nem descontração, mas acção» (JARRY, 15). Em vez de personagens que davam a noção de um acontecimento particular, através de «sentimentalidade falsa e de estética falsa» (15) havia personagens sintetizadas, tipificadas, inverosímeis, que abarcavam conceitos universais. Na sua carta ao encenador Lugné-Poe (1869-1940), Alfred Jarry propõe a

¹⁴ Até ao século XVIII, o teatro do ocidente pôs em prática o género dramático - um teatro narrativo, que seguia uma intriga com princípio, meio e fim, eminentemente literário (cf. VASQUES, 49f), de que é exemplo o drama burguês do séc. XVIII, como as peças teatrais dos franceses Corneille (1606-1684) ou Racine (1639-1699).

¹⁵ Os atores atuavam como se não estivessem a ser observados, como se em vez de uma plateia houvesse uma quarta parede, o que contribuía para a ideia de que os espectadores assistiam passivamente à ficção como que pela fechadura de uma porta.

supressão de multidões - «um só soldado na cena da revista, um só na confusão» (5) -, o anacronismo de figurinos, o cenário único e o uso da máscara, que se opunha ao corpo demasiado accidental e individual que destruía a poesia criada pelo símbolo e pela eternidade do homem em cena. O ator transforma-se numa sombra, numa estátua, imóvel e muda, inspirada na estatuária egípcia (cf. VASQUES, 82f).

Esta nova geração rebelde¹⁶ defendia um espaço de criação de alegorias, em que tudo está em lugar de alguma coisa e no qual já não há lugar para tentativas de recriação da vida em cena baseadas na «veracidade do pormenor» (97). O teatro da mimese aristotélica, sustentado na figuração e na vida interior das personagens, a que Stanislavski veio dar ênfase, transforma-se num teatro sugestivo, altamente estilizado e plástico, centrado nas «novas formas capazes de exprimir os mistérios eternos» (Rémizov¹⁷ qtd. in Vasques, 99), nos jogos de luz e sombra, nas personagens-silhueta, que se libertam da literatura e adquirem uma linguagem autónoma - a «dominância do gesto sobre a palavra e da sugestão sobre a emoção» (117). Meyerhold, ex-aluno de Stanislavski, que depois optou por uma estética anti-realista, não era apologista de um teatro em que se faz a cópia do que há de mais medíocre mas de um espaço de culto, em que tanto público como atores pertenciam a uma ação coletiva: suprime-se o palco à italiana para surgir um espaço aberto que quebra com a separação entre atores e espectadores, permitindo às pessoas do público subirem ao palco e interromperem o espetáculo para dar a sua opinião sobre aquilo que está a acontecer, enquanto o ator se mantinha estático, como um hieróglifo (cf. 100f). Este «teatro ao lado», para usar a expressão dada por Jarry, ambicionava um teatro mais vivo, animado por «abstrações que andam», por sintetizes da humanidade (JARRY, 16). Um teatro que se afirma como uma coisa distinta da vida - que se liberta do realismo psicológico - e procura a essência através da poesia, como uma evocação de uma realidade escondida, é claramente um teatro influenciado pela filosofia platónica: os simbolistas revelam o seu «interesse pelo idealismo – ou seja, colocaram Platão no lugar de Aristóteles -, pela metafísica e pelo misticismo» (VASQUES, 118f). O particular da vida quotidiana deu lugar ao universal, potenciado pela estética da linguagem - abstrata, codificada, poética, e sintética.

É então a partir do século XIX que se assiste a uma transição de um teatro aristotélico, caracterizado pelos princípios da arte grega antiga, para um teatro platónico.

¹⁶ À qual pertencem, entre outros, Adolphe Appia (1862-1928), E. G. Craig (1872-1966), V. Meyerhold (1874-1940) e Y. Vakhtangov (1883-1922). (Cf. VASQUES, 77-111).

¹⁷ Rémizov era o conselheiro teatral da companhia de Meyerhold (Confraria do Novo Drama). (Cf. VASQUES, 98).

Os simbolistas ambicionaram contrariar a ideia de imagem *como* realidade ou de realidade *como* imagem, defendendo, em vez disso, a realidade *sob a forma* de imagem, forma essa que pode ser maior que a vida, no sentido em que toda a vida está contida nessa forma¹⁸. A quebra com a ilusão entre aquilo que é a vida e aquilo que é o teatro, a quebra com a confusão entre a representação e o representado, despoletou a necessidade do nascimento de uma linguagem fortemente estilizada (distante de todos os códigos até então criados pelo realismo) que, como referi no capítulo anterior, possibilitava ao público as ferramentas necessárias para que não perdesse a consciência da sua condição de público e do carácter ficcional daquilo que era observado. A exposição do processo semiótico que decorria em cena foi uma das características que o teatro épico de Bertold Brecht viu ser perpetuada por variados artistas:

The Austrian playwright Peter Handke, for instance, has the professed object in writing his plays of drawing the audience's attention to the sign-vehicle and his teatricality rather than to the signifier and its dramatic equivalent, that is 'Making people aware of the world of the theatre . . . There is a theatrical reality going on at each moment. A chair on the stage is a theatre chair'.

(ELAM, 8)

A cadeira em palco significa mais do que uma cadeira pois perde a sua função prática em virtude do seu significado. O teatro do século XX utiliza precisamente este processo de transição entre a arte e vida de modo a acentuar a teatralidade dos signos em cena.

O desejo pelo rompimento com os códigos que sustentavam a ilusão e a negação da teoria assente de que a arte é o espelho da vida vai traduzir-se, a partir do século XIX, de duas maneiras contrastantes – quer pela estilização extrema de uma linguagem artística marcadamente distinta da linguagem realista, quer pela criação de objetos artísticos tão reais quanto os objetos reais. Tanto num caso como no outro, a ideia conquistada pelos gregos de que a arte tem como função a duplicação da realidade deixa de existir. Isto acontece por serem criados objetos artísticos que, ora são demasiado distintos dos objetos reais para serem considerados uma réplica da natureza, ora por «não serem *menos* reais», na expressão de Arthur C. Danto (1924-2013), que os objetos reais (DANTO, «The Artworld», 274). Quando Robert Rauschenberg (1925-2008), artista americano da vanguarda dos anos cinquenta, pendura uma cama num museu (aquilo que parece ser uma provocação às objeções feitas por Platão à arte mimética), ele abre um

¹⁸ Podemos facilmente reconhecer que o contexto em que se vivia de oposição ao naturalismo foi propício ao surgimento de argumentos como os de Oscar Wilde, que tinham como princípio a preeminência do signo em relação à vida, a exaltação da linguagem autónoma que a arte possui e à qual a vida presta vénias, vendo-se forçada a imitar.

novo território em que existem objetos reais e as cópias reais de objetos reais (cf. *Ibidem*). A arte não é a imitação da realidade, a arte é a realidade – que é o mesmo que dizer que a realidade não está *sob a forma* de imagem, mas que a realidade é imagem.

Mas então o que impede que uma pessoa se deite na cama de Rauchenberg e durma, sem saber que se está a deitar numa obra de arte? Tal confusão entre a arte e a realidade seria semelhante à famosa história que, para descrever o grau de realismo do pintor Zêuxis da Grécia Antiga, conta que até os pássaros se iludiam com as suas pinturas, ao ponto de bicarem as uvas pintadas no quadro - com a pequena diferença de que, como aponta Arthur C. Danto, um dos objetos pretende ser uma imitação que ilude e o outro, o produzido por Rauchenberg, pretende ser a realidade. Mas «pode alguém tomar a realidade por realidade?», pergunta Danto. Se esta pergunta não parece fazer sentido, então terá de haver alguma distinção entre a cama de Rauchenberg e a cama onde se pode dormir; alguma característica que contrarie o olhar de uma criança que vê a cama como uma cama e não como alguma coisa diferente de isso.

Assim, tal como não nos podemos deitar numa cama que está pintada num quadro, também não nos podemos deitar numa cama que é «real» mas que, pelo contexto em que se insere, perde a sua primeira função – o objeto passa a ser objeto de contemplação e de reflexão, um objecto carimbado pela convenção artística. Segundo Arthur C. Danto, é necessário que uma obra de arte seja designada por um *é* especial, uma identificação artística conferida pela teoria da arte, para ser considerada uma obra de arte (576). A teoria da arte, composta pelos críticos de arte, pelos grandes pensadores e historiadores, vem atribuir sentido àquilo que é produzido pelo artista e influenciar o modo como vemos as coisas. «To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of history of art: an artworld» (580). As mentes educadas a que Gombrich se refere são as mentes que conhecem as convenções artísticas que estão constantemente a ser renovadas - sem isso a arte não pode ser entendida, as regras do jogo não são jogadas. É a teoria da arte que vem contextualizar, colocar em relação com e «conferir sentido» àquilo que o artista produz, delineando a separação entre o objeto real e a obra de arte¹⁹.

Até agora observámos, de forma sucinta, o percurso que a representação da natureza teve ao longo da história e a sua divisão em duas linhas de pensamento

¹⁹ As pinturas nas grutas foram consideradas «arte» quando os historiadores que começaram a analisar e a apreciar a estética neolítica lhes atribuíram uma qualidade artística que as colocaram automaticamente em relação com os inúmeros estilos que percorreram a história da arte (se existe a categoria X, todas as outras pinturas são não-X). (Cf. DANTO, «The Artworld» 582-583). Irei aprofundar esta matéria no capítulo III.

principais: uma linha que se aproxima do pensamento de Platão, alicerçada na ideia de que a existência da arte não é justificada pela semelhança com a vida quotidiana e que está focada em aceder, através da forma poética, a uma realidade que transcende a própria vida; e uma outra linha, que se liga ao pensamento de Aristóteles, ou ao pensamento que fazemos dele, e que tem a ver com o desejo do homem em estabelecer uma relação de «proximidade» entre os acontecimentos experienciados através da arte e os acontecimentos experienciados fora da arte, criando entre ambos uma relação de duplo.

Na passagem do século XIX para o XX, o confronto entre estas duas correntes artístico-filosóficas volta a estar fortemente presente. A ideia de representação iniciada pela arte da Grécia Antiga, em que o foco, para utilizar a alegoria platónica, incidia sobre as sombras dos objetos em vez de sobre os objetos, é continuada pelas correntes naturalistas e realistas, que pretendem produzir mecanismos propícios à ilusão e à identificação, e atinge o seu auge com a invenção da fotografia. O desejo da arte grega, centrado, usando a expressão de Gombrich, no *matching of reality* em vez de no *making of reality* (cf. GOMBRICH, *AI*, 81), via-se, com o aparecimento da fotografia, plenamente realizado. A industrialização, o progresso da maquinaria, a grande onda de globalização, a revolução da internet e o boom de informação elevaram a fotografia a um fenómeno de massas incontável, que fez com que a vida ganhasse a qualidade das imagens e que os papéis habituais, em que a vida é o representado e a arte a representação, se invertessem.

No entanto, como pudemos constatar ao longo deste capítulo, a noção que criamos para a semelhança com a realidade não é mais do que uma das formas de traduzir essa realidade. Afinal, «Making results in matching» (232), ou seja, tudo aquilo que a arte cria, tudo aquilo que o homem vê, será sempre interpretado através daquilo que o homem já conhece. O realismo (incluindo a fotografia, no sentido que se tenta aproximar do «real») é senão mais do que um *estilo*:

All art originates in the human mind, in our reactions to the world rather than in the visible world itself, and it is precisely because all art is 'conceptual' that all representations are recognizable by their style.

(76)

Em paralelo com o surgimento da fotografia, emerge uma geração artística que segue a via platónica, afastada da ilusão pictórica e teatral, protagonizada primeiramente

pelo simbolismo. Esta corrente artística defende uma realidade *sob a forma* de imagem que, ao contrário do trabalho protagonizado por Stanislavski, ambiciona acentuar as barreiras entre arte e vida.

Mais tarde, o aparecimento da performance dá seguimento ao pensamento simbolista, no sentido em que herda as premissas de uma arte que não tem o intuito de iludir ou falsear qualquer realidade, mas que pretende ser tão real quanto a vida. Este argumento que rege o movimento da performance acaba por contribuir para o pesadelo de Platão quando, de repente, tudo parece ser um potencial objeto artístico e as fronteiras entre a arte e a vida são, como nunca antes, dificilmente definidas.

A performance suplanta a inovação da fotografia - um rasto direto do real que já não se encontra na imagem estática mas em corpos presentes que vivem acontecimentos em que nada é fingido, em que nada é uma imitação, em que tudo é *real*; acontecimentos que, apesar disso, não deixam de ser carimbados por uma teoria da arte.

III

REPETIÇÃO E REPRESENTAÇÃO

My explanation of performance is very simple. Performance is a mental and physical construction that a performer makes in the specific time and space in front of the audience and an energy dialogue happens. The audience and the performer make the piece together. And the difference between performance and theatre is huge. **In the theatre the knife is not a knife and the blood is just ketchup. In the performance, the blood is the material and the raiser blade or knife is the tool. This is all about being there in the real time and you can't rehearse performance because you can't do many of these things twice ever.**²⁰ (sublinhado meu)

É possível sinalizar no discurso de Marina Abramović, uma performer que iniciou a sua carreira por volta dos anos setenta do século passado, os dois principais temas presentes na maioria dos estudos sobre a performance: a repetição e a representação. Segundo Marina Abramović, a performance distingue-se por ser uma arte feita ao vivo, que não pode ser repetida, e por não representar nada para além de si mesma.

Partindo do seu confronto com o pensamento de outros autores, irei testar esta ideia de performance e os argumentos pelos quais se rege, não com a intenção de encontrar uma definição de performance que considere mais apropriada, mas com o objetivo de problematizar o entendimento comum que temos de teatro e de performance resultante da equação de que um acontecimento é repetível e fingido e o outro irrepetível e verdadeiro. Neste sentido, penso que é essencialmente no *corpo vivo* que se apresenta no espaço onde decorre o espetáculo teatral ou a performance (enquadrado num contexto artístico regido pelas normas que reconhecemos como convencionais – os teatros – ou não-convencionais – o beco de uma rua, por exemplo) que encontramos o ponto comum às duas correntes artísticas e é sobre ele que recaem as principais interrogações, nomeadamente no que diz respeito à sua identidade.

A ambição da criação, por parte da performance, de um acontecimento teatral que não pudesse ser repetido, teve como forte influência o pensamento que Antonin Artaud (1896-1948) expôs a partir dos princípios do séc. XX. Artaud sugeria, em vez de um teatro centrado no texto e no discurso lógico, um teatro que reclamasse uma espiritualidade libertadora para o ser humano, uma abertura no modo como se efetiva a

²⁰ Marina Abramović em TED Talks (março de 2015).

comunicação entre atores e espectadores, uma linguagem que não fosse aquela a que o teatro ocidental recorreu ao longo de toda a história. Para isso, era preciso inventar uma nova linguagem, a que Artaud chamou de «hieróglifos», um sistema codificado que se baseava no «espaço real», na natureza, e não no cérebro do autor (cf. DERRIDA, «La Parole», 243). Esta nova linguagem aproximar-se-ia de uma linguagem onírica, a linguagem dos sonhos, cuja gramática seria imagética, universal, e abrangeria as expressões, os gestos e os sons que os atores experimentavam em palco²¹. Assim, Artaud pensava estar a perpetuar um teatro que transcendia a sua tradição, de modo a que o homem pudesse apropriar-se da sua existência e não obedecesse apenas àquilo que lhe haviam transmitido. Para Artaud, tal como aponta Jacques Derrida (1930-2004) no capítulo «La Parole Soufflée» da sua obra *Writing and Difference*, o ser humano, a partir do momento em que fala, deixa de se pertencer, no sentido em que as palavras não são nem nunca serão da sua autoria. Por isso, para Artaud, cabe ao teatro inventar uma outra linguagem que não seja regida por nenhum tipo de hierarquia (na qual os signos verbais ocupam o topo, juntamente com a figura do Autor como Deus - o «Deus-Demiurgo» -, seguindo-se o encenador, os atores e por aí adiante). Artaud pretende resgatar uma origem, uma ligação à essência, um reencontro com o que há de mais sagrado na natureza humana através de um teatro unificador de almas (atores e espectadores são ambos participantes ativos do evento, do «festival», no sentido em que estão igualmente dispostos à transformação, à crueldade da mudança) e unificador de qualquer diferença entre «eu» e a «minha origem» (cf. 229).

Artaud knew that all speech fallen from the body, offering itself as a spectacle, immediately becomes stolen speech. Becomes a signification which I do not possess because it is a signification.

(220)

Todo o discurso que sai de um corpo torna-se uma significação e, por isso, é roubado desse corpo para jamais lhe pertencer. O poder inaugural do discurso é impossibilitado porque o significante diz sempre algo mais do que aquilo que acreditamos que diz e, por isso, o sentido subjetivo para aquilo que se quer dizer é sempre submisso em vez de ativo («my meaning-to-say is submissive rather than active» [224]). Artaud pretende, pois, unificar a diferença entre aquilo que dizemos e aquilo que somos (contrariando o binómio corpo/texto, discurso/existência); pretende, através do teatro, criar uma

²¹ Note-se a influência da «geração rebelde» do teatro simbolista referida no capítulo II.

manifestação que não é uma expressão de alguma coisa mas a pura criação de vida. O teatro não deverá submeter-se às leis que impõem a tradução de um texto, a ilustração de uma outra arte (a literatura), a representação de um outro presente, enfim, leis que pressupõem uma subordinação – concluindo, um teatro que não seja reflexo mas força (cf. THÉVENIN, 300). O teatro deverá, pois, ser criador de uma linguagem autónoma, liberta de qualquer passado, de qualquer divisão, de qualquer organização.

É perante este pensamento que Jacques Derrida tece o seu argumento que nega a existência de qualquer acontecimento único, puro ou original. Para concretizar o teatro que idealiza, Artaud teria, na visão de Derrida, de destruir toda uma «estrutura de ladrões», suportada pela filosofia, religião, metafísica, economia e estética ocidentais, que sustentam o teatro clássico. Além disso, a materialização visual e plástica do discurso proposta por Antonin Artaud - os hieróglifos – seria, também ela, cúmplice da materialização tradicional, pois o próprio pensamento é construído a partir de uma lógica enraizada em determinados mecanismos de registo, de qualificação e de comunicação. Assim, para Jacques Derrida, o «acontecimento único» é um pensamento utópico, visto que o pensamento só pode ser entendido porque faz uso da repetição: toda e qualquer linguagem só funciona dentro de um sistema de repetição de signos (sejam eles quais forem). O sistema de hieróglifos, que pretende distanciar-se do sistema de signos verbais (linguística), para que de algum modo os momentos vividos no teatro possam fugir à sua finitude, predeterminação ou repetição, está, também ele, imerso na lógica da linguagem empírica que utiliza os signos verbais, porque é a partir dela que se constrói.

Tudo aquilo que fazemos é uma repetição da coisa que nos precede, mesmo se aquilo que fizermos se opuser a isso. A coisa que desconstrói tem sempre um ponto de partida que lhe retira qualquer valor original. Por isso, uma coisa é em relação a determinada outra coisa. Segundo o ponto de vista de Derrida, a existência é, então, baseada na *différance*, na diferença²² que existe em relação a uma outra existência. No entender de Philip Auslander (1956), Derrida assinala que «every mental or phenomenal event is a product of difference, is defined by its relation to what it is not rather than by its essence» (AUSLANDER, *From Acting*, 28). Assim, podemos verificar que, para Derrida, cada movimento presente, ao relacionar-se com outro elemento que não ele

²² Segundo Ana Isabel Vieira, a palavra *diferença* ou *diferente* traduzem mais fielmente a expressão de Derrida visto que o autor introduz um neologismo ao juntar um «a» ao substantivo *différance*, o que remete para o particípio presente do verbo diferir, desdobrando a palavra em duas significações: «pode referir-se tanto às diferenças óticas (à diferença entre os entes), como ao adiamento ou à temporização» (VIEIRA, 12).

mesmo, guarda em si a diferença com o elemento passado e deixa-se moldar pela sua relação com o elemento futuro. Derrida destrói a *unificação* do Ser, visto que este funciona como um organismo dividido em que os seus membros, os seus órgãos, funcionam na articulação das suas diferenças (cf. DERRIDA, «La parole», 234).

Numa provocação à argumentação de Artaud, Derrida questiona se os atores do «teatro da crueldade» não estarão subjugados às improvisações anárquicas e às suas inspirações caprichosas. Numa carta a Jean Paulhan, Artaud antecipa a contra-argumentação de Derrida ao alertar que os seus atores, embora enraizados na natureza livre e não no cérebro (o que, por si só, paradoxalmente, já pressupõe uma divisão do corpo), «they are not, for all that, left to the caprice of the wild and thoughtless inspiration of the actor, especially the actor who, once cut off from the text, plunges in without any idea of what he is doing». Concluindo: «I give myself up to feverish dreams, but I do so in order to deduce new laws. In delirium, I seek multiplicity, subtlety and the eye of reason, not rash prophecies» (239f). Estas afirmações levam Derrida a colocar a seguinte interrogação: como é possível a liberação do reprimido através de uma linguagem altamente codificada, igualmente calculada e rigorosa, submissa a «novas leis» (cf. 242)? Tal como relembra Philip Auslander, toda a linguagem sofre um processo de mediação que impede qualquer ideia de genuinidade ou verdade original²³. O corpo é, assim, uma *função da linguagem*:

A mente não pode comunicar o corpo sem ser definida pelas “regras da linguagem como um sistema de diferenças”, e o corpo não pode exprimir a mente sem ser definido pelo seu sistema de diferenças. A pura exposição do *self* não é mais possível a um nível físico do que a um nível verbal devido à mediação da diferença.

(AUSLANDER, *From acting*, 35f).

Partindo do pressuposto que a performance é uma arte que, inspirada no pensamento de Artaud, se apoia na metafísica do presente, no acaso, na especificidade do momento (como afirma Abramović, «This is all about being there in the real time and you can't rehearse performance because you can't do many of these things twice ever»), qualquer espécie de registo do evento (seja ele feito através da palavra ou do vídeo) deixa de ser performance:

²³ Outro exemplo em que é notável a impossibilidade de um acesso direto à «essência» devido à mediação da linguagem é a tradução do inconsciente para o consciente que Freud procurava ver desenvolvida nos seus pacientes (Cf. DERRIDA, «La Parole», 241).

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.

(PHELAN, 146)

Para Peggy Phelan (1948), a única vida da performance acontece no tempo presente e isso faz com que «implique o real através da presença de corpos vivos» (148). Phelan recusa o rasto da performance; uma performance gravada, documentada ou que participe na circulação de representações de representações ameaçará o *evento único* que a caracteriza, o que revela a nostalgia pelo carácter sagrado da obra de arte, destruído pela reprodutibilidade da era técnica que Walter Benjamin anunciava²⁴. Phelan propõe uma alternativa à «reprodução do Mesmo²⁵» (149) que o evento registado possibilita.

Todavia, analisando com maior detalhe a citação de Phelan, deparamo-nos, no fim da citação, com uma contradição: se por um lado a performance só pode viver no tempo presente («Performance's only life is in the present»), ou seja, no tempo que ainda não desapareceu, por outro, a performance existe somente no seu desaparecimento (Performance's being (...) becomes itself through disappearance»). Isto é, o Ser da performance torna-se ele mesmo quando deixa de aparecer. Mas o que significa *ser* no momento em que deixa de aparecer? Uma das interpretações plausíveis será a de que a performance é no momento em que não está presente. A condição necessária para que a performance se efetive enquanto performance reside, então, no seu fim - na efemeridade e irrecuperabilidade do presente que acaba. A performance existe no momento em que o seu aparecimento deixa de ser percebido, no momento em que não é mais presente, em que se transforma (naquilo que é o seu rasto, a sua memória). Isto leva-nos a ter de escolher entre três leituras acerca da mesma definição (sendo que qualquer uma delas ignora uma parte da citação, visto que entendê-la na sua plenitude resulta num paradoxo impossível de resolver): ou a performance se distingue como um acontecimento presente

²⁴ Walter Benjamin (1892-1940), no seu ensaio «A Obra de Arte na Era da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica», publicado em 1955, relata a mudança que o valor da obra de arte sofreu com o progresso técnico, perdendo o seu valor cultural em prol do seu valor de exposição. A aura de uma obra de arte era alimentada pela sua autenticidade, pelo facto de ser única, insubstituível - era isso que lhe atribuía o carácter mágico, sagrado, ritualístico. O facto de a obra de arte poder ser reprodutível e de essa reprodução não ter um «original» fez com que a fotografia e o cinema, podendo ser vistas em qualquer lugar e a qualquer altura, se distanciassem de artes como teatro ou a pintura. (Cf. BENJAMIN, 208-241).

²⁵ Note-se que a expressão «reprodução do Mesmo» [*reproduction of the Same*] denuncia uma crença platónica na ideia de Mesmo como ideia absoluta, no sentido em que, aqui, «mesmo» não tem a ver com a mesmice comum dos acontecimentos («hoje ele comeu o mesmo que ontem») mas com a possibilidade de os acontecimentos serem, na sua plenitude, o que já foram.

que nunca desaparece (e que, por isso, não tem fim); como um acontecimento presente que deixa de existir a partir do momento em que desaparece; ou, por último, como um acontecimento passado.

A «independência da reprodução em massa, da tecnologia, da economia, da linguística» (149) por parte da performance, característica que, segundo Phelan lhe é exclusiva, resulta, para Philip Auslander, na ideia falaciosa de que a performance se pode alienar da cultura da qual deriva e sobre a qual exerce influência, uma cultura da economia circulatória, do capital, da troca, da reprodução:

To the extent, however, that mediatization, the technology of reproduction, is embedded within the language of live performance itself, performance cannot claim linguistic independence from mass reproduction.

(AUSLANDER, *Liveness Performance*, 45)

Também para Sayre, o evento que pretende contrariar a materialidade da obra arte moderna, não deixando marca («*unmarked*»), acaba por revelar-se uma utopia:

In these terms, the materialization of contemporary art – the textualization of the oral poem, the valorization of the photographic document, the transformation of concept into commodity – is inevitable and negative. Art conceived as praxis or action contains within itself its inevitable return as a static and reified object. Art conceived outside the System will find itself inside it once again. The naive politics of an Art Workers' Coalition²⁶ are, of course, doomed to failure.

(SAYRE, 200)

Partindo da comparação entre aquilo que vemos «ao vivo» e aquilo que é registado mecanicamente, através dos media, Auslander, na sua obra *Liveness Performance in a Mediatized Culture*, alarga o conceito de «desaparecimento», que Peggy Phelan atribui ao evento da performance, a eventos reprodutíveis, como é o caso das imagens que passam na televisão - a sua eficácia produz-se através de uma sequência de imagens que rapidamente aparecem e desaparecem – e do cinema. O cinema como experiência efémera e irrepitível é exemplificada através de uma citação de Stanley Cavell (1926) na qual o filósofo americano relembra a «condição de evanescência» característica da maioria dos filmes que costumavam ser vistos apenas em certos lugares em determinadas horas, nunca mais do que uma vez, acabando por cair no esquecimento

²⁶ Art Workers' Coalition (AWC) foi uma cooperativa composta por artistas, escritores, realizadores, trabalhadores de museus, criada em 1969, em Nova York, que tinha como principal função a exigência de reformas económicas e políticas nos museus da cidade.

(cf. 50). A descrição feita por Stanley Cavell poder-se-ia aplicar, segundo Auslander, a uma experiência da *live performance*, o que o faz concluir que: «Repetition is not an ontological characteristic of either film or video that determines the experiences these media can provide, but a historically contingent effect of their culturally determined uses» (51). Ou seja, não é o meio através do qual experienciamos o evento que determina o seu grau de «desaparecimento», de autenticidade, que conserva a sua aura, que determina se um evento é reproduzível ou não, mas o uso que cada cultura atribui ao seu meio.

Um dos argumentos comumente utilizados para a distinção entre um evento ao vivo [*live performance*] e mediatizado [*mediatized performance*] é o de que na performance ao vivo «os performers e a audiência estão ambos física e temporalmente copresentes uns para os outros» (60). No entanto, com o uso da tecnologia, temos aplicado o termo *live* - a experiência no momento - a acontecimentos que não cumprem estes requisitos, como é o exemplo, acompanhando a evolução do conceito, dos programas televisivos em «direto» em que há uma simultaneidade temporal entre a produção e a receção [*live broadcast*]; dos materiais como CD's ou DVD's que possibilitam a repetição infinita do evento e que têm como característica o intervalo temporal entre a produção e a receção [*live recording*], da sensação de copresença entre os que usam a internet [*internet liveness*], das mensagens instantâneas dos telemóveis [*social liveness*] ou das respostas interativas dos websites que respondem instantaneamente [*website "goes live"*] (cf. 61). Para Philip Auslander, tal como acontece na experiência do simulacro, em que não há uma distinção entre o original e a cópia, o registo de vídeo é, ou também pode ser, a performance²⁷.

Para além de estar intimamente ligada aos códigos com os quais exerce a rutura, a performance está inserida num sistema mediatizado relativamente ao qual não se consegue autonomizar. O facto de, nos dias de hoje, o conceito «ao vivo» ganhar outras dimensões obriga a arte a repensar a «aura» que a caracterizava quando apresentava objetos originais e únicos. No mundo em que a ação cada vez mais é efetivada virtualmente (visitar Nova Iorque equivale a vê-la através do *Google Earth*), o conceito de «presença» que costumava caracterizar o teatro e a performance sofre evoluções. A

²⁷ O vídeo, ao contrário dos outros tipos de registo (desenho, escrita...), providencia um acesso ao evento que, mesmo a fotografia, não consegue providenciar: o vídeo captura a duração da performance (cf. AUSLANDER, *Liveness*, 58).

performance vive dentro de um sistema de reprodução e é a partir dele que se poderá afirmar²⁸.

A performance não foi apenas definida, como fez Peggy Phelan (influenciada pelo teatro idealizado por Antonin Artaud), como um acontecimento irrepitível. Quando o conceito de «performance» deixou de ser estudado apenas como um movimento enraizado no mundo artístico, ganhou outras proporções, nomeadamente no ramo da sociologia e da antropologia. Richard Schechner (1934) foi um dos principais teorizadores desta leitura que, para além de alargar o conceito de performance a outros contextos, toma como requisito, para a definição dos acontecimentos da performance, a sua repetição. Para Schechner, ao contrário de Phelan, a performance abarca tudo aquilo que é reconhecido pela repetição de comportamentos codificados [*restored behavior* ou *twice-behave behavior*] - desportos, rituais, dança, eventos políticos, eventos sociais, eventos da vida quotidiana – sendo que estes comportamentos ora obedecem a convenções marcadamente delimitadas (como a arte ou um casamento) ora se traduzem em ações banais do quotidiano (como dormir ou lavar a loiça) que, uma vez enquadradas [*framed*²⁹], uma vez reconhecida a sua «performatividade» [*performativity*], i.e., em que sentido obedecem a um padrão, podem ser definidas como performances³⁰ (cf. 37f). Schechner reconhece, a partir destes comportamentos, dois tipos de agentes: os performers do palco, que estão em lugar de ou são tomados por alguma coisa (uma personagem, no caso de um ator; um deus, no caso de um xamã) e os performers da vida que não representam nada para além de si mesmos e que, apesar de poderem não ter consciência disso, repetem comportamentos codificados, sendo que um performer consciente é aquele que apresenta, pela segunda vez, um comportamento codificado [*twice-performs twice-behaved behaviors*] (cf. 220).

²⁸ O conceito «ao vivo» é, na verdade, um efeito da mediatização. Exemplo disso é, como lembra Auslander, o facto de na Grécia Antiga não existir esse conceito por não haver a possibilidade de registar. O desejo de originalidade só existe depois de existirem variadas formas de reprodução (cf. AUSLANDER, *Liveness*, 56).

²⁹ Este *framing* pode ser autorreferencial (como acontece no teatro) ou pode consistir na manipulação ou mediação da realidade «comum», como acontece nos filmes documentários, em que, através do seu enquadramento, é conferida «performatividade» ao evento («*something you have seen, without seeing it, a hundred times*» [SCHECHNER, 125], tal como Oscar Wilde já havia dito), dando ênfase a uma repetição de comportamento (*restored behavior*) ou de ambiente (*restored environment* - é o caso do jardim zoológico, que desloca os animais do seu habitat natural e os coloca num local próprio à observação, local esse que é uma réplica, uma repetição de um outro habitat [cf. 121]).

³⁰ Para Schechner, a sociedade mediatizada, aliada à construção de técnicas teatrais, contribui para a dramatização dos eventos que, à partida, associamos a eventos da realidade quotidiana. Exemplo disso é o discurso de um presidente altamente encenado, o cenário e figurino meticulosamente pensados, prontos a atrair as paixões dos espectadores e a alimentar o mundo do espetáculo que vive fora e dentro dos teatros (cf. SCHECHNER, 43).

Existem, portanto, diferentes campos do conhecimento que se têm vindo a ocupar do estudo da performance e que a formatam consoante a abordagem que lhe conferem. Para Janelle Reinelt (1947), «performance», «performativo» e «performatividade» [*performativity*] são palavras comumente utilizadas como se fossem a mesma e que, no entanto, se desenvolvem em percursos diferentes: o conceito de «performance» traçado por Peggy Phelan, (à qual acrescentaria, por exemplo, Roselee Goldberg ou Hans-Thies Lehmann [1944]) carrega o antepassado da arte moderna, a partir da qual, numa tentativa de oposição e rutura com a mesma, se constrói; o conceito «performativo», estudado por antropólogos como Erving Goffman (1922-1982) ou Victor Turner (1920-1983), dos quais se destaca Richard Schechner (que tem um percurso diferente dos antropólogos por ter uma forte formação em estudos teatrais e da performance e por estar profissionalmente ligado a esse contexto), alarga-se aos fenómenos socioculturais, aos quais é reconhecido um caráter performativo; por fim, o conceito «performatividade», discutido por filósofos pós-estruturalistas como Jacques Derrida, J. L. Austin (1911-1960) ou Judith Butler (1956), relaciona-se com o funcionamento da linguagem³¹ (cf. REINELT, 153-157).

Estes três termos – performance, performativo e «performatividade» -, por partilharem a mesma etimologia, são, muitas vezes, confundidos e substituídos uns pelos outros. A palavra performance é, para Bert O. States (1929-2003), aplicada enquanto metáfora quando, por exemplo, os antropólogos analisam o comportamento humano como um acontecimento teatral. Neste caso, a metáfora nasceria da relação entre os comportamentos padronizados na sociedade e os mecanismos de repetição existentes na composição de um espetáculo teatral, como na frase «a vida é um palco»:

When Goffman says that people are like stage performers and Turner says that social conflicts are like plays, we are applying a model from one semantic network to a subject in another network whose characteristics we wish to elucidate by metaphorical comparison.

(STATES, 113)

States relembra a importância, esquecida por Schechner, de a metáfora se aplicar num único sentido: dizer que as pessoas são como performers não é o mesmo que dizer que os performers são como pessoas, não obstante de o serem, sendo que, neste caso,

³¹ No qual se incluí, de forma sucinta, a «performatividade» do discurso, em que a palavra se transforma em ação (J. L. Austin), a natureza repetitiva da linguagem (J. Derrida) e o entendimento de como «as normas que governam o discurso habitam o corpo», como é o caso da «performatividade» do género (J. Butler). (cf. REINELT, 153-157).

«pessoa» refere-se à qualidade de ser civil, situada numa realidade quotidiana (o que possibilita que os performers sejamos todos nós, nas atividades que exercemos no nosso quotidiano). A metáfora usada por Goffman ou Turner não diz respeito aos performers, não os caracteriza, mas dirige-se ao sujeito da frase – as pessoas. A subversão da leitura de Schechner que atribui dois sentidos à metáfora, que a torna, segundo States, *metonímica*³², revela que o seu desejo não é o de qualificar o comportamento social (as pessoas) mas o de caracterizar os performers e estender as possibilidades da sua definição. Isto tem como consequência a unificação de uma enorme quantidade de atividades diversas (sociais, comportamentais, artísticas, políticas) ligadas por uma definição comum - definição cujo uso abrangente lhe retira qualquer utilidade substantiva.

Bert O. States utiliza a sequência de Umberto Eco (1932-2016), inspirada na teoria de Wittgenstein, para expor o problema da metaforização das palavras (que podemos aplicar aos termos performance, performativo e «performatividade»):

1	2	3	4
abc	bcd	cde	def

Segundo Umberto Eco: «owing to the uninterrupted series of decreasing similarities between one and four, there remains, by a sort of illusory transitivity, a family resemblance between four and one» (109). O que acontece na maioria das vezes é que, pelo facto de 2 conter duas características (bc) pertencentes a 1, pelo facto de 3 conter duas características pertencentes a 2 (cd), e por aí adiante, acabamos por assumir, devido à relação de semelhança que une o número precedente ao número que o segue, que esta relação é também partilhada, por uma *transitividade ilusória*, entre 1 e 4, sendo que estes já não partilham nenhuma característica em comum.

Para States, tanto a estética da repetição defendida por Schechner, como a estética da presença defendida por Phelan, são metafóricas quando contribuem para a diluição de qualquer possível definição distintiva (mais do que definir performance, que à partida parece ser uma tarefa impossível, torna-se difícil definir o que não é performance) (cf. 115-118).

Phelan, que faz da *presença* e da interação entre performers e audiência as características singulares da performance, adota como princípio exclusivo um princípio

³² No sentido em que deixa de sugerir uma relação de semelhança para passar a estabelecer uma relação de contiguidade, de vizinhança, de empréstimo, em que a parte é tomada pelo todo.

transversal a outros tipos de arte que não só a performance - como a leitura de um livro, o visionamento de um filme ou a contemplação de uma pintura. O critério de «*presentness*» não distingue a performance de outras formas de experiência artística porque toda e qualquer experiência acontece no presente, o que retira propriedade à frase «*Performance's only life is in the present*». A mesma lógica é suscetível de ser aplicada a atividades como ler, sonhar ou observar uma pintura.

Performance's appearance-disappearance act can only take place as a consequence of this interaction: without a spectator the work would degenerate into pure existence (paper, paint on canvas, sound, substance, artifact, bodies).

(STATES, 115)

Se a performance depende do espectador, é ele que a presentifica, que valida a sua existência, independentemente do veículo transmissor [*medium*]. States conclui, então, tal como Philip Auslander afirmou quanto ao tema da repetição, que a definição de Phelan não é ontológica (o processo básico de interação ocupa lugar em qualquer tipo de arte³³ e por isso não descreve a natureza desta variante) mas temática (o comentário político que a obra faz sobre o seu próprio meio [*medium*]) – conclusão que, apesar disso, não apresenta, para States, nenhuma novidade no decorrer da história de arte.

Se a definição de Phelan é orientada pelo papel do espectador na performance, a de Schechner é focada no papel do performer. Bert O. Sates critica o termo *twice-behaved* por este pressupor uma noção utópica de *once-behave behavior*, que, como afirma Derrida, é impossível existir, dada a lógica de repetição a partir da qual todos os comportamentos funcionam. A definição de Schechner relativamente a *twice-behavior* - um comportamento derivado de influência exterior (cultural, política, etc.) – é questionada quando verificamos que qualquer comportamento é um produto de uma combinação de fatores que serão sempre alheios àquele que o pratica, serão sempre o resultado de uma norma pré-estabelecida. Por isso, não será a vida que é como o teatro (ou outras artes performativas), mas o teatro que é como a vida (no sentido em que, na vida, os mecanismos de repetição já são exercidos). Não é a vida e uma possível «genuinidade» que a caracterize que são contaminadas pela repetibilidade dos processos característicos decorrentes no teatro (de tal modo que começam a existir comportamentos na vida quotidiana que parecem tão ou mais fixados daqueles que têm lugar no teatro),

³³ No caso da relação autor-leitor, toda a encenação acontece no espaço mental e cabe ao leitor passar da experiência abstrata do signo para a existência concreta do signo, pois o seu significado só existe após este processo.

mas é o teatro (o artista) que, nas palavras de States, traduz numa *forma expressiva* o *twice-behavior* das pessoas «comuns». Para o autor, o *twice-behavior* de Hamlet existia na vida antes de existir na arte (cf. 124-125). Por isso, dizer que «o teatro é a vida» não deverá ser o mesmo que dizer «a vida é um teatro»:

In other words, anything the theatre knows was taught to it by reality. Maybe people deliberately “theatricalize” themselves in dress, manner, or life-style according to popular theatre stereotypes (James Dean, Madonna), but where did the stereotypes originate?

(136)

É importante não deixar de assinalar, no entanto, que apesar de Bert O. States rever nas definições dos dois teóricos da performance uma relação de «empréstimo semântico», ele não deixa de usar o conceito «performance» de forma metafórica. Para isso, vejamos o que Bert O. States entende por origem semântica da palavra «performance» e a sua evolução:

(1) any act or duty done, (2) a notable act, achievement, or exploit, (3) a literary or artistic “work”, (4) the act of performing a piece of music, a play, or gymnastics, (5) finally, in the current usage (not yet in OED), a particular (postmodern) branch of aesthetics known as performance art.

(111)

Se a palavra começou por significar qualquer tipo de ação que fosse realizada («undertaking to do something and then doing it» [Ibidem]) e só no século XVII começou a adquirir uma conotação artística ou teatral (que, apesar disso, não era exclusiva, visto que Shakespeare, diz-nos States, continuava a usar a mesma palavra para aludir a um trabalho numa oficina, a um cargo político ou a um papel numa peça de teatro, o que quer dizer que essas situações eram o mesmo e, especificamente, o mesmo que fazer teatro), foi só mais tarde, no pós-modernismo do século XX, que a palavra começou a designar um movimento artístico particular (mais conhecido por *Performance Art*). Então, quando Shechner qualifica as ações quotidianas como performances, não se está a afastar da origem semântica da palavra, a indicar o 4 em vez do 1, mas sim a indicar o 1 no lugar do 4. Imaginemos a seguinte cadeia de palavras (baseada na que States nos apresentou):

- 1- Ação;
- 2- Ação numa cerimónia (jogos olímpicos ou um casamento);
- 3- Arte;

4- Performance artística.

Segundo esta ordem semântica, a performance é, antes de tudo, uma ação. Quando States utiliza a palavra performance está, afinal, a usá-la metaforicamente no sentido em que o seu contexto de performance já é um contexto que sofreu a evolução semântica da palavra: States refere-se a 4 como se referisse à sua origem, esquecendo as primeiras etapas da sua evolução. É claro que Schechner e Phelan não deixam de, por isso, confundir as diferentes intencionalidades que a palavra adquiriu ao longo da sua evolução quando se fazem usar de 1, 2 e 3 para definir 4: a metáfora não existe em relação à origem da palavra mas em relação à evolução que sofreu.

Podemos, então, concluir o seguinte relativamente à existência ou à ausência da repetição na performance:

1. A ausência da repetição num evento da performance é impossibilitada porque:

- a) A repetição é necessária a qualquer tipo de linguagem entre seres humanos (como diz Derrida, «what is tragic is not the impossibility but the necessity of repetition» (DERRIDA, «The Theatre of Cruelty», 19);
- b) A performance está imersa numa cultura mediatizada que corrompe o conceito de momento original e único, que é vivido no aqui e no agora, o que, como tal, transforma o acontecimento num objeto materializável pronto a ser experienciado através da sua reprodução³⁴;
- c) O conceito de «desaparecimento» necessário a que a performance exista implica que a presença se transforme numa não-presença, ou seja, naquilo que, sendo uma memória, pode ser repetido.

2. A existência da repetição num evento da performance não a define porque:

- a) O conceito de *twice-behaviour* pressupõe o conceito utópico de *once-behaved-behaviour*;

³⁴ O mundo digital cessou a representação em prol da simulação. Como Schechner afirma: «A simulação não é um fingimento ou uma imitação. É a réplica de...ele mesmo como outro. Uma ovelha colonizada ou uma música dos U2 distribuída digitalmente pela internet não é uma cópia mas um “original” numa série teoricamente infinita» (SCHECHNER, 133).

- b) A repetição está presente em qualquer comportamento humano. Tudo é repetível, sendo que nada pode exatamente acontecer duas vezes da mesma maneira (mesmo que a diferença esteja somente na percepção).

Assim sendo, deparamo-nos com o paradoxo de a performance (como qualquer evento na vida) não se distinguir nem como um acontecimento repetível nem como um acontecimento não-repetível. Sendo a repetição necessária, poderemos afirmar que tudo o que acontece, em todos os casos, é o Mesmo, no sentido absoluto atribuído por Phelan. No entanto, se para X existir tem de se diferenciar, X tem de conter em si alguma coisa que ainda não exista. Deparamo-nos, assim, com um círculo vicioso, visto que a diferença, e, por isso, a existência, nasce da repetição - uma repetição *diferenciada* (não-X é em relação a X).

Uma vez analisada a relação entre performance e repetição, debrucemo-nos agora, tendo como fundo o texto de Erika Fischer-Lichte (1943) «Performance Art and Ritual – Bodies in Performance», sobre a relação entre performance e representação. Fischer-Lichte parte da performance de John Cage («Untitled Event», 1952) para nos expor em que medida a performance exerceu um corte com as normas da arte que lhe era contemporânea. Impulsionado pelas correntes futurista e dadaísta³⁵, que se distinguiram pela destruição dos valores burgueses, John Cage apresenta novas possibilidades para a audiência. Ao apresentar um evento em que o espaço não significava outro espaço ficcional, o tempo não significava um passado ou um futuro mas era o tempo pertencente ao «aqui e agora», e as ações não eram sinais das ações de uma personagem mas eram ações de carácter meramente «funcional» que os performers se limitavam a «cumprir» (dançar, tocar piano, operar o projetor, recitar poemas – recitar para deixar claro que não havia a pretensão de iludir ninguém), John Cage reforça o caminho de uma nova cultura performativa³⁶ (cf. 232ff). Tal como J. L. Austin aborda a linguagem de uma maneira inovadora ao tratar a sua função não só como referencial (por exemplo, descrever um facto), mas também como performativa (prometer, congratular...), John Cage trabalha no sentido de permitir que também a arte não tenha somente uma função referencial (que se

³⁵ Sigo a visão de Roselee Goldberg, no seu livro *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979).

³⁶ Uma «nova» cultura que não deixa de ser fortemente inspirada no passado. Veja-se, mais uma vez, como Derrida comenta o teatro da crueldade visionado por Artaud, teatro que ambicionava a não-representatividade da vida: «The theatre of cruelty is not a representation. It is life itself, in the extension to which life is unrepresentable. Life is the nonrepresentable origin of representation. “I have therefore said ‘cruelty’ as I might have said ‘life’» (DERRIDA, «The Theatre», 5).

refere a uma outra realidade, i.e., a construção do enredo, a motivação psicológica das ações, o cenário, a representação figurativa...), mas sobretudo performativa (cf. 231). Para isso, a materialização em objetos artísticos (quadros, esculturas...) dá lugar à materialização em corpos vivos (ações). O que interessava a John Cage e a muitos dos seus colegas de trabalho (Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, entre outros) não era a representação de uma realidade exterior mas a execução de tarefas concretas por parte dos performers. À maneira brechtiana, os performers, nas palavras de Roselee Goldberg (referindo-se aos performers Yves Klein [1928-1963] e Piero Manzoni [1933-1963]), «acreditavam que era essencial revelar os mecanismos da arte, desmistificar a sensibilidade pictórica e impedir que as suas obras se tornassem relíquias de museus e galerias» (GOLDBERG, 184). Assim, não era o quadro que era o objeto artístico mas o processo no qual o quadro era pintado³⁷ - essa procura revolucionou todas as artes, unidas pela *teatralidade* a que Fried se referia em 1967³⁸. Os corpos dos performers adquiriam uma *qualidade objetual* porque tinham como simples função o desempenhar de ações minimalistas que se opunham ao virtuosismo do ator, aos mecanismos de ilusão, ao artificialismo. Os movimentos e os sons do quotidiano serviam de base para o material da performance:

Tal como John Cage descobria música nos sons quotidianos em redor [o ruído dos carros, o som das garrafas de vidro, o silêncio], Cunningham propunha os atos de andar, ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural como elementos da coreografia³⁹.

(156)

Como Fischer-Lichte sugere, mesmo as performances que contêm uma dimensão simbólica - de que é exemplo a performance *The lips of Thomas* (1975) de Marina Abramović, na qual a performer, entre muitas outras ações, desenha com uma lâmina uma estrela de cinco pontas na sua barriga - desviam o foco do espectador dessa dimensão da ação ao colocarem o corpo do performer fisicamente em risco (o exemplo

³⁷ Veja-se o exemplo de Manzoni, que pintava as telas com os corpos dos performers (cf. GOLDBERG, 182).

³⁸ Michael Fried (1939), no seu ensaio intitulado *Art and Objecthood* (1967), apresenta uma crítica à arte minimalista ou «literalista», arte que parece resultar naquilo a que hoje chamamos performance. A arte minimalista contrariava a intemporalidade da arte moderna ao procurar uma experiência específica num determinado espaço que colocasse a obra numa situação. Os *Specific Objects* (nome atribuído por Fried) eram objetos caracterizados por afirmarem a sua natureza de objeto, em vez da sua significação. Por isso, «art degenerates as it approaches the condition of theatre» (FRIED, 141), i.e., a arte que se entrega à experiência dos espectadores é uma arte sem direção.

³⁹ Por influência dos pioneiros da dança como Mary Wigman (1886-1973), Rudolf von Laban (1879-1958), Isadora Duncan (1877-1927) (cf. GOLDBERG, 173).

de Abramović é um em muitos⁴⁰), dirigindo-o para a execução física da ação e os seus efeitos no corpo do performer (cf. FISCHER-LICHTE, 245). A performance reclama, tal como a arte minimalista já o tinha feito, a literalidade dos objetos e das ações: um bloco de cimento é um bloco de cimento. Assim sendo, a violência funciona como «uma estratégia desesperada que visa um retorno ao real do corpo» (ŽIŽEK, 25).

No entanto, para Philip Auslander, por muito que uma performance aparente não ter nenhum referente, ela será sempre representativa de si mesma, i.e., da desconstrução que pretende provocar:

Even dance actions which seem to have no referent beyond themselves are nevertheless representations, and therefore participate in the political economy of representation that is the object of resistant postmodern dancers' deconstructions.

(AUSLANDER, *From Acting*, 78)

De acordo com o pensamento de Derrida, um bloco de cimento só é «apenas» um bloco de cimento porque estabelece uma relação de oposição perante um tipo de arte que, por exemplo, está ligado à ilusão pictórica e que nos diz que um quadro é mais do que um quadro. A existência depende da diferença para que ela possa existir por aquilo que não é. Neste sentido, Derrida recusa a ideia de que possa existir uma presença que não seja representativa e, por sua vez, a possibilidade de um teatro «puro»: «Presence, in order to be presence and self-presence, has always already begun to represent itself, has always already been penetrated» (DERRIDA, «The Theatre», 20).

Assim, a performance manipula os velhos signos numa nova lógica, mas existe sempre em relação a esses códigos. No mínimo, as ações minimalistas de uma performance representam-se a si mesmas – e isso não parece ser pouco. Representarem-se a si mesmas quer dizer que representam uma determinada conceção de arte e ideologia, que contém em si a diferença que estabeleceu relativamente a outras. Tal como refere Auslander, é no ato de esvaziamento do signo que o gesto da performance se torna político (cf. AUSLANDER, *From Acting*, 64) - político no sentido em que se coloca em diálogo e toma uma posição face a outras realidades paralelas. Não existem objetos, coisas, ações e pessoas isoladas no mundo – aparecem e existem na relação.

Retomemos a epígrafe deste capítulo que expõe o entendimento de Marina Abramović acerca da representação no teatro e na performance: «In the theatre the knife

⁴⁰ Os performers testavam os limites do seu corpo ao ponto de serem fechados em cacifos, mutilarem-se, submeterem-se à privação de comida, partilharem espaço com animais selvagens, serem baleados em determinadas partes do corpo, desfigurarem o corpo, etc. (Cf. FISCHER-LICHTE, 247).

is not a knife and the blood is just ketchup. In the performance, the blood is the material and the raiser blade or knife is the tool». Ora, para Abramović, a diferença entre teatro e performance é enorme, visto que no teatro uma faca não é uma faca e o sangue não é sangue, mas *ketchup*, em oposição à performance em que o sangue é o *material* e a faca é a *ferramenta*. Abramović, ao escolher os termos «material» e «ferramenta» para caracterizar o sangue e a faca «verdadeiros», denuncia a diferença entre o sangue «verdadeiro» e o sangue «verdadeiro» na arte. O sangue «verdadeiro» na performance é, então, tal como o *ketchup*, um material que serve o propósito artístico. Deste modo, no teatro, o *ketchup* representa o sangue «verdadeiro» e, numa performance, o sangue «verdadeiro» (ou o sangue «verdadeiro» enquanto material) representa o sangue «verdadeiro» (ou o *ketchup*, no sentido em que quer referir justamente essa diferença). É certo que existe uma diferença substantiva entre um performer estar ou não realmente a sangrar, principalmente no que diz respeito aos efeitos provocados tanto no performer quanto na audiência, mas isso não altera o processo representativo presente em todas as artes (e, para Derrida, em todos os acontecimentos da vida). Uma faca verdadeira está em lugar de, simboliza, uma faca verdadeira: o esvaziamento do signo é, em si, um signo («And it is to think why it is *fatal* that, in its closure, representation continues» [DERRIDA, «The Theatre», 316]).

Além de tudo isso, teríamos de ter em conta o que entendemos por «faca verdadeira». Aquilo que X entende por faca, a maneira como X percebe uma faca, aquilo que X sente quando vê uma faca, é inevitavelmente influenciado pela sua experiência e o seu conhecimento acerca do objeto. Com isto quero dizer que um objeto, mesmo que seja desprovido de significado, só é entendido se for mediado pelo corpo, com todas as suas particularidades. Por isso, tanto a faca verdadeira como a falsa nunca serão coisas em si mesmas, mas sempre significantes (segundo o argumento de Jacques Derrida, Julia Walker afirma: «we have epistemological access only to the signifier of a thing, never to the thing itself»). Isto acontece porque o presente, quando aparece no pensamento, se transforma num presente mediado (*re-present*): «to render an experience into thought is to (re)present it to one's consciousness as an idea» (WALKER, 32), o que nos leva a concluir que, se percebemos a realidade através das ideias, ela só existe enquanto representação. Esta conclusão põe em causa a seguinte afirmação: «postdramatic theatre can be seen as an attempt to conceptualize art in the sense that it offers not a representation but an intentionally unmediated experience of the real (time, space, body)» (LEHMANN, 134).

Sendo que a presença é, em todos os casos, representativa, no sentido em que depende do observador e no sentido em que nasce da relação com alguma coisa que não ela mesma (representando precisamente essa diferença), como podem existir experiências não mediadas, que permitem um acesso direto à presença dos corpos, à *essência* do real? Que a presença seja representativa significa que a presença tem uma natureza dupla. Platão e, por consequência, a maioria dos teorizadores e praticantes da performance, pretendem opor-se à natureza dupla dos corpos porque isso corresponderia a colocar em causa a presença una, absoluta, imutável e, por isso, *verdadeira*. As palavras de Michael Kirby são testemunho da vitória da perspectiva platônica no pensamento ocidental:

Acting means to feign, to simulate, to represent, to impersonate. As Happenings demonstrated, not all performing is acting. Although acting was something used, the performers in Happenings generally tended to «be» nobody or nothing other than themselves; nor did they represent, or pretended to be in, a time or place different than the spectator.

(KIRBY, 309)

Seguindo o raciocínio de Kirby, que relaciona os atores com o fingimento e os performers com a autenticidade (são *eles mesmos*), não deixamos de sinalizar, tanto num caso como no outro, o uso da representação, sendo que essa representação se pode estabelecer, quer por uma relação de proximidade com determinada existência (o Hamlet ou o mar), quer por uma relação de afastamento (o *ketchup*). Assim, se a existência é dupla (no sentido em que só é singular porque é referencial) como podemos atribuir-lhe um valor de verdade? Quando um ator representa Hamlet é *menos verdadeiro* que quando representa um homem? Em que ocasião a representação é verdadeira ou falsa? Será esta pergunta fruto de uma herança filosófica que pretende entender a arte segundo critérios de verdade⁴¹?

O argumento de Derrida parece vir impossibilitar a ideia de corpo verdadeiro porque isso seria admitir a ideia de presença total [*full presence*]. Para Derrida, a presença total é «uma presença fora do tempo, uma não-presença» [a present out of time,

⁴¹ Maria Cristina Ferraz, na sua obra *Platão - As Artimanhas do Fingimento*, analisa em que sentido é que Platão, em *Íon*, desvirtua o papel do rapsodo (do artista) ao avaliar a arte segundo os parâmetros filosóficos, «uma tática que consiste em atrelar a arte do rapsodo ao campo no qual a filosofia procura estabelecer hegemonia: o do conhecimento» (FERRAZ, 36). De acordo com Arthur C. Danto, os filósofos têm sido os principais responsáveis pelas definições acerca da arte, o que a coloca, à partida, numa relação de submissão perante a maneira como é descrita e entendida. Quando a arte é avaliada segundo o filtro da filosofia, as questões levantadas regem-se por uma lógica própria da filosofia e não propriamente da arte: «there are internal limits on what art can achieve – and philosophical self-understanding is beyond those limits» (DANTO, «The End», 134). Isto para dizer que as questões que se relacionam com verdade ou mentira obedecem a preocupações filosóficas e não artísticas.

a nonpresent] (DERRIDA, «The Theatre», 19): é através da duração que podemos encontrar a diferença porque é no momento de transformação que vive o presente. O tempo permite a alteração; se o corpo é total está para lá do tempo, é intransitivo e, por isso, não-presente.

Se a vida da performance existe no presente, esse presente não é original, mas sempre corrompido pela relação. O grau de *realidade* não assegura, por isso, uma ideia de autenticidade, de evento único. O evento é denotativo porque existe pela negação e a negação tem como consequência um corpo duplo. Os corpos representam-se uns aos outros; caso contrário, eram uma massa indiferenciada, o Mesmo.

O desejo de realidade («Real people performed real actions in a real space in a real time» [FISCHER-LICHTE, 233]) é consequência da criação de objetos que iludem. Os objetos «reais» parodiam a teoria de arte na qual a imitação é uma condição indispensável - paródia que não tem como foco o objeto mas, sim, a relação com o objeto: «it would be about a theory of its relationship to a thing rather about the thing it imitates» (cf. DANTO, *The End*, 143).

No fundo, o resumo deste capítulo é que (a) a performance não é única e (b) não é um lugar da verdade. Mas, pensando no texto do Danto, que cito na nota 12, talvez valha a pena pensar a performance como o resultado do *fim da arte*, no sentido em que Danto o expõe: como correspondendo a um momento em que a arte se liberta de expor um argumento filosófico (platónico) e, por isso, se predispõe para um «pluralismo radical» (128). Ou seja, a conclusão de que os argumentos apresentados pelos teóricos da performance são falaciosos (acabando por não definir coisa nenhuma) é a prova de que a sua indefinição é precisamente a sua definição, o que leva Arthur C. Danto a prever uma nova era para a história de arte que se faz usar de várias narrativas:

But in an immeasurably more modest but similar way, the claim that art history is at an end could have been the end of art history – a declaration of artistic freedom, and hence the impossibility of any further large narrative. If everyone goes off in different directions, there is no longer a direction toward which a narrative can point.

(128)

Por um lado, a opressão filosófica [*philosophical oppression*] construída por Platão, que dita a arte como a imitação da vida, tem o seu fim, dando lugar, por outro lado, à

necessidade que os argumentos filosóficos justifiquem uma arte sem direção ou a consciencializem da sua liberdade.

**AN ARTIST SHOULD AVOID FALLING IN LOVE
WITH ANOTHER ARTIST**

Namorada e Namorado estão em casa. Fim de tarde. Namorada tem livros à sua volta e escreve no computador. Namorado petisca qualquer coisa.

Namorada

Estou com dificuldades em escrever o quarto capítulo.

Namorado

Então porquê?

Namorada

Lembrei-me de usar a história de amor da Marina Abramović e do Ulay para falar sobre a representação de uma coisa que está próxima da vida privada do artista. E este é um amor que tem um fim muito especial, porque eles terminam o namoro justamente com uma performance. Já leste esta notícia?

Namorado

O que é que diz?

Namorada

Diz que estiveram onze anos à espera para conseguir uma autorização para fazer a última performance nas muralhas da China. Partiram de pontos opostos da muralha, andaram três meses consecutivos, e depois encontraram-se no meio da muralha para a despedida.

Namorado

⁴² Este capítulo é inspirado nas seguintes leituras: *O Banquete*, de Platão; *Acasto*, de Iris Murdoch; *O Amor É Mais Frio Que o Capital*, de René Pollesch; «With the Compliments of the Author», de Stanley Fish (cf. Referências).

Onze anos de espera? Ficaram onze anos à espera para terminarem o namoro?

Namorada

E diz também que quanto mais as suas performances melhoravam, mais piorava a sua relação íntima. «Marina Abramović deixa um último manifesto “An artist should avoid falling in love with another artist”».

Namorado

Então, já tens um bom ponto de partida. O que é que te está a impedir de avançar?

Namorada

Pensar sobre isto... Como é que se beija o namorado em cena.

Namorado ri-se.

Namorada

Porque é que te estás a rir? Quero a ver-te a pensar sobre isto...

Namorado

A pensar no quê?

Namorada

É que eu não deixo de saber que és o meu namorado. Mas o que é certo é que a avaliação das ações que fazemos em cena é diferente daquela que fazemos no quotidiano... E ao pensar sobre isto lembrei-me daquela última vez que estivemos em cena. No final nós beijávamo-nos até haver um *black out*...

Namorado

Sim...

Namorada

E, mesmo no *black out*, tu continuaste a beijar-me, mas para mim a cena já tinha acabado. Estávamos a beijar-nos para compor uma imagem, simplesmente.

Namorado

Sim.

Namorada

E lembro-me de, quando fomos para os camarins, me dizeres que eu não me estava a entregar porque parei de te beijar assim que a luz se apagou.

Namorado

Sim...

Namorada

E para mim isso é confuso porque estás a avaliar o meu comportamento em cena enquanto tua namorada; estás a identificar o beijo que estamos ali a dar como a manifestação do meu amor por ti. Só que aquele beijo não serve esse propósito. Eu não te estou a beijar para te mostrar o quanto eu te amo, amando-te ou não.

Namorado

Hum... Então, dentro da tua lógica de avaliação, tudo o que eu fizer em cena vai ser-te indiferente visto que não me estás a «avaliar» enquanto teu namorado.

Namorada

Eu sei que nós não nos desligamos da vida que temos, das relações que temos fora do palco, para além de isso ser estúpido é utópico, mas, ao mesmo tempo, estar em cena abre caminho a redefinires essas relações... «Não sejam coleguinhas» - o que é que isto quer dizer? Que deves repensar aquilo que normalmente representas para o outro e que o outro representa para ti - neste caso, sermos namorados.

Namorado

Quer dizer, eu posso muito bem repensar a relação que tenho contigo, mas, quando isso acontece, a relação fora do palco também muda, ou não? Ou o palco, para ti, funciona como uma bolha à parte do mundo? Eu vejo que nós queremos acreditar nisso com tanta força...

Namorada

Em último caso é a convenção que torna a ação diferente, porque essa ação pode simbolizar alguma coisa... e as suas causas são diferentes das normais. Pode ser-se completamente indiferente à pessoa que se beija.

Namorado

Pois, mas esse beijo não te vai ser indiferente. Não quer dizer que te vás apaixonar pela pessoa mas não deixa de ser um beijo, a sua natureza é a mesma, fora ou dentro de cena. As pessoas, que é o mesmo que dizer «as convenções», é que fazem daquilo uma ficção. E o mais engraçado disto tudo é que, mesmo sendo um beijo que tu consideres banal, nunca poderás saber as minhas intenções. Por isso, posso muito bem estar a aproveitar-me do contexto artístico para beijar alguém e tu nunca vais saber... A convenção diz que é ficção, é ficção. Porque é que não fazemos sexo uns com os outros em cena?

Namorada

Isso seria demasiado íntimo...

Namorado

Demasiado íntimo? E um beijo não é íntimo? O que é que fazes? Pensas na *arte* enquanto beijas a outra pessoa? É que eu ainda não percebi o que é que significa, na prática, eu ser uma ficção. Significa que eu não estou a beijar mas também não-não estou a beijar? Como é que é suposto eu lidar com isso? Ninguém me ensinou.

Namorada

Isso faz-me lembrar uma situação que eu já tinha imaginado. Uma performance em que a ação principal é segredar no ouvido de pessoas do público coisas eróticas e pornográficas: esta é a proposta da performance.

Namorado

Coisas eróticas, como?

Namorada

Oh, tu sabes... Agora, imagina que eu sou uma das performers. Já pensaste em que posição é que fica aquele que nos conhece e que ouve o que digo? O que é que ele há de pensar? Que eu sou um signo, e, portanto, nada daquilo que estou a dizer deve ser levado a sério? Ou que sou a namorada do amigo que pode estar a aproveitar-se daquele momento para lhe segredar coisas, que não tem por hábito segredar, para o seduzir? Percebes quando digo que a avaliação das ações é diferente mas não deixa de ser ambígua?

Namorado

Ambígua é de certeza. Para aquele que ouve e para aquele que faz.

Namorada

Só que aquele que faz está ao abrigo da arte. E aquele que ouve, mesmo conhecendo o contexto artístico e os seus códigos, não sabe bem como há de entender aquelas palavras.

Namorado

E imagina que ele fica com uma ereção quando ouve aquilo. E depois, no final do dia, quando ele estiver com a sua namorada, os dois, no sofá, ela pergunta-lhe: «Então, querido, como é que foi o teu dia?». Achas que ele lhe vai contar que se excitou com uma obra de arte? Em princípio a namorada não levará a mal, afinal de contas, é arte. Só que, neste caso, menina, as obras de arte não são quadros, são pessoas!

Namorada

Nesse caso, não sei onde é que está a falta de ética - se na performer que decide usar aquele tipo de linguagem que sabe que poderá provocar determinados efeitos eticamente reprováveis no amigo do namorado, ou no amigo do namorado que está a permitir que o que a namorada do amigo lhe está a dizer o estimule sexualmente.

Namorado

Os artistas não estão preocupados com éticas e bons comportamentos. Isso é para os outros. Bem, quer dizer, «os artistas» é uma coisa muito grande... Eu, sendo

artista, não me identifico com o artista que colocou um cão a morrer à fome num museu, atenção.

Namorada

Pois, mas se fores fazer teatro com a ética na cabeça, não crias nada senão histórias de amor comigo em que me dizes amo-te *muito verdadeiramente*.

Namorado

É verdade, não sais da tua zona de conforto. Mas, também, porque é que hei de sair? Isso é para quê? Para quem?

Namorada

É importante para ti porque te estás a disponibilizar para o desconhecido. Vai permitir-te uma abertura na perceção comum que tens das coisas, das tuas opções, da tua maneira habitual de estares e de seres...

Namorado

Ai é? Mas precisas de estar em palco para deixares de ter uma vida limitada? Se achas que tens uma vida limitada muda de vida, precisas de um palco para quê? O palco é algum espaço privilegiado para a transformação?

Namorada

É um espaço privilegiado para a observação.

Namorado

Ah, então queremos é que os outros vejam o quão disponíveis nós somos. O quanto nos entregamos, não é? Somos melhores atores quanto maior for a abertura das nossas pernas. Por acaso dava-me jeito ir para o palco agora, é que tenho aqui uns cabelos para arrancar e uns joelinhos para arranhar para falar do desprezo sobre mim próprio. Queria tanto maltratar o meu corpo só para que quinhentas pessoas gostassem de mim da mesma maneira que eu gosto de mim! Aqui estamos nós, prontos para a cruz.

Namorada

Fala mais baixo...

Namorado

Vá, sem medos, que se lixem as relações, temos é de ser criativos. A criatividade supera qualquer coisa. A máquina de impressionar que neutraliza qualquer um: fazemos tudo por ela, damos tudo por ela. Mandem as flores, mandem mais flores! Precisamos de algum incentivozinho, não é? Umas bandeirinhas, sei lá, uma claque - assumir a coisa. Ao menos sabemos para o que vamos. Vamos para lá aproveitar que somos todos signos para fazermos o que queremos e não podemos, como os cobardolas! Olha, porque é que não vamos à procura do desconhecido fora do palco? Queres mais desconhecido do que mandares-te do terceiro andar? Ou, sei lá, espetares um estalo ao teu patrão! Isso é que é o desconhecido! Mas porque é que eu hei de sair da minha zona de conforto? Vou deixar de ser pertinente, é isso? Porque é que não hei de beijar a minha namorada em cena? Porque é que eu não posso usar a minha ética em cena? Tenho de corromper alguma coisa? Precisam da catarse, é? Se não é aborrecido? Deixa de haver entusiasmo? Queres ver algum... risco? Ah, acho que já sei, vão deixar de poder bater uma na penumbra porque passam a ver a namorada do amigo ali, não é? Temos pena, para mim a arte não abriga coisa nenhuma nem é nenhuma exceção à regra, só é se as pessoas que a fazem permitirem isso.

Namorada

Isso é tudo muito bonito mas, no fundo, nós precisamos e adoramos a excentricidade da arte. Porque sem isso tu não fazias as coisas de que gostas e que não podes nem queres fazer na rua. Se o fizeres, já sabes, és um maluquinho!

Namorado

E se calhar é o que sou. Somos, todos os que estamos ali! Parece que assinámos um contrato que diz, num constante piscar de olho, que aquilo que se está ali a passar é *diferente!* E depois sai tudo cá para fora e fica tudo na mesma, não é? E os namorados vão ter com as namoradas, os pais com as filhas, etc., etc. Sabes o que é que isto me faz lembrar? P-O-R-N-O. É porno, sim senhora: «Oh amor, eu vejo aqueles vídeos e vou àqueles bares mas é só porque o meu corpo precisa de

descomprimir, não é que eu não te ame!». É a mesma coisa. O teatro é uma casa de pornografia, perversa e depravada.

Namorada

Que exagero...

Namorado

Exagero? É uma casa de pornografia, sim, onde os atores vão para serem amados e o público para aplaudir os mártires. E se, por acaso, a coisa for muito próxima do seu quotidiano chega a ser ofensivo!

Namorada

Não podes generalizar...

Namorado

Não estou a generalizar, isto é aquilo que tu pensas. Quando dizes para nos avaliarmos como não-namorados ou como mais-do-que-namorados, ou sei lá, já começo a ver a baba a cair-te pela boca. Que peste, esta... «É teatro! É teatro!» Como se isso significasse alguma coisa... Espera aí, que a minha tesão é um signo! Isto chega a dar-me nojo, sinceramente.

Namorada

Pois eu sinto que nós estamos precisamente a contribuir para essa máquina de impressionar, como tu dizes, quando nos servimos do nosso amor para o deleite dos espectadores. Acabamos por fazer ao amor aquilo que os romanos faziam aos animais, sabes? Colocá-los numa arena prontos à observação e contemplação dos outros. E eu não quero objetificar o nosso amor, não quero expô-lo como numa montra. Não quero fazer dos espectadores os voyeurs da nossa relação. Parece que, com isso, tu não te preocupas.

Namorado

Eu estou a borrifar-me para os outros. Não percebo o mal disso. Se eu te amo, qual é o problema?

Namorada

Estás a aproveitar-te disso para os outros verem.

Namorado

Eu posso estar consciente que os outros me estejam a ver, o que não quer dizer que eu esteja a usar o nosso amor para o que quer que seja. Mas, pensando melhor, e se usar? Não podes usar as relações que tens fora de palco dentro de palco? Usá-las no bom sentido.

Namorada

Que bom sentido?

Namorado

No sentido em que estás a usar a boa relação que tens com os teus colegas para a construção do que estás a fazer em cena.

Namorada

E se essa boa relação se tornar numa má relação? Se tivermos tido uma discussão antes de entrar em palco e houver uma cena em que nos beijamos? Já não nos beijamos? Ou beijamo-nos, independentemente da nossa vontade?

Namorado

O mais provável é beijarmo-nos, sim.

Namorada

E esse beijo já não serve o espetáculo, a obra? Já não contribui para a baba dos espectadores? Hum? Onde é que está aqui a ética, se dá um beijo à sua namorada sem vontade?!

Namorado

OK, mas isso pode acontecer noutras situações da nossa vida. Não é por termos tido uma discussão que deixamos de fazer coisas com as quais nos comprometemos, que estão para além da nossa vida privada, que têm a ver com a nossa vida profissional.

Namorada

Precisamente! O beijo passa a ser entendido como uma tarefa a cumprir, deixa de ser uma coisa especial. Não necessariamente pela sua repetição mas pela sua causa ser diferente: é um beijo em nome do amor à arte e não em nome do amor entre nós.

Namorado

Porquê? Eu posso muito bem aproveitar esse beijo para nos reconciliarmos em cena. Não estou a fazer nada que não fizesse fora de cena, estaria a ser inteligente, a meu ver. A Marina e o Ulay é que foram pouco criativos!

Namorada

O problema aqui não se trata de usar a arte para atingir fins éticos ou pouco éticos. Aqui o problema é que, se considerares que podes utilizar a arte para beneficiares o nosso amor, estás a partir do princípio que beijar-me em cena é igual a beijar-me fora de cena.

Namorado

E não é?!

Namorada

Tudo bem, vamos considerar que sim. Só que essa resposta pressupõe que tudo aquilo que fazes no teatro não pode fugir ao teu quotidiano, visto que é regido pelos mesmos «princípios»; deixas de fazer aquilo que achas ser pertinente para o *objeto artístico* porque tens a desculpa de teres uma namorada, ou deuses lá em cima para respeitar. E, nesse caso, a arte não traz nada de novo àquilo que já existe nas nossas vidas.

Namorado

Espera, fala por ti. Para que a arte traga alguma coisa de novo, para que a perceção seja diferente, tu não tens de comprometer aquilo que defendes fora do palco.

Namorada

Comprometes qualquer coisa, porque a criação pede essa disponibilidade, pede que te repenses em prol da criação de aparências únicas no mundo. Eu acho que isto deve ter tudo a ver com amor...

Namorado

O amor... A arte... Só falta falares da morte e terás uma tese digna de leitura.

Namorada

Sim, isto tem a ver com o amor. Afinal, estar em palco é um ato erótico. O público possui-nos, ali - não é isso que dizes? E nós amamos essa abstração, essa coisa metafísica.

Namorado

E então? Estás a querer dizer o quê? Que quando estamos em palco deixamos de nos amar porque passamos a amar o público? Desculpa, isso é uma estupidez. Essa incompatibilidade de amores é um pretexto para os artistas como tu minarem a sua vida privada para se entregarem totalmente aos seus caprichos, a que apelidam de «arte».

Namorada

Não sei se isto é assim tão estúpido. Se o amor tem a ver com a busca incessante que aspira ao todo, com a pulsão sexual de perpetuar o que somos a outros corpos, a criação tem a ver com a necessidade de que a nossa existência passe a ser para além de nós. Nós criamos intermédios para atingir a imortalidade; a criação é o amor à imortalidade. E eu acho que a arte, a filosofia ou a religião, também têm a ver com o mesmo desejo, tal como a procriação, porque crias realidades que dão um sentido à tua vida, que a prolongam a essa realidade, que fazem dessa realidade a sua explicação. Deixas de estar só. E, assim sendo, quando é que o amor é pleno? O amor é pleno quando realiza o todo, quando é monogâmico; o verdadeiro amor é monogâmico, basta-se a si mesmo. E a Abramović disse o que disse porque o amor à arte foi arrebatador, maior que tudo, absoluto. A relação deles passou a servir a criação artística. Ponto.

Namorado

Tudo aquilo que é absoluto é perigoso. Leva as pessoas a matarem. Leva as pessoas a dizerem um grande Sim sem se questionarem porque é que o dizem. E há grandes encenadores e realizadores que se aproveitam do teu grande Sim à vida para venderem melhor a sua mercadoria. Sabes como? Impressionando os espectadores, oferecendo-lhe as suas fantasias, de modo a que seja impossível que a sua carne não se fascine com aquilo que vê, não se reconheça nas imagens sobre as quais não tem qualquer controlo. E é assim que se perpetua a ideia de que pertencemos todos uns aos outros. Mas eu não me quero rebolar no chão por causa da criatividade de um encenador ou da minha própria criatividade. Mesmo que eu esteja a dizer um grande Não, esse Não vai transformar-se em Sim devido à lógica do espetáculo, ao sistema dos aplausos, à propagação viral... Não crio a diferença mas a soma. Porque a minha revolta é banalizada pela ideia de que existe uma realidade mística que aparentemente todos partilhamos e cujo contacto é permitido pelo encontro *transcendente* entre artistas e espectadores no qual eu uso o meu corpo para servir conceitos universais, como o amor ou a morte, como se fosse deles que eu estivesse a falar. Mas eu tenho um desespero específico, eu não quero neutralizar a minha história, na qual tu estás incluída, por estar à espera de qualquer revelação. Se não, seremos terroristas, meros terroristas; não penses que seremos diferentes. A metafísica tratará de tudo como se eu não fosse nada. E eu não me quero sacrificar em nome de uma realidade que não conheço, a que me forçam a acreditar. Porque é que eu tenho de ser uma via-sacra de uma vida que não é a minha? Para que é que eu hei de compor imagens que têm mais significado que o significado da minha própria vida? Quero menosprezá-la em função do quê? Daquilo que as imagens podem representar para os outros? Do meu talento para tocar corações? Tudo porque quero ser reconhecido pela maneira carismática com que exponho, ali, a humanidade... Só que a «humanidade» não existe; é um conceito vazio e regulador! Quanto mais pensarmos que estamos unidos por alguma coisa mais facilmente os mecanismos de poder podem atuar alegando esse valor de vida, esse sentimentalismo e idealismo baratos, movimentando massas.

Namorada

Percebo, mas não sei se isso é bem assim como dizes... Eu penso que a arte

contribui para a negação da normatividade, das ideias pré-estabelecidas partilhadas pela maioria, pelas «massas»; serve precisamente para alterar a perceção comum do dia-a-dia, para a rutura, para a diferença - é por isso que é procurada.

Namorado

Sim, talvez, mas essa rutura, muitas vezes, é uma falsa rutura, é uma mera confirmação daquilo que já existe. Pior, porque propaga essa coisa de forma sedutora. Não precisamos de nos violentarmos para falar sobre a violência; ela já existe e não merece aplausos, não merece ser transformada em Sim. Ela diz um grande Não.

Namorada

Desculpa lá, mas não me digas que quando vês um quadro do Goya ou um filme do Pasolini não te deleitas com a sua violência.

Namorado

Está bem, mas, caramba, temos de ter consciência do que estamos a fazer, temos de perceber a diferença entre deleitar-me com a violência de um quadro e deleitar-me com a violência de uma pessoa. A pessoa está, de facto, a sofrer (ou a ter prazer com isso).

Namorada

É uma decisão que só diz respeito à pessoa que decide fazê-lo.

Namorado

Tudo bem, mas convém perceber o porquê dessa necessidade, de permitirmos que isso aconteça. Quer ser um mártir? De quê? De que mudança, se exhibe o que já existe de uma forma *espetacular*? Eu não sei. Tudo bem, podemos fazer coisas em palco que não fariamos fora de palco e vice-versa mas, no fundo, só fazemos aquilo que realmente queremos fazer, e é nesse sentido que o palco é a tua vida. Não me digam que não. A natureza das ações é a mesma - matar é matar - por muito que essa ação possa simbolizar a morte.

Namorada

Então, deixa-me só ver se eu percebi. A arte permite um segundo olhar sobre o «objeto» - certo? - o nevoeiro ou uma pessoa. Agora, focando-nos no teatro, estando alguém a representar toda e qualquer pessoa ou alguma identidade particular (ela mesma, por exemplo), essa pessoa irá ter, em qualquer caso, uma história, um passado (coisa que o nevoeiro, a ter, será criado pelo observador). O que acontece à sua história? De certo que não é esquecida – para a própria, no mínimo, porque para o público pode ser completamente desconhecida. Se concordamos que não é esquecida, é usada de alguma maneira. Como? Pode fingir. Pode fingir que tem outra história, pode fingir que não é o seu namorado que ali está. Ou então, pode usá-la, e assumir que aquele é, de facto, o seu namorado. Ficções, continuamos a falar, tanto num caso como no outro, em ficções – aquilo que não tem de corresponder necessariamente a uma verdade «factual», que é uma «manipulação da realidade» - esta definição serve? E o problema, creio, reside no facto de existirem verdades factuais que são ficções – como casais que se beijam ou cães a morrer à fome. A imagem é a vida. Se eu paro de beijar o meu namorado ou o cão morrer, isso pertence a que «realidade»? Portanto, parece que existe aqui um conflito entre aquilo que normalmente representas no mundo e a nova percepção de ti. Entre a memória e a novidade. Memória e novidade...

Namorado

Existe esse conflito, é certo que sim. A novidade requer uma neutralização que é impossibilitada pela tua história. Ou melhor, mesmo que a tua história seja usada, ela não será como na vida porque é *absoluta*. E acho que é neste sentido que as ficções se diferenciam das não-ficções...

Namorada

Por serem absolutas?

Namorado

Sim. Não achas?

Namorada

Sim... Absolutas no sentido em que tudo aquilo que és em cena está circunscrito àquilo que aparece - é isso? -, aos códigos que são dados. Por exemplo, se eu entro em cena, tenho uma maneira particular de andar, de me vestir, faço determinadas ações, e são esses códigos que, como num utópico quadro em branco, são as primeiras pinceladas.

Namorado

«Utópico»?

Namorada

Sim, o que é um quadro em branco? Aquele que vê relaciona sempre com aquilo que já viu, e isso impossibilita que sejas em absoluto. É utópico porque o quadro nunca será «branco»: depende do filtro de cada um - foi neste sentido que disse isso.

Namorado

OK, e estavas a dizer...

Namorada

Estava a dizer que esses códigos são como as primeiras pinceladas. E a tua identidade é a do quadro que se vai formar. Ou seja, tens uma identidade particular, mas essa identidade serve um todo, serve uma composição, uma conjugação de cenários e circunstâncias. Por isso, a tua identidade é criada no conjunto, no conjunto de elementos que aparece, e é exclusiva àquela situação, é reduzida àquele momento.

Namorado

Sim, é isso, altera-se consoante aquilo que aparece no seu conjunto e é finita. Mesmo assumindo a tua individualidade, tu representas, em absoluto, essa individualidade. Ao compores, ao criares, tu consciencializas tudo aquilo que vais dar a observar. E, sendo tu uma abstração - «um ser humano» - ou «tu mesma», estás a referir-te a alguma coisa.

Namorada

Estás a partir do pressuposto que a arte duplica a vida; que a arte é referencial.

Namorado

Sim, tal como a vida é, toda a existência.

Namorada

Mas o que é que isso tem a ver, então, com a diferença que estavas a assinalar entre ser absoluto e não ser?

Namorado

Não sei... Já me perdi.

Namorada

Estavas a dizer que a identidade ficcional, chamemos-lhe assim, é uma identidade absoluta e referencial. E eu estava a dizer que a arte referencial é uma arte que duplica a vida, que a imita, que se refere a ela. E tu disseste que toda a existência se refere a outra existência. Então, eu pergunto qual a diferença entre ficção e não-ficção, se tudo é referencial...

Namorado

Não sei se existe, mas, ao pensar sobre isto, reparei que é possível que a diferença consista precisamente no facto de uma ficção ser uma realidade completa. É uma síntese da realidade, sendo que essa síntese acaba por ser autónoma. Mesmo que sejas «tu mesma», tu estás a escolher aquilo que queres dar a observar, e, logo, estás a limitar aquilo que és ao objeto da criação.

Namorada

Como um *frame*?

Namorado *sorrindo*

Sim, como um *frame*.

Namorada

OK. Tudo aquilo a que te referes é tudo aquilo que a coisa é. Então, quando eu

beijo o meu namorado em cena, assumindo que ele é meu namorado, nós somos totalmente aquilo; não há passado nem futuro. Mas quando dizes «referencial» não queres dizer que é uma imitação de alguma coisa, ou queres?

Namorado

Não. É referencial porque expressa uma possível forma de comunicar uma existência. Mas essa forma não tem de ter um correspondente, um significante no mundo físico. Pode ser fruto da imaginação, pode ser abstrato. Mas toda essa existência está contida e é reduzida a essa referência. Percebeste?

Namorada

E é por essa existência ser absoluta que tendemos a aceitar que é uma realidade isolada.

Namorado

Provavelmente.

Namorada

Eu acho que o teatro é o fim da arte. Sem pessoas era tudo mais fácil. Como é que se pode isolar uma realidade com pessoas que têm uma vida para além dessa realidade absoluta? Como é que eu posso ser absoluta? Quanto muito sou para os que me observam...

Namorado

Sim, as ficções são sempre para os outros. Nunca para aqueles que as fazem.

Namorada

Depende, depende... Há coisas que fazes e que dizes em cena porque sabes que faz parte do jogo. Imagina que estamos os dois em cena e me dizes que me odeias, que me repudias, que sou isto ou aquilo – eu vou querer ler isso como uma ficção.

Namorado

Mas há sempre um momento em que tu duvidas se as palavras que eu digo são

sérias ou não.

Namorada

Pois há, é verdade. Mas, então, como é que eu posso clarificar essa dúvida? A que é que eu me agarro? Posso saber as tuas intenções... mas já sabemos que isso é impossível, não é? Mesmo que sejas completamente genuíno, tudo, toda a minha vida vai ser fruto da minha mediação, da minha interpretação, de como eu leio aquilo que me dizes.

Namorado

Então leres aquilo que digo como sendo ou não uma ficção depende da tua interpretação, é isso que estás a dizer? Eu não sei se diria que, para que haja uma ficção, basta que tu queiras, que tu interpretes aquilo que observas dessa maneira.

Namorada

Vais dizer-me o quê? Que são as convenções que vêm salvar a minha dúvida? Como? Elas estão em constante mutação; estão sempre a tirar-me o tapete. Dantes era possível sair do palco, agora já não.

Namorado

Já não sabes onde é que está a verdade?

Namorada

Nunca saberei.

Namorado

Nunca saberás? Factos são factos. O algodão não engana.

Namorada

O algodão mostra-te o que ele quiser mostrar. «A França é hexagonal» – verdadeiro ou falso? Depende, se for vista segundo uma análise militar sim, mas para outra qualquer convenção geográfica já não será. Os factos são também uma interpretação daquilo que existe, não penses que não.

Namorado

Daqui a pouco estás a dizer que esta conversa é uma ficção.

Namorada

Sim, eu estou a escrevê-la.

Namorado

Estás a escrevê-la?

Namorada

Sim.

Namorado

Desde quando?

Namorada

Não sei. Se calhar comecei a escrever antes de nós dizermos o que estamos a dizer. Ou depois, já não sei bem.

Namorado

Estás a escrever aquilo que eu estou a dizer?

Namorada

Sim. Estás a dizê-lo porque está escrito. Antes de dizeres já o tinha escrito. Estou a escrever enquanto dizes. Não sei bem o que vem antes ou depois.

Namorado

Como assim?

Namorada

Queres que eu te prove?

Namorado

Mas provar o quê?

Namorada

Que és uma ficção, meu amor.

Namorada tira um revólver do armário.

Posso disparar, que não vais morrer.

Namorado

Estás doida? Pousa isso.

Namorada

Mas eu queria provar-te.

Namorado

Pousa isso!

Namorada

Pouso... Posso pousar, sim. Sou eu que estou a escrever. Esta conversa fui eu que a escrevi. Estou a escrevê-la enquanto te ouço. E escrevo para te ouvir dizer.

Namorado

Olha para mim. O que é isto? O que é que estás a dizer?

Namorada

Foi o que disse.

Namorado olha fixamente para Namorada.

Namorado *em tom de provocação*

Dispara. Dispara, então. Quero ver o que acontece.

Namorada

Não quero fazer isso.

Namorado

Não queres? Porquê?

Namorada

Não sei se quero este fim.

Namorado

Não sabes se queres este... [*Namorado solta um riso nervoso*]. Não sabes... Achas que não vou morrer, é isso? Achas que isto é uma historinha?

Namorada

É muito estranho estar a apontar-te uma arma. Escrever isto é estranho. Parece que quero fazer isto, parece que estou *mesmo* a apontar-te uma arma.

Namorado

E não estás?

Namorada

Não sei se estou.

Namorado

Como não estás?

Namorada

Estou?

Pausa. Namorado solta um sorriso. Depois abre os braços e deixa-se ficar assim, olhando para Namorada.

Namorado

Devo ser muito doido, não achas?

Namorada

Sim.

Namorado

Sou o mártir desta história.

Namorada

Sim...

Namorado

Tudo por amor.

Namorada

Estamos a servir o fascínio imoral dos espectadores.

Namorado

Quais espectadores? Ainda achas que há aqui espectadores? Hum?! Olha para mim.

Namorada

Não sei se vou conseguir disparar. Isto é demasiado real para mim.

Namorado

Porque é que haverias de não o fazer?

Namorada

Não me consigo separar da minha vida. Esta separação começa a sufocar-me.

Namorado

Então? Estás com medo?

Namorada

Acho que estou a envolver-me demasiado nisto. És tu?... És tu que estás aqui?

Namorado aproxima-se devagar de Namorada e acaricia-a.

Namorado

Achas que isto é uma ficção?

Namorada *com um sorriso hesitante*

É. E é bom na mesma...

Namorado

É bom?

Namorada

Eu percebo... Queres um final feliz, queres que eu escreva um final feliz. Eu posso escrevê-lo.

Namorado pega na mão de Namorada que agarra a arma e aponta-a para si.

Namorado

Escreve que disparas.

Namorada olha para Namorado e fica em silêncio.

Anda.

Namorada

Queres mesmo morrer? Queres?! Aqui está a prova! Só dizes o que dizes porque sabes que não vais morrer, porque sabes que és uma ficção, covarde! És um covarde!

Namorado

Ai sim?! Que escolha é que eu tenho? Fugir? Não sei se já reparaste mas eu tenho a minha namorada a apontar-me uma arma! Quero ver até onde é que és capaz.

Namorada

É suposto que tentes salvar-te, estúpido! Foge daqui! Para quê, isto? Queres

simbolizar alguma coisa?

Namorado

Simbolizar?! Estás a obrigar-me a ser radical.

Namorada

Tu só morrerás aqui.

Namorado

Onde é que mais poderia morrer?

Namorada

Fora deste texto.

Namorado

Eu sou este texto.

Namorada

Tu não és... Porra. Não leves isto a peito... Eu nunca iria fazer-te uma coisa destas. Meu amor... acredita.

Namorado

Já estás a fazer.

Namorada

Não! Isto não é a minha vida! Queres ver? Eu posso escrever que cai um piano na varanda.

Um piano cai na varanda.

Namorada

Viste? Viste, meu amor? Podemos fazer o que quisermos, aqui, não há limites. Este é o espaço para isso.

Namorado

Este é o limite.

Namorada

Viste o piano, meu amor? Viste?

Namorado fica em silêncio.

Está a ser tão violento para mim estar aqui... Olhar-te...

Namorado

Porque é que haverias de escrever isto?

Namorada

Preciso da tua ajuda. Sozinha não sou capaz.

Namorado

Porque é que haverias?

Namorada

Não vou conseguir.

Namorado

Como é que te sentes aqui, sendo uma ficção?

Namorada

A separação está a sufocar-me.

Namorado

Tens de libertar-te deste corpo que não sou eu, não é isso? Uma coisa não é outra coisa. Vá, que os voyeurs estão à espera.

Namorada

Alguma coisa que tenha um sentido...

Namorado

Aponta diretamente para aqueles que amas.

Namorada

Um final que tenha um significado...

Namorado

Porque é que haverias?

Namorada

Eu tenho...

Namorado

Tens o quê?

Namorada

Tenho de escrever.

Namorada dispara. O som seco do disparo fá-la fechar os olhos. Namorada quer acreditar que as mãos com que escreve não o mataram.

CONCLUSÃO

Na esperança de que a minha dissertação não se reduza ao momento de dar respostas, mas que abrigue, também, todas as hesitações, as contradições e os problemas que foram sendo descritos e que, não obstante encontrarem um fim claro, servem igualmente a discussão, irei expor, então, aquilo que ao longo deste percurso se modificou, aquilo que penso ser importante ser tido em conta numa reflexão final e, como não poderia deixar de ser, aquilo que ficou por responder (com a consciência de que possivelmente nunca terá uma resposta concreta).

Aquilo que primeiramente me ocorre quando penso numa conclusão para esta dissertação acaba por não ter a ver propriamente com questões relacionadas com o domínio artístico, aquilo que é ou não arte, mas sobretudo, e surpreendentemente, com questões relacionadas com o corpo quotidiano (o corpo *privado* ou *instintivo*). Digo isto porque aquilo que era a minha pergunta inicial - «como podemos entender a identidade de um corpo vivo que se insere num contexto artístico?» - acabou por provocar uma série de respostas relativas não somente à identidade artística mas sobretudo à não-artística. Com o estudo de Jacques Derrida, o que consegui perceber foi, então, que os mecanismos que entendemos como sendo característicos de um corpo artístico (teatral), entre os quais a repetição e a representação, estão presentes em qualquer corpo. A minha insatisfação inicial decorrente da ideia comum de que a arte vive numa realidade paralela à vida, via-se, então, justificada. Sendo que a repetição e a representação corrompem o conceito de corpo original, a ideia de que um corpo não-artístico é *puro*, não mediado, que corresponde a uma *essência* ou *verdade*, deixa de fazer sentido, visto que é sempre resultado de uma construção a partir daquilo que lhe é exterior.

Sendo que aquilo que somos é a representação daquilo que não somos, tudo aquilo que somos depende da identificação de um fenómeno a ser diferenciado e, por isso, de um entendimento particular da realidade. É perante determinado sistema de diferenças que uma coisa se situa para existir: não existem corpos ou ideias isolados, eles nascem na relação. A linguagem só existe se existir repetição e, sendo o corpo uma função da linguagem, sendo o seu funcionamento um produto dessa mediação, ele vive da e na repetição. A mediação não é feita apenas pelo próprio (aquilo que faz é mediado

pela estrutura do seu pensamento) mas também por aquele que o observa e que, através da percepção, transforma a sua presença, a sua apresentação, numa representação⁴³.

Esta reflexão acerca do corpo original, não-mediado e verdadeiro é possibilitada e testada ao seu limite através da tentativa de criação, por parte da performance, de uma arte que fosse tão real quanto a realidade (herdando o pensamento de Artaud que ambicionava um teatro que fosse a vida, sendo que a vida é a «origem irrepresentável da representação»). Entendemos, no capítulo II, que a ideia que mede o realismo pelo seu grau de proximidade com a realidade - ou seja, uma coisa é tão mais realista quanto mais se aproximar daquilo que a outra coisa é - revela-se, pelas objeções de Nelson Goodman, um enorme equívoco. Aquilo que uma coisa é será sempre uma construção da forma como a coisa é vista; a coisa não é mas *pode ser*. Além disso, se lhe quisermos atribuir uma *natureza*, essa natureza será sempre representativa, porque contém em si a diferença com aquilo que não é e, neste sentido, será sempre dupla.

É precisamente pelo facto de toda a existência ser representativa que os objetos artísticos, mesmo aqueles que aparentemente não diferem daqueles que vemos frequentemente no nosso dia-a-dia (como urinóis), não podem fugir ao facto de terem como ponto a partir do qual se diferenciam e existem aquilo que já foi designado como «arte». A sua existência afirma-se enquanto tal: «objetos do dia-a-dia *que* são arte». Isto leva-me a concluir, a par do que Arthur C. Danto defende, que o que artistas como Marina Abramović ambicionam expor não é um objeto «real» mas uma teoria que contrarie a imitação: não é o objeto em si que lhes interessa mas a teoria sobre a relação com o objeto (uma teoria na qual a arte não tenha como destino imitar a realidade, mas *sê-la*). Tal como uma imitação não é o objeto que imita mas assinala a diferença entre o objeto e a sua imitação, expõe uma *tradução* (mesmo sendo uma tradução que pretenda ser «fiel» ao objeto que imita), do mesmo modo, a apresentação dos objetos e das ações numa performance é uma tradução deles mesmos que, por sua vez, dialoga com outras maneiras de os traduzir. É a rutura com alguma coisa que faz o objeto existir enquanto tal – neste caso, passa a ser (a representar) uma não-imitação.

O erro está, então, em pensar-se que a arte pode ser mais ou menos real; não me parece que seja essa a questão que se coloca. A arte é um produto da realidade e faz parte

⁴³ No filme *The Matrix*, de 1999, a personagem Morpheus descreve o real como tudo aquilo que podemos cheirar, tocar, ver - o que o leva a concluir que o real são apenas sinais elétricos interpretados pelo cérebro de cada um. Recorde-se aquilo que Julia Walker afirma relativamente ao pensamento de Derrida no que diz respeito ao presente mediado (*re-present*): «to render an experience into thought is to (re)present it to one's consciousness as an idea» (WALKER, 32).

dela, bem como tudo aquilo que não é arte. Um objeto-arte (a) e um objeto-não-arte (b) são representações que estão de igual modo inseridas na realidade, sendo que (a) e (b) representam coisas diferentes. Isto leva a que uma pessoa possa ler, no mesmo objeto, vários tipos de representações: ao vermos uma cadeira, podemos ver uma não-mesa, uma não-pessoa ou uma não-imitação. Pode dar-se o caso de vermos uma não-mesa, uma não-pessoa e uma não-imitação, sendo que a última implica que a representação contenha em si a diferença com a imitação e, por isso, contenha em si uma *ideia de arte*; a cadeira estará, inevitavelmente, a relacionar-se com aquilo que é ou pode ser arte. Falamos, portanto, de diferentes tipos de representações que o mesmo objeto pode ter e não de uma maior proximidade ou afastamento desse objeto com a realidade (e, conseqüentemente, com a verdade). Que uma coisa seja «tal como ela é» não significa mais do que *uma* forma de ser do objeto, uma ideia-modelo que se tornou habitual, um critério de escolha de traços essenciais ao seu reconhecimento. Mas esse reconhecimento pode ser feito através de múltiplas formas. Do mesmo modo, no caso da performance, «ser eu mesma» demonstra *uma* ideia daquilo que se toma por aquilo que sou, uma ideia de classificação que envolve preferências.

No entanto, se um signo de alguma coisa significa que essa coisa, estando ausente, se torna, de certa forma, «presente» (no sentido em que o signo a refere), o que acontece quando o signo denota uma coisa que está já presente (como é o caso da cadeira que habitualmente tomamos por cadeira)? O que acontece quando alguém é o signo de si mesmo (como parece que a performer Marina Abramović faz)? Será que, nestes casos, o signo deixa de existir? O que acontece é que a maneira particular de mostrar a cadeira e de mostrar a Marina Abramović faz com que a cadeira e a Marina Abramović continuem a estar em lugar de alguma coisa: a ideia que lhes corresponde. Uma cadeira particular passa a estar no lugar da ideia de cadeira (e, por oposição, em lugar de uma cadeira de imitação, tal como o sangue verdadeiro está em lugar do *ketchup*; a cadeira ou o sangue representam essa diferença, a de serem não-imitação); e Marina Abramović está em lugar da ideia de Marina Abramović – existe um processo de seleção do seu referente, i.e., aquilo que a artista escolhe exhibir está em lugar de si. Tanto num caso como no outro, o signo funciona como uma parte que denota um todo. É importante frisar que nenhuma destas formas se aproxima mais daquilo que a coisa é – mesmo as imagens mais realistas proporcionam ilusão somente naqueles que estão aptos a lê-las, a descodificá-las, somente àqueles que estão educados a corresponder essa forma de dar a observar com a

proximidade com a realidade. Se o realismo é uma questão de educação, da mesma forma, o que tomamos por «real» também o é⁴⁴.

Platão contribuiu favoravelmente para a ideia que temos daquilo que é «real» quando estabelece o princípio de que uma cadeira pintada é uma imitação de uma cadeira física e, por último, de uma ideia de cadeira. Pergunto-me por que é que aquilo que é inventado primeiramente num desenho ou numa pintura não pode ser, *a priori*, tão real quanto aquilo que é traduzido para o mundo físico. Terá a ver com uma questão meramente cronológica, ou seja, aquilo que aparece primeiro é aquilo que é dado como real ($A - A^2 - A^4$)? Certamente não é, caso contrário, todos os móveis ou aviões seriam cópias dos desenhos que os imaginam, seriam meras «aparências». Talvez isto se deva, então, a uma visão pragmática e funcionalista das coisas, que diz que uma cadeira numa tela não é nenhum objeto porque um objeto deve servir para alguma coisa. É, então, curioso notar que o grau de realidade que atribuímos às coisas passa também pela função que o objeto tem. Mas não será a contemplação uma justificação capaz de sustentar uma existência autónoma? Não poderá Hamlet, personagem ficcional, ser tão real quanto eu? Por certo que a primeira resposta será negativa - vivemos em mundos paralelos, eu posso emocionar-me com Hamlet e Hamlet não poderá emocionar-se comigo; mas é precisamente por isso que digo que é uma existência autónoma, ou seja, uma existência que não deve ser avaliada à luz da minha existência, à luz daquilo que me caracteriza enquanto ser humano. Hamlet é Hamlet e eu sou eu; uma coisa não é outra coisa, mas ambas pertencem àquilo a que chamamos *realidade*⁴⁵.

O problema complexifica-se quando esta existência autónoma e absoluta deixa de ter corpo na imaginação de cada um, em pinturas ou em cadeiras e é sobreposta à identidade de uma pessoa. Se a mesma pessoa pode representar coisas diferentes (não-homem, não-Hamlet, não-loira, não-imitação, não-quotidiano, não-etc.) e se essas representações podem ser simultâneas (não-loira e não-quotidiano, por exemplo) parece-me que existe a possibilidade das representações do mesmo objeto poderem entrar em conflito, não porque uma não-loira não possa ser, ao mesmo tempo, um não-quotidiano

⁴⁴ Recorde-se a divergência no que diz respeito ao critério de fidelidade para com a realidade entre egípcios e gregos: para os primeiros, o critério baseava-se nas partes características de cada corpo e, para os segundos, o critério baseava-se na observação de cada corpo.

⁴⁵ Este problema é expresso no filme de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, em que a personagem ficcional de um filme, Tom Baxter, sai da tela de cinema e apaixona-se por uma das espectadoras que assistia ao filme, Cecília. O beijo dado pelo personagem ficcional e pela pessoa real não é real, mas, segundo Cecília, é perfeito.

mas porque ser não-quotidiano é aquilo que passa também a definir a sua existência: uma forma de dar a observar.

Um possível contra-argumento a esta afirmação poderia referir-se à definição que estou a propor para identidade artística – identidade que serve uma maneira particular de exhibir –, sugerindo, em vez disso, que, em qualquer ocasião que não exclusiva à convenção artística, estamos a escolher a maneira como nos damos a mostrar ao outro – sim, não poderia deixar de concordar com isto, até porque «pessoa» é, afinal, máscara. Vivemos em lugar de ideias (ideia do que eu sou, ideia de namorada, ideia de bem, ideia que contraria todas estas ideias), e, nesse sentido, somos «por natureza» corpos *simbólicos*, corpos que particularizam um todo relativo e abstrato. Note-se, no entanto, que no teatro, e na arte em geral, para além de ser aberto um espaço privilegiado para a forma como se particularizam ideias – o que leva a uma maior consciencialização daquilo que se dá a observar, colocando a ênfase nessa escolha – essa particularização (uma determinada maneira de exhibir) é facilmente quantificável e é tudo aquilo que o objeto é, no sentido em que a referência (a ideia) é cingida àquela forma. Não será por acaso que Marina Abramović não diz que, nas suas performances, o sangue é sangue verdadeiro mas diz que o sangue é o *material*; o sangue é, digamos assim, a materialização por excelência.

Então, o que acontece à nossa identidade quando estamos em palco? Sendo que deixarmos de ser nós mesmos é uma questão que não se coloca, visto que não podemos deixar de o ser em caso algum (e, neste sentido, «encarnar» uma personagem não é nada mais do que nos situarmos perante um imaginário, de sermos uma possível parte da ideia de Hamlet), vimos também que sermos nós mesmos parece igualmente não fazer sentido sendo que estar em cena implica uma seleção daquilo que consideramos essencial a cada ser, o que se revela, de certa forma, um «maneirismo», e, igualmente, uma sobreposição (aquilo que sou e aquilo que decido expor como «aquilo que sou»).

O facto de *não-não sermos nós mesmos* deixa-nos perante uma paradoxo difícil, talvez impossível, de descodificar. Como sabemos que é impossível que aquele que está em cena passe por um processo de neutralização, em que se dá um *reset* da sua história, cabe àquele que é signo lidar com os conflitos no modo como escolhe usar a sua história naquilo que apresenta. Não há uma resposta certa para este tipo de questões, creio, mas o que posso deixar sublinhado é que a natureza das ações fora ou dentro de cena é a mesma, sendo que a ação não é igual. Ou seja, o beijo é diferente dentro e fora de cena apenas e tão só porque todos os beijos são diferentes, seja em que contexto for. A sua

diferença é circunstancial (e, também, pragmática) e não ontológica. A ideia de que a arte, e o teatro em particular, por ser excêntrica, é uma exceção à regra, é uma ideia falaciosa (ideia que serve, muitas vezes, o fascínio daqueles que veem e fazem ver). O «síndrome» da *entrega* que é pedida, ou que é, à partida, disponibilizada pelos atores, leva a que estes se esqueçam das regras do jogo: sendo que estar em lugar de outro é ocupar o lugar de outro (mesmo que este outro seja «eu mesmo»), e ocupar o lugar de outro quer dizer que somos nós que ocupamos esse lugar, tudo aquilo que fazemos em palco é, também, tudo aquilo que somos.

Não deixo de entender a confusão que deriva do facto de os atores dizerem e fazerem determinadas coisas exclusivamente porque estão inseridos no contexto artístico (como palavras de ódio ou de amor que atiram uns aos outros), e, neste sentido, haver uma legitimação para que esta falta de «seriedade», característica das circunstâncias proporcionadas pela arte, se propague a tudo aquilo que se faz num palco ou num museu. Todos nós aceitamos que, ali, podemos inventar ou fingir o que sentimos e o que achamos que somos. Mas a escolha de cada ação não deve ser desresponsabilizada pelo facto de essa ação ser arte. Não existindo uma neutralização por parte daquele que está em palco, é ele que decide aquilo que quer fazer e é ele que decide quando parar – se possível, antes do disparo.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abramović, M. – 43, 43n20, 46, 57ff, 63f, 73, 90f, 93

Antunes, D. – 20

Appia, A. – 38n16

Aristóteles – 9, 20-25, 23n4, 27, 34f, 38, 41

Artaud, A. – 43-46, 50, 56n36, 90

Auslander, P. – 45f, 48f, 49n27, 50n28, 53, 58

Austin, J. L. - 51, 51n31, 56

B

Bazin, A. – 29, 29n7, 31f

Benjamin, W. – 47, 47n24

Brecht, B. – 9, 25-28, 39, 57

Butler, J. – 51n31

C

Calasso, R. – 12, 14, 25

Cavell, S. – 48f

Craig, E. H. – 38n16

D

Danto, A. C. – 8, 39f, 40n19, 60n41, 61, 90

Debord, G. – 29f

Derrida, J. – 44ff, 45n22, 46n23, 51, 51n31, 53, 55, 58f, 61, 89

Diderot, D. – 37

Duncan, I. – 57n39

E

Eco, U. - 52

Elam, K. – 39

F

Ferraz, M. C. – 60n41

Fischer-Lichte, E. – 58n40, 56ff, 61

Fish, S. – 63n42

Fried, M. – 57, 57n38

G

Goffman, E. – 51f

Goldberg, R. – 51, 56n35, 57, 57n37, 57n39

Gombrich, E. H. – 20, 24f, 32ff, 32n10, 33n11, 36f, 36n13, 40f

Goodman, N. – 23n5, 34ff, 36n12, 90

H

Helena – 9, 12ff, 12n1, 16, 27f

Homero – 12, 14f, 18

J

Jarry, A. – 37f

K

Kirby, M. - 60

Klein, Y. - 57

L

Laban, R. - 57n39

Lear, J. - 21ff

Lehmann, H. - 51, 60

Lugné-Poe - 37

M

Manzoni, P. - 57

Meyerhold, V. - 38n16

Murdoch, I. - 63n42

P

Phelan, P. - 47f, 50-53, 55f

Platão - 12-22, 15n2, 26ff, 30, 32f, 38f,
41f, 60ff, 60n41, 63n42, 92

Pollesch, R. - 63n42

Pulquério, M. O. - 12n1

R

Rauschenberg, R. - 39, 57

Reinelt, J. - 51, 51n31

S

Sayre, H. - 48

Schechner, R. - 50-53, 50n29, 50n30,
55, 55n34

Sontag, S. - 29, 30, 30n8, 32

Stanislavski, K. - 37f, 42

States, B. O. - 51-55

T

Tamen, M. - 23ff, 24n6

Thévenin, P. - 45

Turner, V. - 51f

U

Ulay - 63, 72

V

Vakhtangov, Y. - 38n16

Vasques, E. - 37f, 37n14, 38n16, 38n17

Vieira, A. - 45n22

W

Walker, J. - 59, 90

Wigman, M. - 57n39

Wilde, O. - 9, 18ff, 28, 39n18, 50n29

Wittgenstein, L. - 52

Woodruff, P. - 15, 20-23, 23n4

Z

Žižek, S. - 58

REFERÊNCIAS

«An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection», TED Talks, 2015, (https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0), consulta em 05.09.16.

ANTUNES, David J. Neves, *A Magnanimidade da Teoria*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Ana Maria Valente, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

AUSLANDER, Philip, *From Acting to Performance – essays in modernism and postmodernism*, 1997, London: Routledge, 2002.

AUSLANDER, Philip, *Liveness – Performance in a Mediatized Culture (Second Edition)*, 1999, NY: Routledge, 2008.

BENJAMIN, Walter, «A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica», in *Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, 207-241.

BRECHT, Bertold, *A Compra do Latão (1939-1955)*, trad. Urs Zuber, Lisboa: Vega, 1999.

CALASSO, Roberto, 1998, *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*, trad. Maria J. Vilar de Figueiredo, Lisboa: Cotovia, 1990.

DANTO, Arthur C., «The Artworld», in *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n. 19, Colômbia: Columbia UP, 1964.

DANTO, Arthur C., «The end of art: a philosophical defense» in *History and Theory*, vol. 37, n. 4, USA: Wesleyan UP, 1998, 127-143.

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Antígona, 2012.

DERRIDA, Jacques, «The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation», 1978, in *Performance – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Philip Auslander (org.), NY: Routledge, 2003, 188-205.

DERRIDA, Jacques, «La Parole Soufflée» in *Writing and Difference*, 1967, trad. Alan Bass, Chicago: Routledge, 2005.

ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres: Routledge, 2002.

FERRAZ, Maria Cristina, *Platão – As Artimanhas do Fingimento*, adaptação para português europeu: Catarina Poderoso, Lisboa: Nova Vega, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika, «Performance Art and Ritual – Bodies in Performance», 1997, in *Performance – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Philip Auslander (org.), NY: Routledge, 2003, 228-250.

FISH, Stanley, «With the Compliments of the Author – Reflections on Austin and Derrida», in *Doing What Comes Naturally – Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

FRIED, Michael, «Art and Objecthood», *Artforum* 5, 1967, 116-147.

GOMBRICH, E. H., *A História da Arte*, trad. António Sabler, Lisboa: Público, 2006.

GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion - a study in the psychology of pictorial representation*, London: Phaidon Press, 1961.

GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*, 1979, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, trad. Vítor Moura, Lisboa: Gradiva, 2006.

HOMERO, *Iliada*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa: Cotovia, 2005.

JARRY, Alfred, *Alguns Textos Teóricos de 1896*, sel. e trad. Eugénia Vasques, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011.

KIRBY, Michael, «On Acting and Not-Acting», 1972, in *Performance – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. I, Philip Auslander (org.), NY: Routledge, 2003, 309-323.

LEAR, Jonathan, 1992, «Katharsis» in *The British Journal of Aesthetics*, ed. Amélie O. Rorty, Princeton: Princeton University Press, 1992, 315-340.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, 1999, trad. Karen Jurs-Munby, NY: Routledge, 2006.

MURDOCH, Iris, *Acasto – Dois Diálogos Platónicos*, 1986, trad. Maria Leonor Telles, Lisboa: Cotovia, 1990.

PHELAN, Peggy, *Unmarked – The Politics of Performance*, 1993, London: Routledge, 1995.

PLATÃO, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2004.

PLATÃO, *O Banquete*, trad. Maria Teresa S. de Azevedo, Lisboa: Edições 70, s. d.

PLATÃO, *Fedro*, trad. José Ribeiro Ferreira, Lisboa: Edições 70, 2009.

POLLESCH, René, *O Amor é Mais Frio Que o Capital e outras peças*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa: Artistas Unidos / Livros Cotovia, 2011.

PULQUÉRIO, Manuel O., «O Problema das Duas Palinódias de Estesícoro», in *Humanitas* (25-26), 1973-1974, 265-273.

REINELT, Janelle, «The Politics of Discourse – Performativity meets Theatricality», 2002, in *Performance – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. I, Philip Auslander (org.), NY: Routledge, 2003, 152-167.

SAYRE, Henry, «The Object of Performance – Aesthetics in the Seventies», 1983, in *Performance – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Philip Auslander (org.), NY: Routledge, 2003, 188-205.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies – An Introduction (Second Edition)*, NY: Routledge, 2006.

SONTAG, Susan, *Ensaaios sobre Fotografia*, trad. José Afonso Furtado, Lisboa: Quetzal, 2012.

STATES, Bert O., «Performance as a Metaphor», 1996, in *Performance – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. I, Philip Auslander (org.), NY: Routledge, 2003, 108-137.

TAMEN, Miguel, *Amigos de Objectos Interpretáveis*, trad. David N. Antunes, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

The Artist is Present, dir. Matthew Akers e Jeff Dupre, Dogwoof, 2012.

The Matrix, realiz. The Wachowski Brothers, Village Roadshow Pictures, 1999.

The Purple Rose of Cairo, realiz. Woody Allen, Orion Pictures Corporation, 1985.

THÉVENIN, Paule, «The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation» in *Writing and Difference*, 1967, trad. Alan Bass, Chicago: Routledge, 2005.

VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003.

VIEIRA, Ana Isabel Soares, *A Repetição como Tempo e como Prática Artística*, Universidade de Lisboa (Belas-Artes), 2014.

WALKER, Julia A., «The Text/Performance Split across the Analytical/Continental Divide» in *Staging Philosophy – Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, David Krasner Et al. (ed.), USA: University of Michigan Press, 2006, 19-40.

WILDE, Oscar, «O Declínio da Mentira - uma observação» in *Intenções (quatro ensaios sobre estética)*, trad. e posf. António M. Feijó, Lisboa: Cotovia, 1993, 15-52.

WILDE, Oscar, «Pena, Pincel e Veneno – um estudo em verde» in *Intenções (quatro ensaios sobre estética)*, trad. e posf. António M. Feijó, Lisboa: Cotovia, 1993, 55-77.

WOODRUFF, Paul, 1992, «Aristotle on mimesis» in *The British Journal of Aesthetics*, ed. Amélie O. Rorty, Princeton: Princeton University Press, 1992, 241-272.

ŽIŽEK, Slavoj, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, 2002, trad. Carlos M. de Oliveira, Lisboa: Relógio D'Água, 2006.