

Maria Fernanda Duarte Rodrigues

Trabalho de Projecto

Mestrado em Ciências da Comunicação

na Área de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias

Janeiro de 2012

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, realizado sob a orientação da Professora Doutora Cláudia Madeira

AGRADECIMENTOS

Cláudia Madeira

João Rodrigues

Joana Cunha Leal

Gonçalo Ferreira de Almeida

Tânia Carvalho

João Aleixo

Rui Vasconcelos

Francisco Duarte

Duarte de Vasconcelos

estudo-fábulas / study-fables

Maria Fernanda Duarte Rodrigues

PALAVRAS-CHAVE: fábulas, evento sonoro

Resumo

Num primeiro momento, *estudo-fábulas* é um exercício sobre a possibilidade de tradução cénica de 11 fábulas de Esopo. A performatividade do acto assenta e acentua a ideia de um *lugar para a escuta*, neste caso, de um exercício de escuta, mediante a produção de *um evento sonoro*. A *escuta* de 11 fábulas de Esopo manifesta-se assim, por um lado, no acto de contracção performativa, entendida aqui como a exposição da fábula a um tensionamento da sua oralidade matricial, por outro, na supressão ou desvirtuação da função moralizante. Num segundo instante, *estudo-fábulas* é o projecto resultante da exposição do exercício cénico agora citado a um exercício outro, de carácter teórico; um estudo que problematiza os conteúdos emergentes do referido exercício cénico.

KEYWORDS: fables, sound event

Abstract

First of all, this *fable-study* is an exercise about the possibility of scenic translation of 11 Aesop fables. The act's performativity relies and emphasizes the idea of a *place to listen*, in this case, a listening exercise supported on the production of a *sound event*. The hearing of 11 Aesop's fables manifests itself, on one hand, on the act of performative contraction, understood here as the fable's exposure to a tensioning of its oral matrix, and, on the other hand, on the suppression or distortion of the morality function. In a second moment, *fable-study* is the resultant project of the now quoted scenic exercise exposure to another exercise, of a theoretical nature, a study that questions the emerging contents of this scenic exercise.

ÍNDICE

Introdução.....	6
Capítulo I - Conceito de fábula.....	15
Capítulo II - Origem oral.....	18
Capítulo III - A moralidade.....	20
III. 1. O que está em causa no vocábulo moralidade?	20
III. 2. Moralidade líquida.....	22
III. 3. Moralidade nas fábulas.....	24
III. 4. Subtracção da moralidade nas fábulas.....	26
Capítulo IV - As fábulas entre o dispositivo histórico e a sua actualização....	28
IV. 1. Do olhar.....	31
IV. 2. <i>Mise en branle</i>	33
IV. 3. Teatralidade.....	34
Capítulo V - Dispositivo não representativo.....	36
V. 1. Animal.....	37
V. 2. Mimesis teatral.....	39
V. 3. Performance.....	40
V. 4. O evento sonoro e acontecimento sonoro.....	43
Capítulo VI - Sobre a sombra e a teoria da caverna de Platão.....	47
Conclusão.....	51
Bibliografia.....	55
Anexo.....	58

Introdução

estudo-fábulas é o projecto resultante da exposição de um exercício cénico¹ a um exercício de carácter teórico, a presente dissertação, um estudo que problematiza os conteúdos emergentes do referido exercício cénico. Um dispositivo² simples constituiu então a *mise-en-scène*: um cravo, duas estantes de música, três projectores e dois figurinos de pano-cru (um suporte escolhido propositadamente), duas vozes e um cravista.

A versão das fábulas de Esopo tem como fonte:

“Vida e fabulas do insigne fabulador grego Esopo: de novo juntas, e *tradusidas cõ breves applicações moraes* a cada fabula” / por Manuel Mendes da Vidigeyra. - Lisboa: na Officina de Frãscisco Villela,, 1684. - 125, [3]; 8º (14 cm). - No pé de imprensa: "Com todas as licenças necessarias". - Na p. de tít., grav. xilogr. Com representação de um caminhante com cajado. - Na p. 109, grav. xilogr. Com figura humana. - Assin.: A-H//8. - Marinha. Impr. Séc. XVII 510. - Arouca D 26.

A composição cénica foi organizada *em quatro ciclos* - da morte, da sagacidade, da condenação e da metamorfose - pretendendo-se com esta escolha tornar clara uma essência própria das fábulas que trata, por um lado um extracto sombrio, isto é, a constante necessidade de desenhar o mal, ou a tentativa da sua experiência, para poder

¹ Criado a partir de 11 fábulas de Esopo, desenvolvido por Maria Duarte, a coreógrafa Tânia Carvalho, o cravista João Aleixo, o artista plástico João Rodrigues e o figurinista Aleksandar Protich, no estúdio da Bomba Suicida, com a duração de 22 minutos, apresentado em Abril de 2010.

² É uma teia, um conjunto de várias linhas em diversas direcções, que traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se afastam ora se aproximam entre si. Pensar em termos de linhas que se movimentam, ou «(...) como Foucault sustenta, os dispositivos são como máquinas do poeta Raymond Roussel, “máquinas de fazer ver e fazer falar.”». (Deleuze, 2005:84). Num dispositivo distingue-se o que somos (*a história – o arquivo*) e o que somos em devir (*o actual*) – o devir-outro, aquilo em que nos vamos tornando. Escreve Deleuze “ (...) a história é o arquivo e, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o actual é o esboço daquilo em que nos vamos tornando. Sendo que a história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, e o actual é esse Outro com o qual coincidimos desde já ...” (2005:84-93). Também Giorgio Agamben atribui ao *dispositivo* um conjunto vasto de propriedades: orientar, capturar, determinar, controlar, modelar, interceptar... referindo-se à acção do dispositivo sobre o discurso dos seres vivos. (Agamben, 2006:28-29)

contar o paradigma do bem; e, por outro lado, um maniqueísmo, pois a natureza da fábula vive dessa dicotomia *bem-mal*, tendo como finalidade instituir e afirmar uma moral apreensível por todos aqueles com quem se confronta.

Esta composição em ciclos permitiu evidenciar a afinidade dos conteúdos presentes nas fábulas de Esopo, na medida em que a presença repetida dos temas, por exemplo a morte ou a condenação, possibilita compreender melhor essa mesma repetitividade, quer a do tecido narrativo quer a da estrutura simples e directa que a caracteriza. O movimento cíclico concede-nos um entendimento do todo, e não só (ou tão-só) das partes que o compõem. A composição cíclica é, também, a que parece responder melhor à teleologia das fábulas, i.e., a finalidade moralizante: ela repete(-se), insiste(-se), suscitando uma particular interiorização que é, fundamentalmente, a prática do bem. Este desenho circular viabiliza um retorno a si, o reencontro da estrutura circular da fábula, estabelecendo-se uma constante que admite o retorno a uma mesma ordem de construção que, no exercício cénico apresentado, facultou um elemento fundamental, a saber, a concentração na escuta do evento sonoro (aspecto que retomamos na p. 41). A composição cíclica faz parte, igualmente, da composição musical: um mesmo fragmento melódico surge em movimentos cíclicos, convertendo a estrutura, mais uma vez, no elemento mais presente.

O **Ciclo da morte** inicia-se com uma introdução musical onde o tema “a morte” é improvisado e, opera como preparação para a *escuta* cénica. Escuta-se a fábula XI **Hércules e os Pigmeus** (um pequeno gesto de morte dizimador de um grande número de pigmeus), fábula LXVI **O Leão e outros animais** (o eleito que não se deixa enganar), fábula XXVI **Os Membros e o Corpo** (as mãos que se rebelam contra o estômago, fazendo perecer todos, juntos, lentamente), fábula XL **A Rã e o Touro** (a rã tocada de inveja queria ser como o touro, inchou e rebentou com a cobiça de ser grande), fábula XXXII **O Milhano e sua mãe** (receando o Milhano a Morte, pede a sua mãe que rogue pela sua saúde) e a fábula IX **A Bicha e o Cabrito** (o leite envenenado que mata o filho e salva a mãe).

O **Ciclo da Sagacidade** é uma dança no escuro de vaga inspiração barroca, com o acompanhamento musical de duas French Suites de Bach, allemand e sarabande, escutam-se a fábula LXX **O Lobo e o Asno doente** (o Lobo mui amigo tenta curar o

Asno, ao qual este pede que se vá, pois indo logo sarará) e a fábula X **A Raposa e o Leão** (a Raposa enferma é agraciada com a visita do Leão que se oferece para a lamber, o que ela recusa).

No **Ciclo da condenação** as vozes no escuro anunciam duas fábulas, acompanhadas pelo cravo que cria um ritmo ondulatório e repetitivo; escutam-se a fábula XXXVIII **A Gralha e os Pavões** e a fábula XLII **As aves e o Morcego**, ambas deliberam a condenação como forma de penalizar o desejo de alterar a natureza originária.

Por fim, no **Ciclo da Metamorfose** a fábula VII **O Corvo e o Escorpião** são acompanhados por uma nota monotónica e as duas vozes cadenciadas e dolentes que anunciam a redenção do Escorpião.

A *moralidade*, sendo parte integrante e constitutiva da fábula esopiana – surge, aliás, apensa ao texto (é nomeada nesse lugar “moralidade”) – foi suprimida nesta leitura cénica. Considerou-se como uma matéria literária repetida e excessivamente redundante para a resolução cénica. Esta questão será tema de reflexão mais aprofundada nesta dissertação (p. 19).

Em suma, *estudo-fábulas* é um exercício sobre a possibilidade de tradução³ cénica de 11 fábulas de Esopo, onde a performatividade do acto assenta e acentua a ideia de um *lugar para a escuta*, neste caso de um exercício de escuta, aquilo, que se defende como *um evento sonoro*. A *escuta* de 11 fábulas de Esopo, traduz-se assim num acto de contracção teatral – entenda-se esta como um reduzir à leitura – bem como um *ensaio de resistência* à oralidade enquanto origem da fábula; ou seja, oom este exercício *solicita-se que se escute o que já foi ouvido e repetido continuamente ao longo dos séculos*. Trata-se de um pedido de atenção delicado porque se *solicita a escuta* de matéria literária já *arquivada* por cada um (quer consciente, quer inconscientemente), como se solicita que se escute *um evento sonoro* sem a espectacularidade de um evento teatral.

³O conceito complexo de ‘tradução’ – *translatio* – comunica com conceitos como transmitir – *tradendere*, o que foi transmitido – e aquilo a que os gregos chamavam *paradidomena*, o que foi transmitido neste momento. São vibrações de sentido e intenção que aumentam o exercício de ‘tradução’.

A partir de um centro⁴, *as 11 fábulas de Esopo*, este estudo dissemina-se e constrói-se, quer-se com isto dizer que a propagação e edificação deste todo, nas duas componentes que o ordenam, a prática e a teórica, sofrem uma *contaminação*. Esta apresenta-se, quer num estado de impureza, na medida em que no momento da escrita não se sabe claramente se foi a apresentação que determinou a estrutura da escrita, ou se é a escrita que constitui o que se apresentou, a reflexividade dos dois momentos mescla-se no tempo e no espaço da escrita; quer num estado, intencional, de uma escrita fragmentária⁵, que se toma como um conjunto de notas comungantes entre si, que designam o sentido da actualização⁶. Uma escrita fragmentária ocorre a partir *da nota*, não provocando a narrativa linear, para além de admitir uma leitura acumulativa. Acresce que o fragmento parece ser o que mais se aproxima do vocábulo *experiência* (a origem etimológica aponta para uma travessia, um perigo) *académica* (onde se ensina e onde se aprende), uma vez que consente que *a observação* seja desenhada daí (pequenas ideias, notas, fragmentos). Como tão bem notou Novalis,⁷ no *Ideen-Paradies*, o paraíso das ideias é um jardim de muitos canteiros em que se semeiam ideias, na expectativa de aí ver nascer alguma coisa. Não deixa de se manifestar, também, como um prazer pelos inícios e reinícios.

Propõe-se a concepção de um *olhar* para *as 11 fábulas* como uma matéria sombra⁸ que traz em si a possibilidade de construir um estudo cénico, assim como o

⁴ «É sempre mais o tangencial que me leva ao centro, núcleo duro, pérola de ostra, nó de rizoma, ponto e ponte de fuga.» (Barrento, 2010:179), chega-se ao centro da reflexão através da experiência e observação de leitura.

⁵ «O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediato é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na mesma medida em que o mosaico depende da qualidade da pasta de vidro.» (Benjamim, 2004: 15)

⁶ «O acontecimento *actualiza-se* no estado de coisas, num corpo ou numa vivência, mas enquanto sobrevoa, isto é, enquanto entidade da qual uma parte não se actualiza. O acontecimento é real sem ser actual, ideal sem ser abstracto, imaterial, pura reserva em estado de sobrevoa sobre os estados de coisas, *entre-tempo* ou tempo vazio e morto do Aiôn. O acontecimento *actualiza-se* num estado de coisas mas também tem «uma parte sombria e secreta que não pára de se subtrair ou de se juntar à sua actualização», e ainda, «Cada componente do acontecimento *actualiza-se* ou *efectua-se* num instante, e o acontecimento, no tempo que passa entre esses instantes; mas nada se passa na virtualidade que só tem entre-tempos como componentes, e um acontecimento como devir composto». (Deleuze e Guattari, 1991:148-149) O *estudo-fábulas* enquanto acontecimento, ou seja, o evento sonoro que o torna devir, *efectua-se / actualiza-se* convocando um sobrevoa sobre as 11 fábulas de Esopo.

⁷ «Nos primórdios, em Novalis, o fragmento amplifica o que enuncia a partir de uma imagem ou de um conceito: como o de semente a germinar (...) alguns grãos poderão ser estéreis – mas basta que uns quantos germinem.» (Barrento, 2010:74-75)

⁸ Entenda-se por *matéria-sombra*, quer essa parte de um estado que *não se actualiza* no dizer de Deleuze, quer essa *obscuridade* que o nosso presente não se consegue alcançar, como tão bem descreve Agamben.

estudo-escrito auxilia a-observar-o-apresentado. Pretende-se que cada *nota* induza à compreensão do que foi o exercício cénico, *estudo-fábulas*, bem como o apurar através da escrita, o que foi *lido*; e leia-se por *lido*, o que estava no exercício e não era claro então, o não-dito, aquilo que não devia ter sido lido, e foi, e o que foi lido para se tornar possível esta forma mínima, a nota. Em suma, tornar presente através da convocação decomposta do exercício do *fazer*, (o tempo da apresentação já sofre com o desgaste da memória), o exercício do *pensar*, tornar *actual* o centro deste exercício.

Consideremos o que G. Agamben aponta no *Qu'est-ce que le contemporain?* «Aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, o verdadeiramente contemporâneo, é aquele que não coincide perfeitamente com ele nem adere às suas pretensões e, neste sentido, se define como inactual⁹; mas precisamente devido a esta razão, precisamente devido a este desvio e a este anacronismo, está mais apto que os outros a compreender e apreender o seu tempo» (Agamben, 2008: 9-10). E, o contemporâneo é quem fixa o olhar no seu tempo para ver a obscuridade, ou as sombras, e não as luzes.¹⁰ E persevera, «(...) é também aquele que, pela divisão e interpolação do tempo, é capaz de transformá-lo e relacioná-lo com outros tempos, de ler a história de uma forma inédita, de a citar em função de uma necessidade que não deve absolutamente nada ao seu arbítrio, mas provem de uma exigência a que não pode deixar de responder.» (2008:39-40).

A obscuridade do presente, uma sombra e um esquecimento que é projectado sobre o passado permite uma devolução de luz auxiliando a aproximação ao presente. Se se trasladar este linha de pensamento para o nosso objecto, diríamos, que as *11 fábulas de Esopo*, tal como nos sobrevêm no presente, obscurecidas e moralizadoras, nos permitem auscultar, através de uma singular relação com o tempo assente num

As fábulas participam desse estado, e a dificuldade de uma leitura cénica coloca-se exactamente nesse ponto onde a sua materialização escapa ao nosso presente, quer na sua consequência moral, quer na sua capacidade de resistir à representação.

⁹ «le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité.» (Agamben, 2008 : 19-20),

¹⁰ A estrutura temporal prioritária de Kairos (em oposição a Cronos, o tempo cronológico, sequencial) é o presente ou o momento indeterminado no tempo em que um acontecimento tem lugar. O que permite criar uma noção de tempo, quer fora da noção de temporalidade causal, quer fora da cronologia dos acontecimentos. O ponto de vista cairológico amplamente estudado, possibilita um estudo que incide sobre um tempo não sincronizado, de múltiplas dimensões, com rupturas e intervalos, ao invés de um entendimento do tempo, em continuidade, que de certo modo opta por controlar a dinâmica do tempo e das acções. Participa de duplo significado: é o presente e a presença.

desfasamento e num anacronismo, o que de *oralidade e escuta* se pode ainda *ouvir*, agora.

Para encontrar o corpo do *estudo-fábulas* propõe-se duas linhas de aproximação, as notas e o tempo cairológico¹¹ Ou seja, um centro - as 11 fábulas e o evento sonoro - que *se descentra* através das *notas* e, novamente se centra, num *tempo* que se derrama em sucessivas divisões e interpolações num espaço que se move.¹²

A história¹³ é o que *fora de nós* nos delimita a apresentação do dispositivo, o que dissolve a unidade temporal; em suma, o que faz com que se mostre o outro. As fábulas esopianas sobrevivem como uma matéria literária integrando esse monstruoso mundo da história e, existindo como objecto de *actualização e repetição* ao longo dos séculos, desde Fedro, La Fontaine, Lev Tolstoi, Aquilino Ribeiro, entre outros. Contudo, a sua *actualidade* não nos satisfaz como modo de aproximação para a construção do gesto cénico, isto é, a sua passagem à escrita, a sua função histórica, literária, pedagógica, crítica, e até denunciadora, é o que menos nos motiva a vontade de testar a sua resistência. Platão diz que a *poiesis* é uma palavra sobre a qual se tomou o todo pela parte, ideia esta alimentada por Jean-Luc Nancy quando diz que a poesia é “o todo das acções produtoras pela simples produção métrica de palavras escondidas. (...) Todo o fazer se concentra no fazer do poema, como se o poema fizesse tudo o que pode ser feito.” (2005:16-17) Atendendo a esta ideia, encontramos uma motivação em tentar descobrir nesse, *todo pela parte*, o que se pode extrair desse todo que ainda, e só seja, o que se escuta desse retorno eterno, como se se procurasse *escutar* a exacta existência

¹¹ A estrutura temporal prioritária de Kairos (em oposição a Cronos, o tempo cronológico, sequencial) é o presente ou o momento indeterminado no tempo em que um acontecimento tem lugar. O que permite criar uma noção de tempo, quer fora da noção de temporalidade causal, quer fora da cronologia dos acontecimentos. O ponto de vista cairológico amplamente estudado, possibilita um estudo que incide sobre um tempo não sincronizado, de múltiplas dimensões, com rupturas e intervalos, ao invés de um entendimento do tempo, em continuidade, que de certo modo opta por controlar a dinâmica do tempo e das acções. Participa de duplo significado: é o presente e a presença.

¹² “E a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um Zénite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa.” (Barrento, 2010:19).

¹³ Ao invés, «O *actual* é o nosso devir-outro, aquilo em que nos vamos tornando, o que somos em devir.» (Deleuze, 2005:92-93).

actual do infinito, o seu eterno retorno. “A coisa feita é finita (*finition*). A sua finição é perfeita actualidade do sentido infinito.” (Nancy, 2005:17)¹⁴

A opção pelas *11 fábulas de Esopo* enraíza-se num anseio de testar a resistência do texto¹⁵ à cena¹⁶: a resistência quer aqui dizer *interrogar*, se na fábula «(...) o acesso se faz apenas, de cada vez, uma vez, e está sempre por refazer, não porque seja imperfeito mas, pelo contrário, porque é (quando cede), de cada vez perfeito. Eterno retorna e partilha das vozes.» (Nancy, 2005: 14). A *fábula* é coisa que nos chega criptada ou directamente inacessível, mas que se mostra: qual a pertinência de tal tecido para a cena? Será que a fábula *diz-além-do* que quer dizer, ou seja, ela estrutura um dizer, *in extremis*, cénico? Ou é o anúncio de uma evocação ligada a uma escuta, vinda de uma oralidade?

Os argumentos que se apresentam para a exposição escrita do *estudo-fábulas* são a supressão da moralidade e a não-representatividade.

Quanto à supressão da moralidade, observemos o que Nietzsche escreveu, «Somente o jogo do artista e da criança englobam, neste mundo, um devir e um perecer, um construir e um destruir *sem qualquer imputação moral*, com uma inocência eternamente intacta. E é assim, como a criança e o artista, que o fogo eternamente vivo

¹⁴ Tal como Jean-Luc Nancy acreditamos que, não é possível não contar com a poesia para o nosso *estudo-fábulas*, «É preciso contar com ela em tudo o que fazemos e pensamos dever fazer, pelo discurso, pelo pensamento, em prosa e na «arte» em geral. Independentemente do que se encontrar sob essa palavra, e supondo mesmo que nisso não exista nada que não esteja datado, acabado, desalojado, aplanado, fica essa palavra. Fica uma palavra com que e preciso contar, pois ela exige o que lhe é devido. Podemos suprimir o «poético», o «poema, e o poeta sem muitos danos (talvez). Mas com «a poesia», em todo o indeterminado do seu sentido, e apesar de toda essa indeterminação, nada se pode fazer. Ela está lá, e está lá mesmo quando a recusamos, suspeitamos dela, quando a detestamos.» (2005: 32)

¹⁵ Diga-se a propósito do texto o que Paulo F. Monteiro argumenta através de Deleuze e Schechner, “Tanto Deleuze como Schechner “afirmam que o movimento e o ‘estar vivo’ como imanente até aos fenómenos aparentemente mais estáveis.” (2010: 373) Uma inerência do texto encerrar movimento, *animação*; uma questão a ser pensada. O que circula/ comunica numa fábula?

¹⁶ A *cena* – do Latim *scaena*, “palco, cena”, do Grego *skena*, de mesmo significado, originalmente “tenda, cabana”, relacionado a *skia*, “sombra”, pela noção de “algo que protege contra o sol”, abriga. Também se entende como o **esquilo**, do Grego *skia*, “sombra”, e *ourós*, “cauda”. Dizia-se que sua cauda era tão ampla que o podia prover de sombra, num dia quente. Atender à ideia de *sombra*, quer no sentido já descrito na nota de rodapé 6, quer como na sua comparação com a teoria da caverna de Platão (interroguemo-nos: são as falas e as sombras, ou as sombras falantes, que, tomadas como *realidade* pelos habitantes da caverna, lhes permitem o conhecimento? Um simulacro?).

brinca, construindo e destruindo com inocência; tal jogo é o *Aion*¹⁷ que joga consigo mesmo. Transformando-se em água e terra, ele constrói como uma criança, montinhos de areia na praia, ergue-os e destrói-os; de vez em quando. Recomeça a mesma brincadeira. Um instante de saciedade e, logo depois, a necessidade de novo o assalta, assim como a necessidade força o artista a criar. Não é portanto o orgulho ímpio mas o instinto do jogo (*Spieltrieb*) incessantemente despertado que chama para a vida outros mundos.» (Ferraz: 2010,24). Depreendemos das suas palavras que a construção artística, e estenda-se à sua forma exercicional, tal como no *estudo-fábulas*, se enforma de uma *necessidade sem moral; é um acto - jogo*. Acresce o facto, de a moral que organiza a *fábula de Esopo* não ser pelo nosso presente incorporada, falemos antes de uma *moralidade líquida* como Z. Bauman ensina. A fábula esopiana participa de um mundo¹⁸ « (...) onde o demiurgo de mundos, pela força poética das palavras, subsiste em versão desqualificada e atenuada no campo circunscrito e marginal da ficção. A partir do *plasma* da sofística, já não corresponde à produção real de efeitos-mundo; no livro X de *A República*, após o estabelecimento da teoria do conhecimento platónica (final do livro VI, início do VII), na invenção de meros simulacros, cópias de cópias, distantes em três graus do real, do mundo transcendente das ideias.» (Ferraz, 2010:25).

A defesa de uma concepção de *não-representatividade* ancora-se no facto de se encarar o acto de re-presentação¹⁹ – como um *acto de enunciação*, ou seja, o sujeito que enuncia não ocupa verdadeiramente nenhum lugar, isto é, não é uma personagem das

¹⁷ *Aion*, deus grego da Eternidade, enquanto *Cronos* - é o deus do tempo e das estações - *se* refere ao tempo cronológico, ou sequencial, o tempo que se mede, *que tem duração*; *Kairos* - o momento certo ou oportuno - é um momento em potencialidade/ indeterminado no tempo onde há um acontecimento; em teologia designa a forma qualitativa do tempo, o "tempo de Deus", enquanto *Cronos* é de natureza quantitativa, o "tempo do homem".

¹⁸ Esopo, escravo, Atenas, século IV a.C., vida e morte, pensa-se. Atenas platónica do século V apreciou e conheceu as fábulas. A tradição oral fez parte da história grega, e como em Homero, Esopo só foi reunido e passado a escrito muito mais tarde, duzentos anos após a morte.

¹⁹ Escreve Paulo F. Monteiro a propósito de *representação* «Quando se fala em “representação” de alguma coisa, a própria palavra, re-presentar, parece sugerir que há algo que está feito e depois se apresenta, se repete, como se o texto em si já contivesse tudo e já estivesse completo sem essa representação. (...) quando lemos a *Poética*, vemos como ali se sublinha que todas as formas de literatura e drama vêm de dois instintos da própria natureza humana, o da imitação e o de harmonia e ritmo, e constatamos que dá tanta importância à música, ao canto, à dicção, que chega a dizer que “o terror e a piedade podem surgir por efeito do espectáculo cénico” (embora considere preferível e mais propriamente artístico que decorram “da íntima conexão dos actos”, de modo que baste ouvir, mesmo sem ver).

Atenda-se a esse *acto de escuta* como um acto que permite materializar a totalidade que se propõe como “o espectáculo cénico”, e que no *estudo-fábulas* se apresenta como essencial tal entendimento.

fábulas, não é um narrador, é um mediador entre o texto e quem escuta. Decide-se pensar a enunciação não como algo que *é dado*, isto é, dado a ver como já determinado em si mesmo; mas como algo que se espera ir ao encontro, qualquer coisa que ao soar, ou ecoar - *dar sinal, significar...*, sinónimos de soar – convida a ver. O mesmo que dizer, fala para que me seja permitido ver.

Se se quiser encontrar um sentido para esta abordagem *não representativa*, Philippe Lacoue-Labarthe, a propósito de “ *O paradoxo e a mimesis*”, escreve, «A mimesis teatral, dito de outra maneira, oferece o modelo da mimesis geral. A arte, na medida em que se substitui à natureza, na medida em que toma o lugar desta e termina o processo poiético que constitui a sua essência, produz sempre um teatro, uma representação. O que quer dizer *uma outra apresentação* – ou a apresentação *de outra coisa*, que ainda não estava lá, dada ou presente.» (2011:13)

Qual a necessidade de *recorrer a movimentos próprios de um actor*, para tornar audível o que primeiramente é já audível? Dar a ouvir é tornar presente a fábula que já lá estava. Defende-se para o vocábulo *teatro*, e para a sua extensão performativa, o sentido de *um lugar para a escuta*, aliás, auxiliamo-nos de Aristóteles²⁰.

²⁰ Aristóteles afirma que a tragédia, assim como a epopeia, produzem o seu efeito adequado «sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar a sua qualidade» (leitura feita em voz alta, entenda-se, leitura para se escutada). Esta afirmação, ainda hoje verdadeiramente inaudita, fez dispensar a tragédia — o modo elevado, ou “nobre”, do drama —, senão da presença do actor, pelo menos de qualquer movimento deste (e neste sentido Aristóteles acentuara anteriormente que a representação trágica se pode cumprir «mesmo sem actor» — isto é, sem o desempenho considerado próprio do actor). O que importa, em suma, para que a tragédia atinja a sua finalidade, é a emissão de uma voz — a qual enuncia, ainda segundo Aristóteles, necessariamente um sentido ou, melhor, uma história (um *mythos*). Tudo — e sobretudo todo o dispositivo visual — deve ser configurado em função dessa enunciação proveniente de um corpo que, quase imóvel, já estava virtualmente separado da sua própria voz. (2008:111-112)

Capítulo I - Conceito de *fábula*

As *fábulas* são construções literárias simples onde está contida uma moral. Oriunda de uma oralidade perdida, à escrita, ou à *escritura*²¹ como Derrida enuncia, coube a sua fixação e arquivo. Adoptando uma acepção fundadora de *fábula* dir-se-á que, esta é constitutiva do todo dramático e, Aristóteles, na *Poética* aplica o termo *fábula* para nomear uma acção mimética:

“ (...) Ora a fábula/mito é imitação de acções; e, por fábula/mito entendo a composição dos actos e a fábula/mito constituem a finalidade da tragédia... sem acção não poderia haver tragédia, mas podê-la-ia haver sem caracteres” e “É pois a fábula/mito²² o princípio e a alma da tragédia.” (Aristóteles, 2008:111-112)

Remetendo para uma origem²³ comum ao termo grego *mythos* que, numa primeira acepção surge geralmente traduzido por mito e numa segunda por *fábula*,

²¹ A *escritura* que não necessita de presença, distinguindo-se, é claro, da escrita psíquica feita de traço que se apaga e que exige a presença, Por outro lado, Derrida põe um acento *naquela presença*, como sendo, sempre, feita de alguma ausência, facto este que também ocorre na *fala*, que tem vocábulos com signos de referentes ausentes. A escrita, diz, supõe mais uma ausência, a do sujeito e a do contexto no momento de produção. (Derrida, 1982: 72-73)

²² *Mythos* para Aristóteles é o conjunto de acções (1450 a), a narrativa mítica é a fonte literária e histórica que serve de inspiração para o poeta construir as suas tragédias. Os *mythos* são histórias fundadoras que quando usados como motivo ou tema nas tragédias, permitem designar uma estrutura organizada de acção, a *fábula*. *Mythos* caracteriza-se por uma ordem temporal de acontecimentos, início, meio e fim (1450a); a organização compreensível do todo (1450b) e a unidade de acção (1450b). Com Aristóteles o *mythos* passou de uma simples imitação da fonte exterior para uma unidade de acção, com uma ordenação narrativa de elementos dispersos e com uma forma fechada.

²³ O conceito de *origem* é fundamental para distinguir a tragédia grega do drama barroco alemão, segundo W. Benjamin, pois o conceito não é metafísico nem histórico. A origem é uma ideia. O que é uma ideia? É um *nome*. Qualquer *nome* é apresentação de uma compreensão humana. O *nome*, tragédia e o Trauerspiel, são géneros literários, i.e., são ideias que correspondem à compreensão humana de determinada realidade, e só possíveis porquanto o homem as determina como uma compreensão, são assim consequência da existência humana, já em si ‘compreendida’. A tragédia grega diz respeito à literatura, Benjamin diz que só houve tragédia grega entre os gregos, porque *a sua ideia é um nome* que dá a ver uma compreensão grega da vida, transformada em literatura, e esta é inseparável do *mito*. O *mito* é igual a uma história, uma coisa que os homens contam aos outros homens, sobre a existência, o mundo, a sua formação, a sorte, os deuses que aparecem nas histórias porque os homens pensaram neles. O cosmos procura uma ordem ao invés do caos. A vida é violência submetida à necessidade, à crueldade e doçura. Os homens nascem de outros homens, duram pouco, são efémeros. Os deuses são eternos e também são submetidos à necessidade, são cruéis e doces mas nunca se sabe o que esperar deles – arbitrariedade invencível. Os *mitos* são histórias de famílias repletas de violência, crueldade, doçura e redenção. A tragédia grega é já uma *deslocação* em relação ao mito, diz, nasce numa época de decadência dos gregos e é contemporânea da filosofia. Ela tem *origem no mito* mas a produção trágica implica a feitura do mito – *matriz* – *não há tragédia sem o mito*. De realçar que a única tragédia com tema contemporâneo é *Os Persas* de Ésquilo que trata da derrota do inimigo e é um tema não grego mas persa.

Aristóteles usa um único *vocabulo* para nomear a *acção a imitar e a acção imitativa*.²⁴ Na *Poética*²⁵ de Aristóteles, a produção artística (*poiesis*) é definida como imitação (*mimesis*) da acção (*praxis*).

Mais tarde, o uso latino de *fábula* por Terêncio, (Cartago, 195-159 a.C) é tida como uma acção imitativa, ou seja, constitui-se como uma narrativa de carácter ficcional. Tanto a acepção formal como a funcional-específica é definida e comprovada por Fedro (escravo grego, 30-50 d.C.) no Prólogo do seu livro *Fábulas* onde escreve o seguinte: «Eu compus em versos de seis pés este assunto que o autor Esopo inventou. A vantagem do livrinho é dupla, porque provoca o riso e porque dirige a vida com um conselho assisado. Se alguém, pois, quiser censurar que falem até as árvores, e não somente os animais, lembre-se que nós nos divertimos com narrativas fingidas.» (1999:23) De reter duas das ideias fundadoras para a definição de *fábula*, 'narrativa fingida' e 'dirigir a vida com um conselho assisado'

A *deslocação* da compreensão grega dos mitos origina uma nova de forma do mito, quando os tragideografos vão em busca da história e inventam o *mito trágico*, um outro mito. Esta nova forma não tem tradição. O ocaso luminoso da cultura grega é a tragédia, continua, Benjamin A tragédia grega é uma expressão sublime da cultura grega. *A origem é o que está a vir a ser e aquilo que está a perecer*. Benjamin diz-nos que a tragédia grega só existe na cultura grega e *que a ideia e a origem coincidem*: a luta constante que existe na vida humana grega, sangue e violência, não há noutra vida. (Benjamim, 2009: 150-174)

²⁴ Para Platão, na *República*, livros 3 e 10, a *mimesis* é a cópia de uma cópia (da ideia, inacessível por natureza), contudo a imitação, sobretudo através dos meios dramáticos é indesejada, pela possibilidade que encerra de os homens imitarem coisas indignas, pois a arte só se prende à aparência exterior das coisas. Para Aristóteles, na *Poética* (1447a) a *mimesis* é o modo essencial da arte, ela tem diversas formas – poesia, tragédia, epopeia, comédia - aplica-se à acção humana (não a um mundo ideal nem a caracteres), sendo o núcleo da poesia reconstruir a *fábula*, i.e., a estrutura dos acontecimentos. “ A tragédia é uma imitação de uma acção de carácter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem condimentada (...) imitação que é feita pelas personagens em acção e não por meio de uma narrativa ... (1119a) a *fábula* é a imitação da acção, pois chamo aqui *fábula* à reunião das acções realizadas (1450a), a *mimesis* da acção é o *mythos*, e por *mythos* entende-se a organização das acções (1450a).» A *mimesis* é a imitação de uma coisa e a observação da lógica narrativa. Ela tem por objecto a oposição acção /carácter: imitação da acção, para Aristóteles o *mythos* é definida como a *mimesis* da acção (*praxis*). Enquanto a imitação dos caracteres (do *êthos*) é a imitação no sentido pictórico do termo, ou seja, a representação figurativa. Platão a *lexis* (modo de dizer) divide-se em *mimesis* (imitação pelo teatro) e *diegese* (narrativa épica). (*República*, livros 3 e 10). Aristóteles a *mimesis* (imitação) divide-se em *directa* (imitação feita pelo teatro) e *indirecta* (imitação feita pela narrativa), (*Poética*, 1448a).

²⁵“Em certa medida, *fábula* equivale ao *mythos* de Aristóteles, uma das noções mais antigas da teoria literária. É possível organizar uma tipologia de textos narrativos em função da maior ou menor importância que neles assume a *fábula*: a título de exemplo, pode afirmar-se que o romance de acção privilegia em absoluto o nível da *fábula*, ao contrário do romance de espaço (social e psicológico), que lhe confere uma importância reduzida.” (Dic. De Narratologia: 1990: 151-152,)

As *fábulas* de Esopo e posteriormente as de Fedro reflectem *um estar* que assenta, em parte, na sua própria condição de escravos. Tal condição não só convoca um desejo de libertação política como o de crítica à condição social hierarquizante e pouco virtuosa de uma sociedade oligárquica. Vejamos como Fedro expõe a Eutico, no início do livro III, a justificação para a sua ‘escolha’: «A escravidão exposta, porque não ousava dizer o que queria, levou os seus sentimentos próprios para as fábulas e iludiu a denúncia com gracejos fingidos. Ora pelo caminho daquele Esopo eu fiz o caminho e pensei mais coisas do que ele deixara, escolhendo algumas para aplicar à minha desgraça...» (1990:57). Mais uma vez se constata que o recurso à ficção e à tradição oral, através de pequenas narrativas alegóricas, onde as personagens não humanas – animais, plantas e objectos – falam e onde a condição de escravo se assemelha à condição de não-humano, a *fábula*, através do seu artifício narrativo, permitiu que a condição de ‘não existente’ (o escravo) se pensasse e pensasse moralmente a humanidade.²⁶

²⁶ Um das evoluções mais tardias das fábulas foram os *bestiários*, muitas foram as correntes na Europa medieval. As suas origens remontam ao poema latino *Ysengrimus* escrito pelo poeta *Nivardus*, (1148-49), que relata a inimizade entre a Raposa e o Lobo No século XVII, La Fontaine compôs fábulas tão conhecidas como as de Esopo. Nos séculos XVII, XVIII e XIX foram os ingleses Roger L’ Estrange, com *Fables of Aesop*, de 1692, John Gay, autor de *Fables of Mr. Gay*, William Godwin, que em 1805 publicou as conhecidas *Fables Ancient and Modern* e o russo *Ivan Krylov*, escreveu a colecção intitulada *Fábulas* em 1809. Em 1794, Goethe escreveu uma versão intitulada *Reinecke Fuchs*. Aquilino Ribeiro aliciado pela temática escreveu o seu conhecido Romance da Raposa. Mais tarde, os formalistas russos como Jakobsen ou Shlovsky, entenderam fábula como um conjunto de acontecimentos comunicados pelo texto narrativo e representados nas suas relações cronológicas e causais.

Capítulo II - Origem oral

A origem oral da *fábula* é um traço ²⁷ determinante para o *estudo-fábulas*, não só por alicerçar o dispositivo cénico apresentado, como por ser *feito à sua semelhança*, à semelhança de uma oralidade perdida. A questão pertinente é indagarmos o porquê da necessidade de fazer *à semelhança de* uma oralidade perdida.

W. Benjamin escreve no texto, *A doutrina das semelhanças*, que a compreensão da *semelhança* ajuda a entender o saber oculto e que é ao homem que cabe a capacidade suprema de produzir semelhanças. «Deve-se reflectir ainda que nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objecto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; que com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela, o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros, talvez não seja temerário supor que exista uma direcção essencialmente unitária no desenvolvimento histórico dessa faculdade mimética. À primeira vista tal direcção estaria na crescente fragilidade desse dom. Pois o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que a dos povos antigos ou primitivos.» (1987: 109) A questão colocada por Benjamin é se se trata de uma extinção ou transformação da faculdade mimética no homem moderno? À qual responde, «(...), possuímos, também um cânone, que nos aproxima de uma compreensão mais clara do conceito de semelhança extra-sensível. É a linguagem. (...) A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis.» (1978: 110). Seguindo o raciocínio de Benjamin pode deduzir que a passagem das *fábulas* da oralidade à escrita, enquanto linguagem não perdeu a sua relação de semelhança, nem perdeu a sua densidade de significação. Ao qualificar a diferença entre *a leitura* de um abecedário por um estudante, e a de um astrólogo, situando as camadas de leitura que cada uma implica; conclui que, ao contrário da primeira leitura, a segunda abre-se a uma outra camada de significação: a profana e mágica. Assim, todos os traços

²⁷ A definição de *traço* de Derrida permite entender este instante presente, *estudo-fábulas*, como uma conexão com a oralidade perdida «(...). Continuando diz, o pensamento do *traço* que em principio pode parecer efémero por estar sempre a falar de um instante, mostra na verdade que é sempre no presente que as verdades, as ideias, os discursos são produzidos, e antes de fundar certezas baseadas num passado que não existe, desconstrói o sujeito, o tempo e a própria história.» (Derrida, 1982: 72-73)

miméticos da linguagem constituem uma ‘intenção fundada’, que se verifica na dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. «(...) o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milénios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. Nesta perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium*, em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não directamente, como dantes no espírito do vidente ou do sacerdote, mas nas suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas.» (1987: 111-112). Ou seja, ao longo da história a força oculta migrou para a escrita e para a linguagem. O que era da ordem da clarividência penetrou na linguagem, criando um potencial de leitura, a que só se terá acesso na exacta proporção de dedicação e rompimento, na medida em que «o espírito participe daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas.» O acesso às *fábulas* ser-nos-á devolvido desde que lhe dediquemos o tempo necessário, ou antes, ‘«um momento crítico que o leitor por nenhum momento pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.» (1987:113). Deve acrescentar-se para um melhor entendimento do *estudo-fábulas*, que este *leitor de* que fala Benjamin, é quem dá a escutar (o interprete) e quem escuta (o espectador).

Em síntese, *o estudo-fábulas* ao propor-se como *evento sonoro* convoca uma leitura crítica, da qual a supressão da moralidade faz parte; seja aquela entendida como uma leitura *à semelhança* de uma origem oral; seja entendida, literalmente, como técnica usada na cena; seja ainda, como «um escutar, é entrar naquela espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, eu sou penetrado: pois ela abre-se em mim tanto como em torno de mim, de mim tanto como para mim: ela abre-me em mim tanto como ao fora, e é por uma tal dupla, quadrupla ou sêxtupla abertura, que um “si” pode ter lugar.» (Nancy, 2202:33)

Capítulo III - A moralidade

Moral deriva do latim, *mores*, costumes. *Moral* não traduz com acuidade a palavra grega originária, *êthica*, pois ela continha dois sentidos complementares: o primeiro derivava de *êthos* - interioridade do acto humano, ou seja, aquilo que gera uma acção genuinamente humana e que vem do interior do sujeito moral, a intenção; enquanto, *êthica* remetia para a questão dos hábitos, costumes, usos e regras, o que materializava a apropriação social dos valores. A tradução latina do termo *êthica* para *mores* sonegou ao sentido de *êthos* (a dimensão pessoal do acto), privilegiando o sentido comunitário da atitude valorativa. Dessa tradução incompleta resulta a confusão que prevalece até hoje entre os termos *ética* e *moral*.

III. 1. O que está em causa no vocábulo *moralidade*?

Aristóteles observa que a essência do homem é ser um ser racional, (*República*, Livro I, 1095^a:17). A essência é o que é imutável na propriedade de uma coisa, aquilo sem a qual a coisa não pode ser o que é. No caso do homem, a sua essência é ser um ser racional. A moral é uma questão de conhecer a nossa essência, de a definir durante a existência, redefinindo-a à medida que se vai alcançando e caracterizando o conhecimento da essência do homem. Assim sendo, a moral é um processo de conhecimento e obsessão do homem, em determinado tempo e lugar. A moral só se pode estabelecer porquanto a essência assim a determina, ou seja, para a moral “preceituar” é necessário fazê-lo em nome da essência. A moralidade edifica-se porque imana directamente da essência do homem. Sendo o homem um ser racional espera-se com a moralidade uma prática dentro de uma medida razoável. Contudo, o homem pratica actos irracionais e actos irrazoáveis, porque ele é desviado (o acidente, para Aristóteles) da sua essência, e porque esta se define por um carácter em potencialidade. Se está em potencialidade não quer dizer que seja sempre praticada, então, à moralidade compete assegurar que a essência seja cumprida através da sua valoração. Os valores consubstanciam a moralidade que reflecte a essência do homem presente.

No Livro I, Aristóteles preconiza a felicidade como o bem supremo que pode ser obtido através da acção humana (Aristóteles, 1095^a: 18). Ele identifica a felicidade como o bem atingir (op.cit.1107 a, 5) e a excelência como o meio para atingir a felicidade. Divide as excelências em intelectuais (a inteligência, o discernimento) que dependem de aptidões inatas e morais (a coragem e a prudência) que dependem da (*ethos*) educação, que se revê numa disposição para a prática do bem (o que corresponde a uma excelência moral). Assim, o homem excelente é aquele capaz de identificar, em cada acção, os extremos a que levaria uma falha moral, e ter uma disposição moral que aponte para a realização do meio-termo justo, que se coloca entre eles. Para Aristóteles o tratamento da ética é uma questão de excelências morais, que se unificam na ideia lata de felicidade, mas que se revelam como modos adequados de acção, perante cada situação concreta vivida. O virtuoso é o que tem uma disposição de alma para a prática do bem, sempre determinada pela educação (*paidéia*) e nunca pelo *natural*. Já que para Aristóteles tendência *natural* do homem é para a prática de acções moralmente deficientes.

Enquanto o idealismo platónico está implicado com a possibilidade de uma apreciação ética da moralidade vigente, i.e., prevê a manutenção de uma separação entre ética (parâmetro de crítica e avaliação) e moralidade vigente e sua transformação; Aristóteles com o seu realismo, aproxima a ética da moral social, o que permite legitimar os valores sociais dominantes, até ao conservadorismo. A postura aristotélica não é capaz de responder às demandas da ética moderna, na exacta medida em que ela problematizou as relações de *subordinação* do indivíduo ao colectivo. Tanto Platão como Aristóteles defendem uma ética política (a *pólis* acima do indivíduo), onde o homem não é visto senão dentro da colectividade que integra, havendo uma ligação imediata entre o bem comum e o bem pessoal. Ao invés, a modernidade/ o traçado do mundo moderno veio questionar a naturalidade do vínculo entre pessoa e sociedade, e a questão ética teve que ser colocada de outra forma: cada indivíduo tem o dever de observar o bem comum e os valores morais tradicionais? O sujeito moderno não se conforma com uma ligação orgânica entre ele e a sociedade, o poder tem que se justificar perante essa nova subjectividade, a pessoa entendida como um sujeito independente da sociedade. O mito da origem comum é substituído pelo contrato social/vínculo contratual originário, tal como defende Rousseau, – pela ideia de livre

associação - somos indivíduos naturalmente livres e aconselhados pela nossa razão/vontade, e não por uma ordem externa. Será fundamental ‘desnaturalizar’ a ligação entre o homem e a sociedade, a dominação da igreja, a desigualdade entre os cidadãos, as regalia da nobreza, os limites ao direito de propriedade, como será necessário naturalizar a igualdade, a liberdade e a propriedade, pois a *naturalização* será o único discurso legitimador alternativo à pura tradição dogmática. Assim, as modernas teorias contratualistas fixaram as fundações míticas de uma nova auto-compreensão das afinidades entre natureza e cultura. Aos filósofos pertenceu o papel de anunciar um núcleo de normas e valores justos *por natureza*. Os primeiros pensadores modernos da ética, da política e do direito são herdeiros do idealismo platónico, da infundável busca do bem em si.

Contudo, esta resenha não tem a pretensão de ser mais do que uma generalização que conforma a evolução do conceito de *moralidade*. Há toda uma dimensão problemática, vasta e complexa²⁸ que esta questão origina, que aqui está focalizada no objecto estrito do *estudo-fábulas*. A paragem propositada na concepção de moralidade moderna estabelece o plano onde uma certa *solidez* passa a adquirir uma certa *instabilidade* de forma, e o conceito metáfora de «*modernidade líquida versus modernidade sólida*» de Bauman parece pertinente e ajustável à nossa questão, visto colocar de uma forma estruturante o sentido que se pretende clarificar/expor nesta dissertação.

III. 2. Moralidade líquida

Líquido é não manter forma, não se fixar, fluir onde qualquer afinidade perde consistência e estabilidade. Diz Bauman, «De qualquer modo, esses laços precisam de ser atados levemente, para poderem ser outra vez desfeitos, sem grandes delongas,

²⁸ As perspectivas pós-estruturalistas de Foucault, Lacan, Althusser, ou a crítica marxista, ou mesmo, Adorno que defende que o iluminismo é uma pura mitificação quando advoga que o indivíduo é naturalmente livre e depende da sua razão/ vontade, e não de uma ordem externa.

quando os cenários mudarem – o que na modernidade líquida, decerto ocorrerá repetidas vezes.» (2003:10)

Nesta perspectiva o autor afirma que os homens contemporâneos ainda que continuem a precisar de se relacionarem entre si, mantêm-se ‘desconfiados’, escreve “(...) os nossos contemporâneos, desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por ‘e relacionarem’. E, no entanto, desconfiados da condição de ‘estar ligado’, em particular de estar ligado ‘permanentemente’, para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões para que eles não se consideram aptos nem estão dispostos a suportar e que podem limitar severamente a liberdade de que necessitam para – sim, o seu palpite está certo – se relacionem...” (op. cit., 11).

A alteração deu-se, precisamente com a transformação de um conjunto de valores sólidos vindos da modernidade, para uma liquidez de modelos de pertença e interacção na nossa contemporaneidade. Hoje, tudo é mais flexível; a questão é até quando? “ Uma inédita fluidez, fragilidade e transitoriedade em construção (a famosa “flexibilidade”) marcam todas as espécies de vínculos sociais que, há uma década atrás, se combinaram para construir um arcabouço duradouro e fidedigno dentro do qual se pôde tecer com segurança uma rede de interacções humanas”. (op. cit: 121). A tendência é para a subsistência de pontos de referência e orientação serem cada vez mais frágeis e transitórios, ou seja, a expectativa de um modelo de referência ser de vida curta, e Bauman refere mesmo, que ela é tão duradoura quanto a existência de uma pessoa, ou seja, do necessário.

De realçar o facto de qualquer disposição moral ser, na actualidade, consequência de uma reflexão, mais do que efeito de uma qualquer espontaneidade. Emmanuel Lévinas insiste em perguntar “por que é que eu deveria ser ético?”²⁹; a subjectividade

²⁹ «É em termos éticos que eu descrevo a subjectividade. A ética, aqui, não aparece como suplemento de uma base existencial prévia; é na ética entendida como responsabilidade que se dá o próprio nó do subjectivo. (...) A subjectividade não é um para si: ela é, mais uma vez, inicialmente para o outro. (...) O laço com outrem só se aperta como responsabilidade, quer seja, aliás, aceite ou rejeitada, se saiba ou não como assumi-la, possamos ou não fazer qualquer coisa de concreto por outrem. Dizer: eis-me aqui. (...) a relação intersubjectiva é não-simétrica. Neste sentido, sou responsável, por outrem sem esperar a

não é pré-estabelecida mas advém de um frente a frente do homem na sociedade, no seu significado moral, enquanto argumenta que a filosofia primeira é a ética. Diz Levinas, «Mas é necessário compreender que a moralidade não surge, como uma camada secundária por cima de uma reflexão abstracta sobre a totalidade e seus perigos, a moralidade tem um alcance independente e preliminar. A filosofia primeira é uma ética» (Levinas, 2000: 69)

Também Bauman sustenta que a necessidade moral não pode ser estabelecida discursivamente, nem ser objecto de prova. Diz ele, “A moral, nada mais é do que uma manifestação de humanidade inatamente estimulada – não serve propósito algum e com toda a certeza não é guiada pela expectativa de lucro, conforto, glória ou elevação.” (op. cit. 120-121). Mas nem sempre é o que sucede. Diz Bauman, “os actos morais são provocados e motivados por razões aquém moralidade. Longe de ser uma grande ameaça à moral (e logo abominável para os filósofos éticos), *a incerteza é a terra natal da pessoa ética e o único solo em que a moral pode brotar e florescer.*” (op. cit., 121)

III. 3. Moralidade nas fábulas

Aliando a incerteza de Bauman à responsabilidade de Lévinas, a necessidade de demanda ética – moral, de uma moralidade em que se enquadra a pessoa – é emanada pelo simples facto de se estar vivo e partilhar a vida com outros seres humanos e é de natureza silenciosa. Se nas *fábulas* a moral é chamada para *sintonizar* (*Befindlichkeit* como ensina Heidegger, aqui utilizado para realçar a ligação política da pessoa à pólis!) o indivíduo com o colectivo, quer denunciando quer ensinando, hoje parece de todo obsoleta tal imersão:

- as *fábulas* na sua narrativa sintetizada encerram a sua própria leitura moral, não necessitando de um apêndice chamado *a moralidade*;

recíproca, ainda que isso me visse a custar a vida... Conhece a frase de Dostoievsky: “Somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que os outros.” (Les frères Karamazov, la Pléiade, p.310). E diz ainda, «A responsabilidade é o que exclusivamente me incumbe e que, *humanamente*, não posso recusar.» (Levinas, 2000: 85-93)

- a *moralidade* como didascália de ‘sentido’ (pré-definida) é pobre e redutora, na medida em que reduz a própria diligência de leitura, bem como a reflexão que uma interacção de leitura acarreta.

- além da imagem e da imaginação que delas provêm serem enquadradas numa época histórica, resultado que por si só não sofre ‘actualizações’, ou um devir-outro;

- se se enunciasse a *moralidade*, o nosso olhar não estando sintonizado com o contexto de origem da sua produção necessitaria de aceder a um código pré-definido. Não a saberia ler se não fosse um olhar culturalmente documentado, pelo que, mesmo entendendo-se como se entende, o cairológico de tal matéria literária, assim como as questões que levanta (critica e ensinamento), a nossa *moralidade líquida* tende a esvaziá-la e questioná-la;

- sendo que mesmo uma criança não assumiria tal *ensinamento* sem o questionar de acordo com a seu contexto cultural;

- a *moralidade* é uma das matérias que sendo da responsabilidade do homem cria-la, é também da sua responsabilidade contestá-la e transforma-la. O humano não só se adapta ao sistema, também o altera; e, é dentro desta faculdade que a *moralidade* na *fábula* deve ser compreendida;

- a *moralidade*, como atrás se referiu brevemente, é pois um conceito mutante e próximo à pessoa (entenda-se, aqui também, a pessoa-espectador ,quem dá a escutar e quem escuta), isto é, próxima porquanto é necessidade, manifestação de humanidade; mas a nossa acção ética encontra-se limitada àquilo que directamente podemos influenciar, que é infinitamente inferior àquilo que indirectamente tomamos consciência e não podemos agir sobre, ou seja, todo o conhecimento *mediado* de crueldade e miséria humana, que é distante. Esta lamentável impotência cria incerteza na escolha da moralidade operante; logo, e assim como M. Duchamps diz que os observadores é que fazem o quadro, aqui propõe-se que a *escuta* permita ler a moralidade possível, pois a tónica maniqueísta da moralidade que confina a *fábula*, não alcança uma ‘paleta de valores’ que nos envolvem e, utilizá-la em cena seria recusar esse sentido.

III. 4. Subtracção da moralidade

A *moralidade* que se subtraiu, intencionalmente, no *estudo-fábulas* constitui um traço de *descontinuidade performativa* com o acervo herdado, aquilo que Diana Taylor nomeia como *arquivo*. Quando cita *Joseph Roach*, dizendo que a genealogia da performance se esboça a partir da ideia de um movimento expressivo, como se de uma reserva mnemónica se trata-se, em que se incluem padrões de movimentos feitos e lembrados pelos corpos, movimentos residuais, retidos implicitamente em imagens ou palavras – ou mesmo no silêncio entre elas – e ainda, em movimentos imaginados e sonhados por mentes prévias à linguagem mas constitutivas da linguagem.³⁰ Entenda-se que há um lugar inconsciente de ligação com *o já-dito*, que mesmo sem reconhecermos podemos ter acesso a resíduos de um *tempo oral*. De destacar a ideia de *transferência e continuidade* do conhecimento que assiste a um acto performativo; o que faz das *fábulas* enquanto matéria performática de essência oral e politizada um acto performativo *primeiro*³¹. Os movimentos residuais e ‘residentes’ nos nossos corpos, no dizer de Taylor ‘arquivados’ poderão ser considerados como a continuidade desses primordiais gestos efabulatórios de Esopo, i.e., qualquer coisa que ressoa, ainda. Será a constante ligação das *fábulas* à infância uma estranha confusão mnemónica de *infâncias*, i.e., não será o gesto *performativo* que se quer como *infância*, ou *primeiro gesto expressivo*? Aquele acto de *ficcionar* o drama pessoal, social e político através da invenção de um texto mimético e simbólico (fábula performada) não será um acto original, transgressor, autêntico, presente, efémero e um *embodiment*, ou um jogo de corporalização? Não terá sido Esopo um ‘performer *primeiro*’ com o gestus efabulatório? Seremos herdeiros desse *primeiro gestus*?

Sim, mas o nosso gesto é de *descontinuidade*. É um acto de ressonância, residual e repetido, de *transferência* certamente, mas de *descontinuidade*, pois a moral para nós,

³⁰ « Joseph Roach (...) “performance genealogies draw on the idea of expressive movements as mnemonic reserves, including patterned movements made and remembered by bodies, residual movements retained implicitly in images or words (or on the silence between them), and imaginary movements dreamed in minds not prior to language but constitutive of it.» (Taylor, 2003: 5-9)

³¹ Derrida vai mais longe quando sublinha a importância *da citação e do iterável* no evento oral/sonoro, questionando se o statement seria bem sucedido se a sua formulação não repetisse um *statement codificado e iterável* (repetir novamente). (Taylor, 2003:5)

ou não existe, se atendermos, por exemplo, ao que Nietzsche diz do acto demiurgo de criação – pois trata-se de *um jogo/Spiel*. Ou não a toleramos, porquanto a nossa responsabilidade subjectiva se avolumou, como Levinas tão bem explícita: a *proximidade ao outro* não se reduz a uma intencionalidade particular, ao facto de eu conhecer o outro, mas mais do que isto, eu ser responsável por ele, logo, eu sou responsável pela sua própria responsabilidade. (2000:88). Se se pode defender que a pessoa é responsável para além daquilo que faz, ou seja, a responsabilidade do outro *incumbe-me*, então *a moralidade*, na sua dimensão mais apropriada tem que ser entendimento próprio de quem lê *a fábula*, ou no *estudo-fábulas* ouve, pois só o ouvinte na sua amplitude pessoal e íntima poderá determinar o que crê ser a *moralidade* em cada *fábula*. Dentro dos limites da ética de Levinas, o espectador é responsável pela assumpção concreta de uma moral através daquilo que lhe é *dado escutar*. Ao invés da moralidade esopiana que se estabelece como norma universalmente determinada, logo a ser adoptada.

Capítulo IV - As fábulas entre o dispositivo histórico e a sua actualização

“A história não diz aquilo que somos, mas aquilo donde diferimos; não estabelece a nossa identidade, mas dissipa-a em benefício do outro que nós somos. (...) A história é o que nos separa de nós próprios e o que devemos atravessar e ultrapassar para nos pensarmos (Deleuze, 2005: 70)

Partindo do vocábulo história como aquilo que nos rodeia e que nos delimita bem como, o que devemos pensar para nos ultrapassar, compreendamos o seguinte:

- as fábulas são matéria fundadora da *história do indivíduo*;
- são palavra falada - *para a voz e escuta* - antes da sua passagem a escrita;
- são um *pequeno repositório* de sabedoria oscilando entre a moral e a denúncia;
- são como uma *verdade* que se materializa em cada novo acontecer, com movimentos de retorno e actualizações da memória discursiva, i.e., a sua *repetição* com mais de 2000 anos, com autorias diferentes, apresenta-se como um *enunciado repetível*, uma vez que todo o enunciado se concebe num limiar entre o *interdiscurso* (como o espaço do já dito) e o *intradiscurso* (como espaço de relações novas). O *enunciado fábulas* perfila a inevitável relação que todo o texto tem com todos os textos que lhe antecederam, ou seja, o texto que retorna e revela *textos-outros*;
- as fábulas oferecem um estado paradoxal, quer de “puerilidade” na sua construção narrativa, quer naquilo que muitas vezes ultrapassa os limites da pedagogia e moralidade, e se torna numa arma contundente de denúncia e crítica do poder. Esta questão no *estudo-fábulas* deve ser concebida como ligada à supressão da moralidade, supressão que radica, não só na impossibilidade de sustentar *uma* moral, mas também no facto de, para nós, o poder da fábula advir da sua puerilidade.

Qual é a pertinência deste *estado comunicante*, que as *fábulas* testemunham, para o *fazer* do exercício cénico?

Partiu-se de uma apropriação de *fábula* como algo que deve ser *escutado*. A cena deve traduzir essa possibilidade de *escuta*. Tratando-se de uma matéria literária de

origem oral, como seria pensável aceder a essa *escuta*, isto é, qual seria a experiência³² que clarificaria essa origem perdida.

Que actualização fazer? Hoje, lê-se, o que antes era oralidade. A cada fábula corresponde um título, um corpo e uma moralidade, três partes do que antes era uma pequena narrativa (talvez improvisada?!), um acto entre a revolta política e a performatividade latente. O que primeiramente era um *gestus* político e de cumplicidade

A *fábula* é coisa que nos chega criptada mas que se mostra. Será uma possibilidade para o acontecimento, no sentido deleuziano, como singularidade do acontecer, “o absolutamente novo”? Ou apenas o resíduo e a evocação de uma escuta, que quer passar do mudo ao som, revelar-se?

A história é o que devemos ultrapassar para nos pensarmos diz Deleuze, e acrescenta que pensar é um acto perigoso: “*Pensar é, primeiro, ver e falar, mas com a condição de o olhar não permanecer nas coisas e se elevar aos enunciados.*” (op. cit., 2005:71). Entenda-se aqui o pensamento como um processo de subjectivação, ou seja, a constituição de novas possibilidades de vida e de ‘olhar’. Assim, estudar *as fábulas* na contemporaneidade é:

- por um lado, uma potência, como escreve Aristóteles em *De Anima*, isto é, um espaço em branco anterior ao acto, uma “tabuinha de escrever” referindo-se a uma natureza que é essencialmente potência [a tabuinha, cuja cera permite uma infundável reescrita, onde, decerto, ficaram resíduos, camadas de tinta possíveis de ler] – ao quebrar com as leis da natureza e da verosimilhança, as narrativas efabulatórias desenham a ficção com leis próprias, o que abre para um infinito de possibilidades, i.e., para uma “tabuinha de escrever”;

- por outro lado, *as fábulas* ambicionam não uma imagem justa, mas justamente uma imagem, na fórmula de Godard: “*pas une image juste, juste une image*” e “*pas d'idées juste, juste dès idées*”. Justamente ideias, é o encontro, é o devir. “Devir nunca é

³² Experiência na sua acepção etimológica significa travessia e perigo.

imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo... os devires são fenómenos de dupla captura, de evolução não-paralela, *de núpcias entre dois reinos.*” (Deleuze: 2004:12) Uma ideia que dê *corpus* a uma potência: a performatividade da oralidade, ou uma tensão entre *o arquivo* e a conjunção actual *do olhar*.

Tentar, assim, a apreensão das *fábulas* como o traçar duma linha de fuga: será necessário cindir as palavras, deslaçar o dizível como condição de exteriorização, *fazer gaguejar a sua própria língua*, assim diz Deleuze de Beckett: «Criar a linguagem não é exterior à linguagem mas o exterior da linguagem. É o seu fora para exteriorizar a linguagem. Para tal é necessário fender as palavras, fender o dizível coimo condição de exteriorização, estabelecer o *assintáctico* da linguagem. O que em Beckett, como pretendia Deleuze, é fazer gaguejar a sua própria língua. (a repetição é intencional)». (1992:61)

Apontar o traçado onde a potência de vida se liberta da forma humana e mostra «o que há de animal, mas também de vegetal e até de mineral» como escreve Deleuze (2004:10). Ou a reverberação de outras falas, de outras formas de corpo, outras linguagens, tal como propõe Derrida no livro *Che cos è la poesia?*, onde se configura um bestiário mínimo: o porco-espinho (*hérisson*), o bicho-de-seda (*ver à soie*) ou o verme (*ver*) se confundem no verso (*vers*) do citado, ‘*Um ver à soie*’ (que joga com o *à soi*, seu). (op. cit. 1992:5-10)

Recriar *o acto de enunciação* carece de um soltar do dizível, quer das palavras quer das frases, quer dos sentidos. Derrida diz que *o poético* é aquilo que desejamos aprender, mas do outro, graças ao outro, e ilumina “ a fábula que poderias contar como o dom do poema, é uma história emblemática: alguém te escreve, a ti, de ti, sobre ti.” (1992:7)

IV. 1. Do olhar

O fazer artístico enquanto exercício, não se obriga necessariamente ao *argumentum* (termo este, aliás, caro ao *teatro*), ao contrário do exercício académico, que pressupõe um esclarecimento. O *fazer* enlaça o pensamento, mas, em sentido inverso, o *saber* não pressupõe imediatamente o fazer; esta diferença parece-me determinante para encadear toda uma ordem de argumentos que eventualmente poderão *aliviar* o *fazer artístico* numa herança predominantemente especulativa.

Começo por determinar a linha divisória-etimológica do saber e do fazer:

- *fazer* do latim *facere*, dar corpo ou forma a um objecto ou alguma coisa, tomar determinada forma;

- *saber* do latim *sapere*, conhecimento que se adquire através do estudo ou da experiência, aprendizagem, adquirir uma capacidade através de um processo de aprendizagem.

O fazer é o dar visibilidade a um *corpo* (*ocorrente do exercício artístico*), é um trazer à luz, ou o iluminar de um objecto. No sentido aristotélico, representa o *diáfano*, que designa literalmente a travessia da luz ou daquilo que se dá à luz (a palavra é composta pelo verbo *phainô* – aparentada a *phôs*, “luz”, e significa simultaneamente “fazer aparecer”, “tornar visível”, “brilhar” – e pela preposição *dia* que supõe a separação e alimenta um percurso, a travessia através de uma interioridade aberta). «(...) A luz constitui o acto do diáfano... ela é o «diáfano enquanto diáfano» Mas, quando o diáfano, ainda que em potência, não pode ser encontrado, estamos perante a obscuridade. A luz, é de alguma maneira, a cor do diáfano (...)» (2001: 69). O diáfano que é invisível por si mesmo, converte-se em visível pela travessia da luz que assume a cor do objecto iluminado. No *olhar diáfano* dá-se a passagem da potência/virtualidade ao acto de ver; nele o olhar está continuamente em potência, na obscuridade, não cessando de vir à superfície visível, não cessando de submergir na invisibilidade. Se o olhar artístico é um *olhar nebuloso*, quer dizer que ele é de certa forma cego, não vê, ou melhor, está cego para os objectos do mundo. Para Tomás Maia «(...) Quase se poderia dizer nos termos da cultura óptica grega: o seu olhar, subitamente confrontado com o abismo da visibilidade, tornou-se ele mesmo dispensador (emissor) de luz. (...) se esse

olhar parece realmente irradiar luz é porque a imagem... não é uma forma, entre outras, situada no mundo: é a forma que a luz tomou transitoriamente. A imagem devolve a luz à (revelação de que há luz) luz (...)» (2006-2008: 81). A luz será o que perfura o olhar, *ela é o diáfono*, o que descobre a passagem. É o caminho para a aparição *da imagem*. O fazer artístico dá a ver um tal olhar, “justamente uma imagem”, recorrendo a Godard.

O que nos levou à imagem condicionada e questionada em semi-obscuridade, do *estudo-fábulas* que foi apresentada em Abril de 2010?

Sócrates compendia a essência da *imagem teatral* através da frase “Fala para que eu te veja”. Aristóteles, afirma que a tragédia, assim como a epopeia, produzem o seu efeito adequado «sem recorrer a movimentos próprios de um actor, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar a sua qualidade» (leitura feita em voz alta, entenda-se, leitura para se escutada), (2008: 111-112). O que Aristóteles anuncia é, pois, que o *modo elevado do drama*, se pode cumprir sem a representação própria de um actor. Nas suas palavras sem recorrer *a movimentos próprios de um actor*. Para que se atinja a finalidade da tragédia, a *emissão de uma voz, aquela que enuncia um sentido, ou mais precisamente, uma história – um mito/fábula – é o estritamente necessário*. Afirma ainda que todo o dispositivo cénico/visual deve ser potenciador e direccionado para a enunciação, aquela que chega de um corpo, separado da sua própria voz. Na *cena aristotélica* temos *a voz que enuncia*, uma voz de corpo “ausenticado”, e *um* que escuta, o corpo presente do espectador, *audi-ente*.

Afirmemos, então, que o teatro surge como *lugar para a escuta*. Ao criar uma imagem para a escuta das *fábulas*, aqui exercício de escuta, pretendeu-se, com esse lugar longínquo e atravessado por enunciações e leituras várias, criar, unicamente, um evento sonoro. Sabendo que a presença sonora ao ressoar se torna *móvel* – num ir e vir entre a fonte e a ‘orelha’, ela cria um espaço aberto – sabemos que ela *actualiza* a fábula. A *escuta* possibilita atingir e fixar afectos e lugares estéticos. A voz e o cravo no *estudo-fábulas* nada mais fazem que deixar-se escutar, mesmo com todas as intromissões e instabilidades que os corpos vivos e presentes têm. O sonoro é um reenvio simbólico, um ir-e-vir que provoca tensão e propaga vários tempos e espaços, não esgotando mas ampliando a escuta. Ela é a mais ostensiva condição sensível: um partilhar *entre um fora e um dentro*.

Quando se solicita a escuta de uma matéria literária como *as fábulas* (uma construção simples e inverosímil, mesmo pueril) e se instala uma *mise-en-scene* como a proposta (uma leitura, duas vozes em unísono, um cravo) o que se pretende é tão *só o acto mais contraído do teatro*, conceber a possibilidade de, nesse lugar, ter acesso a um acto de *mediação para a orelha*. Este é um pedido de atenção, pede-se que se cuide ouvir uma narrativa já ouvida e repetida, mais uma vez. É um pedido delicado e terno: *delicado* porquanto é um pedido que não tem a espectacularidade de um acto teatral e daí a sua falta e a sua fragilidade, é um acto de contracção em que o carácter performativo da palavra depende da força iterativa, ou seja é tanto mais contraído quanto maior for a capacidade de reiterar a palavra *já-ouvida*, ou no dizer de Benjamin «fazer o espírito (aqui de quem escuta) participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas.» (1987: 112); e *terno* porque sugere que para ser visto tem que ser *ouvido primeiro*, logo solicita a acuidade do ouvido e não da visão.

IV. 2. Mise en branle

«(...)³³ no seu desencadear, que faz dele, do lugar sonoro («sonorizado», seríamos tentados dizer, ligado ao som), um lugar para si, um lugar como ligação a si, como o ter lugar de um si, um lugar vibrante como o diapasão dum sujeito ou, melhor, como um diapasão-sujeito. (O sujeito, um diapasão? Cada sujeito, um diapasão diferentemente afinado? afinado a si – mas sem frequência conhecida?» Uma *mise en branle*, um *desencadear*, pode dizer-se, onde assenta este *estudo-fábulas*. Criou-se um lugar onde se movimenta e activa a *escuta*, onde se deseja que cada *escutante* seja “um diapasão com regras próprias e únicas”. Um lugar que permita o reenvio, um contágio: a

³³« (...) dans sa mise en branle, qui fait de lui, du lieu sonore («sonorisé», serait-on tenté de dire, branché sur le son), un lieu-à-soi, un lieu *comme* rapport à soi, comme avoir-lieu d’un soi, un lieu vibrant comme le diapason d’un sujet ou, mieux, comme un diapason-sujet.(Le sujet, un diapason ? Chaque sujet, un diapason différemment réglé ? Réglé sur soi – mais sans fréquence connue ? » (Nancy:, 2002 : 37)

fábula → a voz, que dá a ouvir → um escutar ⇔ um ressoar → sentido/s (estar à escuta é estar no limiar de um sentido, escreve Nancy)

Não será *a escuta de uma fábula* a forma que mais liberta o seu sentido? A que permite que *o contágio* seja um atravessar para nos pensarmos, como Foucault diz, ou simplesmente pensar a razão de uma matéria literária como as fábulas?

IV. 3. A teatralidade

A *teatralidade* é um conceito de caracterização contemporânea do modelo de teatro tradicional. Traduz-se numa operação própria da prática teatral, ou, a criação de um dispositivo, uma cena – um desenho a que outro tem acesso; essa cena é um ‘olhar’ sobre. A teatralidade é entendida como ilusória, artificial ou ficcionada, na medida em que cria um mundo outro, distinto do real em que nos movimentamos ou existimos. É, pelo menos, um termo do começo do século XX que tem sofrido rupturas e questionamentos, sobretudo devido às performances dos anos 60/70, altura em que o texto de Michael Fried “Art and Objecthood”³⁴ propaga o termo teatralidade com mais premência no discurso teórico. No final dos anos 80, Josette Féral, num artigo publicado em 1988, “*Performance et théâtralité: le sujet démystifié*”, argumenta que *a teatralidade* está presente no *quotidiano* através dos seus elementos fundamentais – criação consciente de um *espaço - outro* pelo actor ou pelo espectador – e lembra que aquela deverá ser entendida como um processo do olhar, que distingue e cria o espaço-do-outro. *A teatralidade* ocorre sob duas condições: por iniciativa do actor, quando reorganiza o espaço quotidiano, ou do espectador, quando olha e enquadra um espaço que não ocupa, mantendo-se como um observador. Estas acções, afirma, configuram uma fissura essencial para *a teatralidade* poder surgir do quotidiano, visto que com ele partilha o tempo e o espaço da experiência do sensível; ela cria uma separação entre “o

³⁴ De notar que o Fried vai buscar o termo *teatralidade* à crítica de arte do Diderot. É Diderot quem “acusa” alguma pintura de teatralidade em plenos meados do século XVIII. (ver Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. – Chicago: The University of Chicago Press, 1980.) .

dentro” e “o fora” da realidade experienciada. Neste sentido, *a teatralidade* não é uma propriedade dos objectos, do espaço ou do actor, mas sim do *processo*³⁵ que estabelece uma ligação dinâmica entre *quem vê e quem é visto*. A teatralidade³⁶ será uma possível ficção construída/representada num espaço-outro, onde uma relação dinâmica é accionada entre quem vê e quem é visto, ou neste caso, entre quem enuncia e quem escuta. De notar que tal construção é centrada no paradigma da visão, tal como Peggy Phelan defende, mas abrindo caminho para outras possibilidades de sentido do acontecimento teatral. Em *Unmarked. The politics of performance*, de 1992, Phelan descreve a ontologia da performance articulando três vectores principais: a efemeridade, a irreprodutibilidade e a produção de subjectividade a elas referida. Defende que a *performance* é irreproduzível tanto pelo acontecimento que finda ali, como por *esse findar ali* ser a condição da sua existência, há um fim, um desaparecimento, um esgotar que é próprio da sua natureza. Trata-se de um acto/ presente/ com uma duração – o intervalo que se situa entre o início e o silêncio da cena. Qualquer *reprodução* desse acontecimento performativo é já de uma outra ordem de produção, i.é, quer um registo quer um documento ou outra forma – a performance é efémera, não volta a acontecer e cada hipotética *repetição* será diferente e única. É na sua origem sempre *um novo acto*, noutra presente e tornando-se, após a sua materialização numa matéria invisível. (1997: 171-191)

³⁵ Também Deleuze dá primazia ao *processo*, quando estabelece o devir como o movimento imanente ao fenómeno artístico (Monteiro, 2010:373)

³⁶ «Theatricality produces spectacular events for the spectator: it establishes a relationship that differs from the quotidian. It is an act of representation, the construction of a fiction. As such, theatricality is the imbrications of fiction and representation. As such, theatricality is the imbrications of fiction and representation in an “other” space in which the observer and the observed are bought face to face. Of all the arts, the theatre is the best suited to this sort of experimentation.» (Féral, 1985: 105)

Capítulo V - Dispositivo não representativo

Se se pensar que *a palavra* vem do étimo *mutum* – que se traduz como um som privado de sentido – então, a *enunciação* vem estabelecer o espaço para o sentido ser constituído. Cada escutante ao relacionar-se com o escutado participa de *um sinal*, em grego, um propagar-derramar, onde o sentido é encontrado. O próprio silêncio é uma ressonância.

estudo-fábulas não é um acto de re-apresentação³⁷, mas sim um *acto de enunciação*, ou seja, o sujeito que enuncia não ocupa verdadeiramente nenhum lugar, i.e., não é uma personagem das fábulas, não é um narrador, é um *mediador ou leitor*, entre o texto (que não é uma escrita feita para a prática cénica) e o que escuta. Pensar *a enunciação é afirmar que algo não é dado*, isto é, dado a ver como já determinado em si mesmo, mas como algo que *se espera ir ao encontro*, qualquer coisa que ao *soar – ecoar* (i.e., dar sinal, significar, ambos são sinónimos de soar) convida. *E, aqui o presente*, não é instantâneo, a existir *convoca* outros presentes, ou seja, *ele é diferencial* na medida em que apela a outras instâncias ou forças, e moradas do instante para poder partilhar do fluxo das coisas. Deve ser *o som/palavra* que põe em tensão as diferenças da sequência e ao evocar a presença é ele mesmo o presente.

³⁷ «“para não serem representadas”, para serem lidas.», cita P.F. Monteiro a propósito de um desejo de alguns autores do século XIX. (2010: 374). Há, efectivamente, nas *fábulas* uma matéria textual para *ser lida*, e não representada. A génese oral, e mesmo a sua escrita, não se configura num tornar presente através de uma *figuração humana* aquilo que a essência da *fábula* põe em causa e substitui por animais, plantas, objectos, seria uma perda de encantamento. A voz quando lê, aqui o mesmo que enunciar, efectiva um movimento de camadas várias, possibilitando a convocação do ‘arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis’, como Benjamin nota (1987: 111).

V. 1. Animal

Quando se quer encontrar o que de *animal* irrompe nas fábulas, neste estudo, é tão-somente compreender o que pode sair de uma voz humana que não seja linguagem³⁸, ou de um cravo que não seja música. Como foi atrás referido, a figuração humana que resulta da representação, seria um *desencantamento duplo* para a actualização das *fábulas*: em primeiro lugar, porque o texto não parece permeável a tal representação, a figuração de um lobo falante, por exemplo, é mais rica como uma imagem projectada por quem escuta, do que a de um corpo ficcionado, pois a convenção proposta pelo *texto* seria destruída. O mistério da imagem de um ‘lobo falante’ é tanto maior quanto a capacidade de *presentificar pela leitura/ som*, a criatura da fábula exposta às provações de uma natureza enfeitiçada, que fala, onde o homem é mudo. Quando fala expõe a sua própria condição e, esta é já uma sintetização de um comportamento humano transposto moralmente. A representação seria sempre uma pobre ilustração, filtrada e ampliada por um ‘corpo que pesa de corpo’. Existe na *fábula* uma troca entre fala e silêncio, entre história e natureza. A criatura da fábula está exposta às provas da iniciação e ao silêncio do mistério, mas sem os experimentar; por outras palavras, está sujeita a eles como um feitiço. Tudo é gesto ambíguo da lei e da magia, condenando e absolvendo, proibindo ou permitindo, enfeitiçando ou desenfeitiçando o tempo parou. «A fábula só se conseguiu separar dos ritos de iniciação quando aboliu a experiência do mistério, que estava no seu centro, e o transformou em *encantamento*.», escreve Agamben sobre o ‘presépio’, acrescentando, «A intenção figurativa do presépio não está num acontecimento mítico, ou, ainda menos, num acontecimento espaço-temporal (cronológico), mas num acontecimento *caiológico*.»³⁹

³⁸ Como ensina W. Benjamin, a essência linguística das coisas são a sua própria linguagem, a linguagem comunica-se a si própria, no seu sentido mais puro ela é o *medium* da comunicação, ou seja, aquilo que é comunicável numa essência espiritual (que é essência humana) é sua linguagem, que se expressa em palavras nomeando as coisas, “(...) a essência linguística do ser humano coincide com o nomear as coisas(...) nome é a essência íntima da própria linguagem ... o ser humano é aquele que nomeia, e nisso reconhecemos nós que a língua pura fala por ele (...) senhor da natureza, ele pode nomear as coisas (...) é unicamente graças à essência linguística das coisas que ele alcança por si próprio o conhecimento delas – no nome ele, porque fala no nome, é na verdade, o locutor da linguagem e, precisamente por si, o seu locutor – o ser humano como aquele que fala – o que dá nomes ...” (2003:140-147)

³⁹ A estrutura temporal prioritária de Kairos (em oposição a Cronos, o tempo cronológico, sequencial) é o presente ou o momento indeterminado no tempo em que um acontecimento tem lugar. O que permite criar uma noção de tempo, quer fora da noção de temporalidade causal, quer fora da cronologia dos

(Agamben, 1993:124-131); em segundo lugar, esta escolha *não representativa* é de certa maneira, também, uma resposta a uma genuína obscuridade/sombra que está presente nas *fábulas*. *Lato sensu* podemos falar de obscuridade quando subsiste uma decisão do próprio autor de não tornar acessível o que ele quer dizer e só se fala para quem ‘se aplica’ à escuta; ou quando em relação ao que se diz de determinada realidade – é impossível ser-se claro, e então há uma cifração com a respectiva necessidade de aceder a uma chave de descodificação e a um ritual de iniciação.

As *fábulas* sendo uma realidade cifrada participam de *uma obscuridade* que se revela na persistência histórica da sua apropriação - matéria repetida e reinterpretada ao longo da história por vários autores - como numa necessidade *de entrar em relação*. Elas exigem ‘um entrar em relação’ para se apreenderem, pois o facto de *a figura representada* não ser humana mas animal, de existir a transferência da alma humana para o animal e da presença animal ser feita à semelhança do homem - só ter o desenho do animal - para além de não existir referência a qualquer linguagem animal. Existe algo de *singular* que inaugurou todo um movimento de sucessivas reaproximações ou ‘traduções’⁴⁰ como Benjamin denomina, e o deter-se na sombra, oculto e inesquecível,

acontecimentos. O ponto de vista cairológico, amplamente estudado, possibilita um estudo que incide sobre um tempo não sincronizado, de múltiplas dimensões, com rupturas e intervalos, ao invés de um entendimento do tempo, em continuidade, que de certo modo opta por controlar a dinâmica do tempo e das acções. Participa de duplo significado: é o presente e a presença. Por um lado, temos a *história das fábulas* que condicionam e limitam a possibilidade de sobre elas agir; por outro, as fábulas como *matéria cénica ou performativa*, que abrem à presentificação de um momento de acção, de *um agir sobre*. Este último momento é *cairológico*. Se, por um lado, se pode olhar para *as fábulas* como um objecto de uma época, com determinados valores e tradições próprias *desse presente*, ou seja, com uma história que condiciona e limita as possibilidades de agir, ao invés, como Foucault defende, *todo enunciado é repetível*, uma vez que comporta um território de elementos antecedentes, em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e redistribuir segundo relações novas; como tal, uma leitura performativa, ou um evento sonoro, como o que se apresentou, permite, através *de um olhar para*, re-voltar a centrar o presente e a sua acção, possibilitando uma contingência e uma diferente construção dramática de fronteiras imprecisas.

⁴⁰ A tradução é importante como uma intensificação do original (veja-se o que Fedro diz quando *toma* para suas as fábulas de Esopo, «A escravidão exposta, porque não ousava dizer o que queria, levou os seus sentimentos próprios para as fábulas e iludiu a denúncia com gracejos fingidos. Ora pelo caminho *daquele Esopo eu fiz o caminho e pensei mais coisas do que ele deixara, escolhendo algumas para aplicar à minha desgraça...*» (1990:57). O original intensifica-se através da quantidade de traduções.. Segundo Benjamin, o que torna a tradução possível é existir uma língua ‘pré-parentesco’ de todas as outras, uma qualquer ordem de comunicabilidade – pois não há formação da singularidade sem a possibilidade de universalizar – a tradução é exigência da obra porque ela é intraduzível e singular (não há equivalentes mas qualquer língua existe em relação com outras línguas, o que se chama movimento de universalização. A tradução é uma forma, e a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras, pois ela é uma questão de criticabilidade, não é um movimento de apropriação mas de conexão/relação. (in *A tarefa do tradutor*, Iv.1.pp 9-21, 1923, tradução de Filomena Molder)

está para além do empírico-subjectivo. O estar na *sombra* sugere também, *a tenda/skena grega*, e metaforicamente pode ler-se como o lugar de *expectativa* de um acontecer, seja ela uma libertação (Esopo espera a libertação do estado escravo para o homem livre), seja uma gradação do conhecimento, à qual associamos a alegórica Teoria da Caverna de Platão.

V. 2. Mimesis teatral

Se se quiser encontrar um sentido para esta abordagem *não representativa*, Philippe Lacoue-Labarthe, a propósito de “ *O paradoxo e a mimesis*”, escreve, «A mimesis teatral, dito de outra maneira, oferece o modelo da mimesis geral. A arte, na medida em que se substitui à natureza, na medida em que toma o lugar desta e termina o processo poético que constitui a sua essência, produz sempre um teatro, uma representação. O que quer dizer *uma outra apresentação* – ou a apresentação *de outra coisa*, que ainda não estava lá, dada ou presente.» (2010: 13). Falar de *mimesis* é falar de uma outra apresentação, de um outro pormenor que é dado a ver.

Roger Caillois a propósito de *mimetismo* escreve que «Qualquer que seja o lado por que abordemos as questões, o problema decisivo acaba por ser, no fim de contas, o da distinção entre o real e o imaginário, entre a vigília e o sono, entre a ignorância e o conhecimento, etc... de que uma actividade válida se deve mostrar exacta tomada de consciência e a exigência de resolução.» (1998: 65). As fábulas enunciadas operam o real para o antropomorfizar, apresentam-no sob o corpo animal, ausentificam o homem só fisicamente, deixando expor o comportamento para o moralizar, ou talvez purificar, tal como para os gregos ‘a viagem’ é uma forma de purificação. A viagem de um corpo ao outro!

À semelhança do antromorfismo, onde a semelhança só existe aos olhos daquele que observa, no *estudo-fábulas* a semelhança é descrita pela enunciação e não pela representação do enunciado, sendo assim ela só existe porquanto ela ocorre da escuta da palavra: *é dito* que há o uso de uma semelhança para a virtualidade acontecer, aqui e só aqui é que o mimético trabalha. R. Caillois explica que o ‘animal’ se assemelha não

apenas ao vegetal ou à matéria, mas ao vegetal apodrecido, à matéria decomposta (poder-se-ia pensar, num outro texto, a fábula enquanto matéria decomposta!). Acrescenta que o *mimetismo* seria como que «...um encantamento fixado no seu ponto culminante e, onde se apanha o feiticeiro na sua própria armadilha.» (op.cita. 1998:79-80). A *fábula* é uma identificação mimética do racional com o irracional, (do homem com o animal) e do animado com o inanimado, do (homem com o objecto) num constante desejo de fusão do homem com o animal e o objecto, um desejo de fusão do homem com o todo, um tema panteísta!

O *fenómeno mimético* é produzido por um movimento semelhante e constitui a “imagem apaziguante” da necessidade que o motivou, segundo Caillois (op.cit.1998:84-89), o que nos parece conforme à tentativa de Esopo ao socorrer-se da forma-fábula: o desejo duma identificação com o lugar e com uma matéria comum originária.

V. 3. Performance⁴¹

A *performance* acontece *ao vivo*, um instante de experiência co-presencial do *performer* e do espectador, matéria irrepitível, efémera, tornando-se substância invisível e dirigida à *visão*, referida classicamente ao espaço e à especificidade de ser (também do relacionamento com o espaço e com a ontologia do Ser) para o olhar do espectador. Penso que se deve repensar a importância dos outros sentidos na criação e percepção da cena, tal como Artaud⁴² preconizou. Diana Taylor concede à performance atributos

⁴¹ *Performance* é o acontecimento onde *alguém se dá a ver* (partindo do sentido ontológico de teatro, lugar de onde se vê), entenda-se aqui todo o acto performativo que é apresentado ou re-presentado *ao vivo* e tem indicativo de desempenho ou representação; este acontecimento carece do *espectador* para ganhar o qualitativo *de acontecimento* – reclama a *co-presença* do que é dado a ver e do que vê, condição ontológica do acontecer teatral, ele existe num presente e reclama o seu esgotamento, há uma actualidade e um desaparecimento, este é o intervalo entre o último silêncio e o primeiro aplauso ou movimento de saída.

⁴² Se o *olhar* possibilita separa espaços, a escuta permite ouvi-los. Há uma relação directa e estreita entre audição e espaço, i.e., a localização que nos envolve ou a forma como o espaço se revela através do *som*. Ou seja, evidencia-se o carácter relacional da escuta relativamente à conexão espaço-som. Sabendo que a percepção auditiva é um complexo processo de transformação de estímulos em sensações com sentido-significado, é necessário dar, e entender o papel do som no espaço relacional e ressonante da *cena-o corpo do ouvinte*. Artaud compreendeu, e bem, quando revolucionou a função do texto no teatro a favor

como desafio, mesmo o auto-desafio, e defende-a como sendo um termo conotado com o processo, uma praxis, um modo de transmissão, um modo de intervenção no mundo. A sua distinção de *arquivo e repertoire*⁴³ é determinante na definição de *performance*, porquanto defende que a matéria performática é conhecimento e enquanto tal, uma possibilidade de compreensão: mais do que uma definição, ela é “*what it allows us do to*” (2003: 15), ou seja, um sistema de conhecimento e transmissão. Este ponto de vista vem ao nosso encontro no *estudo-fábulas*, não só porque se trata de um *exercício acadêmico*⁴⁴, como nos auxilia pensar o lugar da *oralidade* na performance, seja este um resíduo ou eco que nos chega (*arquivo*, segundo Taylor), ou seja uma forma de constituir o lugar da cena, subalternizando a visão, permitindo que *uma leitura* reconstitua a textura da oralidade perdida, bem como o refazer da imagética associada à história das fábulas (para Taylor o *repertoire*). Segundo Taylor, *o arquivo e repertório* estão num constante estado de interação e, ao citar Jacques le Golf, deduz que a escrita alimenta uma consciência histórica, ao passo que a oralidade uma consciência mítica. (op.cit:21) É importante destacar que a diferença entre arquivo e repertório não é sequencial, nem binária na sua formulação, porque os modos de transmissão e ‘historiar’ o conhecimento são muitos e diversos, nomeadamente híbridos, e sobretudo trata-se de uma matéria *intangivelmente herdada*.

da matéria sónica da palavra, propondo um lugar nuclear, através do qual o espectador do teatro da crueldade será atingido e encantado. (Artaud, 1989; 80)

⁴³ *Arquivo* em grego, refere-se a edifício público, o lugar onde se guardavam recordações, ou registos. Taylor sustenta «archival memory works across distance, over time and spaces... and succeeds to separating the source of “knowledge” from the knower – in time and/or in space ... What changes over time is the value, relevance, or meaning of the archive, how the items it contains get interpreted, even embodied... The archive exceeds the live. » . «The repertoire (a treasure, an inventory) enacts embodied memory: those acts usually thought of as ephemeral , nonproductible knowledge. ...it requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by ‘being’, being a part of transmission. », e estabelece umnexo relacional quando escreve «Embodied memory because its alive, exceeds the archive’s ability to capture it. But that does not mean that performance – a ritualized, formalized, or reiterative behavior – disappears. .Performances also replicate themselves through their own structures and codes. This means that the repertoire, like the archive, is mediated. The process of selection, memorization or internalization, and transmission takes place within (and in turn helps constitute) specific systems of re-apresentation. Multiple forms of embodied acts are always present, though in a constant state of againness. They reconstitute themselves, transmitting communal memories, histories, and values from one group/generation to the next. Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge.» (po.cit:19-22)

⁴⁴ Taylor sustenta e, com pertinência a nosso ver, «Performance studies, and then, offers a way of rethinking the canon and the critical methodologies.... The need to free ourselves from the dominance of the text – as the privileged or even sole object of analysis – our theoretical tools continue to be haunted by the literary legacy.» (op.cit.:27)

O lugar *do olhar*, a hierarquia histórica (teatro – do Latim *theatrum*, do Grego *theatron*, literalmente “lugar para olhar”, de *theasthai*, “olhar”, mais *-tron*, sufixo que indica “lugar”) assim o estabelece como o primeiro entre pares, é convocado para captar *a efemeridade* do acontecimento teatral, esta é uma especificidade fundadora do acontecimento; também o *som* enquanto espaço de ressonância participa do efémero e é ele próprio *um evento* cuja captação é efémera e tende a desaparecer.

O *som e sua escuta* evadem-se da definição etimológica de *teatro* (importa mencionar que se utiliza o acontecimento teatral como fundação do evento performativo) mas creio que eles participam da sua natureza, pois trata-se de um evento – o som – efémero, com uma duração num tempo presente e ao vivo. Ele propaga-se no espaço físico e no corpo da pessoa-espectador, e temporalmente propaga-se, ressoando e estabelecendo o próprio ritmo da sensação. Se é necessário a *co-presença* para que a performance se efectue/actue, então essa dupla e necessária presença é envolvente do todo do acontecimento, desde a palavra, ao ruído, ao silêncio. A dimensão do *evento sonoro* coloca-se como condição central da percepção porque cada corpo presente determina e constrói esse plano sensível do acontecer teatral. Casey O’ Callaghan define o *som* como um evento sonoro que se revela num movimento de oscilação, ou seja, de corpos interagindo que perturbam ou dispõem o meio envolvente num movimento de onda. (2007: 60). O’ Callaghan distingue o som dos embates ou choques produzidos pelos objectos geradores do movimento oscilatório (fontes sonoras) das ondas de propagação do som (ondas sonoras); defende que o que determina a formação do som é o *movimento oscilatório*, a actividade periódica que liga os objectos ao meio – o que nomeia como “medium-disturbing event” (2007: 70), o evento perturbador do meio... o som será relacional, os sons serão relacionais, i.é, envolvem o objecto causador da perturbação e o meio da sua produção, mas não se confundem entre si, têm uma existência distinta localizada no espaço e no tempo. Esta presença afirma-se pelo *movimento* que instaura, pela continuidade que estabelece com o meio (espaço, objectos, sons, ar...) e cuja percepção implica uma *participação* no acontecimento sonoro.

V. 4. Evento sonoro e acontecimento teatral

evento sonoro e acontecimento teatral têm em comum a coincidência entre produção e percepção do evento e a inerente e imprescindível co-presença. O *presente* na produção e recepção do evento sonoro traduz-se no seguinte: *a escuta* actualiza a ligação com o exterior – o mesmo ocorre na performance – ouve-se e constrói-se num envolvimento com o que *é o exterior*; assim, estamos perante um acto que possibilita a ligação sensível com o que *é dado a ver e a ouvir, ou seja, um acto constitutivo da criação*. Um acto criativo onde quem *ouve/vê* traça através de uma acção/movimento o que *lhe é dado ouvir/ver*. A escuta impulsiona a constituição da ligação sensível com o meio, dando e sendo o *presente-que-cria*, uma vez que a sua duração tem um fim, termina. Estamos na presença de um movimento ressonante. Escutar *é* estar em relação, escreve Jean Luc-Nancy. *É* aceder a um espaço de ressonância onde diversos reenvios (renvoi) entre som e sentido são construídos (2002:30). A ressonância *é* entendida como a “realidade desse acesso” (2002:31), ou seja, ela *é* a relação que actualiza o momento presente da escuta. «Esta presença não *é* então a posição dum estar-presente: justamente não *o é*. Ela *é* presença no sentido de uma “presença de” que, ele-mesmo, não *é* um “com vista a” nem um “de modo a”. *É* uma “em presença de” que não se deixa objectivar nem projectar ao defronte. Por isso *é* antes de mais presença no sentido dum *presente* que não no sentido dum *presente* que não *é* um estar (pelo menos no sentido intransitivo, estável e consistente do termo), mas sobretudo um *vir* e um *passar*, um estender-se e um penetrar.».⁴⁵ Continuando, «Estar à escuta *é* estar na presença de algo que não se manifesta mas *é* evocado: ao escutarmos estamos em relação com a passagem, a penetração e a extensão da presença sonora em nós.»⁴⁶ e «Escutar *é* entrar

⁴⁵ Cette présence n'est donc pas la position d'un être-présent : elle ne l'est justement pas. Elle est présence au sens d'un « en présence de » qui, lui-même, n'est pas un « en vue de ni un « vis-à-vis ». C'est un « en présence de » qui ne se laisse pas objectiver ni projeter au-devant. C'est pourquoi elle est d'abord présence au sens d'un *présent* qui n'est au sens d'un *présent* qui n'est pas un être (du moins pas au sens intransitif, stable et consistant du mot), mais plutôt un *venir* et un *passer*, un *s'étendre* et un *pénétrer*. » (2002 : 31).

⁴⁶ Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré : car elle s'ouvre en moi tout autant qu'autour de moi, et de moi tout autant que vers moi : elle m'ouvre en moi autant qu'au dehors, et c'est par nue telle double, quadruple ou sextuple ouverture, qu'un « soi » peut avoir lieu. « (2002 : 33)

naquela espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, eu sou penetrado: pois ela abre-se em mim tanto como em torno de mim, de mim tanto como para mim: ela abre-me em mim tanto como ao fora, e é por uma tal dupla, quadrupla ou sêxtupla abertura, que um “si” pode ter lugar.»

O movimento de escuta é, ao mesmo tempo, estar aberto *a um dentro e a um fora*, um estar dentro e um estar fora que dá lugar ao estar dentro, e assim de um ao outro, ressoam um no outro; um contínuo movimento de divisão e participação, de desconexão e contágio. No dizer de Wagner, no Parsifal, 1º acto, 1ª cena, “*Du siebst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit ...*” [trad. Tu sabes meu filho, aqui, o tempo torna-se espaço]

Nancy defende que o *sonoro*, ao invés do *visual*, é tendencialmente *methesis* – do grego, *participação, partilha* ou/e *contágio* – ⁴⁷ «...o sonoro estará do lado dum reenvio simbólico (o que não implica que me esgote a amplitude) ...», enquanto o visual é sobretudo *mimesis*”... o visual estará do lado dum captura imaginária.

Pensa-se que a incidência particular do som, ou seja a sua capacidade de *afectar*, não se compara a nenhuma outra, é muito diferente da que advém do visual ou do toque. Enquanto o visual reclama *uma presença* – a que vê – ali o sujeito reenvia-se a si mesmo, é o objecto; no sonoro relaciona-se com *um sinal*, aqui é o sujeito *lui même que le sujet se renvoie ou s’envoie*. Podemos entender o que vemos, p.e., uma garrafa, mas é mais complexo ‘ver’ o que se escuta. O próprio modelo grego esclarece que o visual, *doxa*, é ⁴⁸ “aspecto conforme a uma espera”, e o acústico, *kleos*, “generalizadamente renomeado pela palavra” (op. cit., 26).

Não será *a escuta* uma predisposição para o acontecimento teatral mais ostensivamente participativa – *methesis* – uma vez que o tempo, ao fazer-se espaço, partilha de um espaço-tempo mais concreto (talvez, diacrónico?) e de um espaço-tempo que é pertença da cena/do acontecer e, simultaneamente, é e não é espaço-tempo concreto? Não permitirá *a escuta*, através de um reenvio, a possibilidade de enleiar diferenças, como um devir? Não será a ressonância, ou melhor, a condição de ser

⁴⁷ “... le sonore serait du côté d’un reenvoi symbolique (ce qui m’implique pas qu’il en épuise l’amplitude) ...” e “... le visuel serait du côté d’une capture imaginaire (ce qui n’implique pas qu’il s’y réduise).(2002 :27)

⁴⁸ «aspect conforme a une attente» e «renommée répandue par la parole» (2002 :26).

ressonante, que faz entender a diferença de entendimentos, como Nancy escreve ‘no sentido *sensível*’ do termo? ⁴⁹

A *escuta* abre um espaço de ressonância, da dilatação e reverberação. Este espaço é transversal a todos os outros espaços; ele perpassa todos os obstáculos, tal como uma matéria porosa penetra e deixa-se penetrar e, é ubíquo. Escutar é pois, entrar dentro desta *espacialidade*.

Paul Valéry, a propósito do som, escreve que um só som põe em quase-presença todo o complexo de sons, sendo esta especificidade que distingue primeiramente o som do ruído. Enquanto o ruído – *bruit* – nos dá a causa da sua origem, as disposições da acção que o originam, mesmo os reflexos de onde provem; o som é o único que nos possibilita um estado iminente de uma cadeia de sensações intrínsecas. (Valery, 1974: 974)

Enquanto a presença visível se confina a um tempo imóvel, a presença sonora é essencialmente móvel, como *um ir-e-vir* entre a fonte e a ‘orelha’ num espaço aberto. É uma *presença na presença*, uma co-presença, que se traduz num reenvio a si e num reencontro consigo e contra si. Podemos falar de uma simultaneidade do visível – uma sintonia/reciprocidade entre o ver e o que é visto - e uma contemporaneidade do audível – uma actualização do que é escutado. Nancy fala de um *sujeito-diapasão*, cada sujeito é um diapasão com as suas próprias regras, mas sem uma frequência conhecida (Nancy: 2002-37).

Ver o acontecimento teatral não significa necessariamente participar nele, até para se tornar como algo distinto do “quotidiano”; mas *escutar* abre – actualiza a cena, através da participação ou contágio, mesmo que não seja activamente procurado. A *escuta* abre para um espaço que é *o seu* e a cena, ao ser escutada no seu sentir-sentido descreve o sentir estético como um re-sentir, um se sentir a sentir. O sentir é sujeito ou o sentir não se sente, isto é, «é *tensionado* para um sentido presente para além do som...»⁵⁰. O que nos leva a considerar que o anfiteatro grego, na sua construção, pensou a escuta como recepção, pois mesmo quem não vê pode ouvir e partilhar do devir teatral.

⁴⁹ “au sens “sensé” du mot” (2002 : 29)

⁵⁰ “est tendue vers un sens present au-delà du son... (2002:20).

Por um lado, temos a *história das fábulas* que condicionam e limitam a possibilidade de sobre elas agir; por outro, as fábulas como *matéria cénica ou performativa*, que abrem à presentificação de um momento de acção, de *um agir sobre*. Este último momento é *caiológico*. Se por um lado, se pode olhar para *as fábulas* como um objecto de uma época, com determinados valores e tradições próprias *desse presente*, ou seja, com uma história que condiciona e limita as possibilidades ‘de agir sobre’, inversamente todo o enunciado é repetível, uma vez que comporta um território de elementos antecedentes, em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e redistribuir segundo relações novas; como tal, uma leitura performativa, ou um evento sonoro, como o que se apresentou, permite, através *de um olhar para*, retomar e centrar o presente e a sua acção, possibilitando um evento com uma diferente construção dramática e, de limites imprecisos.

Capítulo VI - Sobre a sombra e a teoria da caverna de Platão

Sinteticamente, *a teoria da caverna* explana um processo de aquisição do conhecimento que é alicerçado em dois domínios, o das coisas sensíveis – *eikasia e pístis* – e o das ideias – *diánoia e nóesis*. Para Platão, o mundo real e verdadeiro é o das ideias e, a maioria dos homens vive na condição de ignorância que o mundo das coisas sensíveis permite. Vivemos na apreensão de imagens, *eikasia*, mutáveis e não perfeitas, logo, longe da ideia mais elevada de Bem, que tem um duplo sentido: por um lado, é a ideia mais elevada como fonte de possibilidade, por outro, o caminho que para ela se dirige é o mais vertical, e portanto o mais penoso.

Imagem: prisioneiros, sentados, a olharem para uma parede, onde se projectam sombras; estas são objectos iluminados por uma fogueira. Essas pessoas nasceram na caverna. Aparece alguém que liberta um prisioneiro, este sobe até à superfície e vê *a realidade-real*. Primeiro, vê um reflexo, depois uma sombra e finalmente a coisa – a ideia –; quer porque vem do escuro, quer porque o processo de conhecimento é gradual.

O que ele vê é o molde original, o molde de todas as coisas (*a forma pura*), a ideia (é o poder de brilhar, de iluminar em toda a sua plenitude o “*ser/sendo*”, p.e., vê a ÁRVORE, este é a ÁRVORE de todas as árvores. Volta para a caverna, desce, depois de ver o que *realmente é*. E diz: saiam, pois o que vemos na caverna é falso!

A – ele é alguém que faz ver; B – quem vem de lá de cima não traz uma nova realidade, não adquiriu uma nova linguagem, pois *as coisas têm o mesmo nome, mas o sentido alterou-se, e é importante pensar que o sentido não se transmite através do discurso, sobretudo a quem não está apto a recebe-lo*; C – toda a gente estaria disposta a ir lá fora? E chamar o nome das coisas às coisas?

Quem vai ao exterior não permanece contemplando a BELEZA em si; volta novamente à caverna. Há um regresso e uma tentativa de fazer com que os outros partilhem a experiência desta *visão*. Existe uma preocupação com os outros, um partilhar do saber, da experiência adquirida, mais importante, há uma generosidade nessa partilha, uma generosidade que deseja ensinar que há no mundo *um outro sentido para tudo isto*. Não há uma fuga, mas sim a condição de partilhar os dois mundos, as duas situações. Tal como para Platão que se coloca na posição do filósofo (o que

conhece as IDEIAS, AS ESSÊNCIAS), a visão *do criador* é semelhante: primeiro, *o criador* traz consigo a generosidade, a partilha da provação de dois mundos, aquele onde vive, o mundo corrente e o *mundo-outro*, onde há um outro sentido para as coisas; segundo, não há uma linguagem para designar uma coisa nova, absolutamente nova, apesar de parecida. Escreve Benjamin “... é unicamente graças à essência linguística das coisas que ele alcança por si próprio o conhecimento delas” (Benjamin, 2009:146).

Para quem nunca saiu da caverna não há diferença, não há distinção entre os dois mundos. O que equivale a dizer que não há acesso a uma consciência *crítica*. Para *criar* é necessário desenvolver uma consciência capaz de criar, porque não se cria com uma consciência capaz de fingir que cria, pois uma consciência que finge que cria, não é capaz de criar. Para Platão é muito claro que essa *virtude* de conhecer os dois mundos, não é dada pela academia, não se ensina ninguém a ser filósofo/criador, alguém pode ajudar, mas “a mudança de olhos” – *metanóia*, em grego – a transformação tem que ser desejada pelo indivíduo. Contudo, são imprescindíveis determinadas condições; por um lado, saber que há os que imitam (os que temem a ruptura e apelam de “louco” ou “mentiroso” o que saiu da caverna e volta com uma “nova realidade”, aqueles que só acreditam numa realidade dada e controlada) e os que criam (os que sofrem uma ‘crise’, os que decidem mudar a sua cultura instalada para uma cultura crítica, não reproduzível), por outro, só se altera o conhecimento com a curiosidade ou o desejo.

«Na caverna de Platão, não há apenas as sombras dos objectos que se passeiam pelo exterior: há também o eco da voz dos carregadores, detalhe de que mais nos esquecemos de tão desprezado por Platão em benefício do esquema visual e luminoso.»⁵¹ (Nancy: 2002 : 44). As sombras aliadas ao eco das vozes podem parecer *a voz virtual* dessas imagens, estamos perto da primeira ideia de cinema. Platão cuja *caverna* funda a ideia de simulacro. São as falas e as sombras, ou as sombras falantes, que, tomadas como *realidade* pelos habitantes da caverna, lhes permitem o conhecimento.

⁵¹ «Dans la caverne de Platon, il n’y a pas que les ombres des objets promenés au dehors : il y a aussi l’écho des voix des porteurs, détail qu’on oublie le plus souvent tant il est vite délaissé par Platon lui-même au profit exclusif du schème visuel et lumineux.» (Nancy: 2002 : 44)

As *fábulas*, como construções primeiramente orais, de função moralizadora e certamente de entretenimento, possuem uma aparência com a elaborada Alegoria da Caverna.

Tal como na Alegoria da caverna: Esopo é um escravo que vem ao exterior; reclama uma outra realidade, onde o bem e a virtude devem ser praticados; fala aos seus congéneres, os outros, de forma igualmente alegórica. A narrativa é um enumerar infinito, certamente, de séries antropomórficas: desde humanos com figuras destorcidas que se tomam por animais (as imagens projectadas produzem realidades diferentes do que é projectado), a animais e a objectos, todos eles falantes, todos eles emissores de um discurso de dois níveis: um, é o que se apresenta como uma *pequena trama*, enquanto o outro, confirma e regula o sentido a dar-lhe, *ou seja, a moral*, que é o *como* se deve ler a trama para bem existir entre os homens, ou o *desvelar* (em grego, é o fazer aparecer à *nossa presença* a partir de um saber). A *moral* inaugura novas enunciações à trama, uma vez que estabelece uma nova verdade de cada vez que é contada e mais tarde escrita. Na narrativa – enunciada, (imaginemos Esopo orador de fábula), a voz/a palavra funcionam como um projectar de imagem, – assim como a fogueira projecta as sombras dos objectos – assim a criação de imagem é accionada através do poder de ressonância/reenvio da voz. A *imagem/eidos* é um invento humano bem como um objecto ficcionado; a sua *aparição*, embora a cultura grega a considere uma dádiva divina, é certamente um efeito de ressonâncias longínquas e singulares. *Platão* dá-nos a compreender, clara e substancialmente, que *a linguagem* está designada, no seu intento criador, a *fazer imagem*. A linguagem torna-se imagem mesmo antes de lhe ser afecto um significado. Ela mostra que *aparece*. A imagem mostra o enunciado. A enunciação pode mostrar a imagem? A linguagem nomeia, o nome – a palavra, (o verbo, como o cristianismo a substanciou), – torna visível e se faz imagem. Neste sentido, a imagem muda, não é privada de palavra nem é alheia à palavra, «A imagem não é o visível privado de palavra, mas a impotência de dizer (de nomear) tornada visível» (Maia, 2006-2008: 179). Todo o *dizer* pode significar, “mas quando primeiramente mostra – aquilo que diz – e assim se mostra aquém do dito, então ocorre poesia – anterior à instituição de qualquer género ou código.” (op. cit.: 178) e “... a linguagem cessa de significar para assinalar a sua própria ocorrência. Mas, assim, manifesta-se, igualmente, a imagem inerente a cada acto de enunciação porque este, antes de enunciar seja o que

for, é um acto *mostrativo* – se for possível exprimir-se assim – e não *significativo*.” (op. cit.: 177)

Mais uma vez, se deve atender ao conceito aristotélico de *diáfono*, como aquilo que se dá à luz, aqui, quer a palavra quer a voz, até a moral se dão. Alguém que se deixa atravessar pela luz é alguém que abre e concede a passagem a um estado de mais Verdade e de maior Bem. De *Platão* transcreve-se o sentido alegórico explicado literalmente “ (...) A mim, em todo o caso, as aparências aparecem-me assim: no cognoscível, o último é a ideia do bem, e ela é vista a custo, mas, uma vez avistada, força a deduzir pelo raciocínio que ela é – e como é! – para todas as coisas a causa de tudo quanto é belo, e no visível, engendrando a luz e o seu soberano, e no inteligível, sendo ela mesma a soberana, fornecendo do seu próprio fundo verdade e inteligência, e que deve ser vista por quem está destinado a agir sensatamente na vida privada e pública.” (2007:4) É importante acentuar que *a caverna* dá a ver algo que não é perceptível pelo sentido da visão (uma ideia, uma abstracção), como paralelamente, no interior da caverna, dá a ver a possibilidade – mesma – de ver. A *alegoria* estabelece a essência do visual na filosofia platónica – que consiste em dar a ver o que suporta invisivelmente o visível. A *fábula* enquanto matéria simbólica e fantástica só tem valor em si mesma, porquanto o que alegoricamente passa para *a percepção* do mundo real.

Conclusão

As *notas* que compõem o *estudo-fábulas* percorrem a *obra na sua afinidade* com o *olhar* e o *sentido*: principiando pelo *olhar*, ele tem que ser sempre aferido pela obra, neste caso *as fábulas* e a sua tradução. Claro que há um *outro olhar*, o do espectador. Mas *o olhar que nasce* da obra, não é permutável com ela, pois se fosse possível a permutabilidade, subtraía-se a obra restando a sua tradução nesse *olhar*. Desde os finais do século XIX, os tempos modernos, que se defende a primazia daquele que *vê* sobre a própria obra ou seja, que é possível substituí-la pelo olhar, ou que este é que tende a constituir a obra. Pode existir um olhar que se estabelece como um olhar *clássico, e até regulamentador*? Todavia não se substitui à obra, ela é o primeiro e derradeiro instante de um *olhar outro*. O *sentido*, ou entendimento, é marcado pela essência desse *olhar primeiro*. O *olhar* tem uma função regenerativa (*dar novo ser*) que repõe o valor da obra na relação com aquele que *vê*. O *olhar* não é singular mas *um olhar plural*. Subsiste a diferença entre o que *assiste/vê* e aquele *que faz/vê*, ou o que produziu e o que contempla (dentro do que assiste, a experiência abrange desde a contemplação à intervenção do espectador, o que depende do lugar em que é colocado dentro do fazer artístico). Há igualmente um desenho comunitário proposto pela visão, ou pelo menos, uma tentativa de cumplicidade. Se admitirmos que ela não é pretendida, se se preferir aquele que nada *vê*, ou aquele que faz para nada, então não existirá essa comunidade de visões, uma vez que pode existir a obra sem recepção, apesar de o assunto ser complexo e muito questionado. Aqui interessa salientar que esse conjunto de olhares não substitui a obra, nem a comunidade de olhares é o mesmo que a obra. Olhar cria uma comunidade e permite a propagação/contágio/ressonância.

Sendo a performance um acto ritualizado, formal e iterativo, insistindo em ser reconhecido como conhecimento, Esopo, a nosso ver, ‘pode ser’ considerado um *proto-performer*, ou seja, um escravo que através de um *gestus* inventivo exercita falar sobre a condição sociopolítica da “não-pessoa”, que com ele partilha um mesmo status, criando, para tal, um discurso moralizador, efabulado: personagens não humanas como animais, plantas e objectos *falam* enquanto o homem é mudo, mesmo inexistente como presença. Um acto de resistência e, em simultâneo, de entretenimento, ou como Horácio declara a

fábula deleita e instruiu. Tal acervo apresenta-se-nos como *arquivo e repertório*, ambos confluindo no nosso presente.

A performatividade da oralidade, i.e., o tornar *o resíduo mítico* oralidade, permite a *atualização* da fábula pela significatividade imanente na presença, da voz e do corpo, *ao vivo*. Dando a ouvir, portanto, em condições que diríamos próprias de uma transliterabilidade, uma leitura que deixa cair a moralidade como agente simbólico e “contratual” da fixidez moral. Diríamos então, nesse momento, que a nossa sintonia com a moral já se encontra liquefeita. A cada um se dá a escutar o que cada um, repetidamente, ouviu, na sua escuta da fábula-matriz, presentificando essa experiência: “eterno retorno e partilha de vozes” (Nancy, 2005:14). O *estudo-fábulas* é, neste sentido, uma necessidade que dispensa a moral, entrando numa nova espécie de jogo onde os argumentos apenas são expostos no momento da própria jogada do “ao vivo”.

O figurino escolhido para este exercício é de *pano-cru*, um esboço ou esquiço de um futuro figurino. Um ornamento, ou um *Parerga*, como Derrida denomina quando se aproxima da questão do *ornamento* em Kant. No *The Parerga*, Derrida questiona a razão de se chamar ao julgamento do gosto, *estético*. O *julgamento do gosto* não é um julgamento de conhecimento, i.e., não há uma lógica, mas sim subjectividade, mais, é *estético* e este termo estabelece-se como *relação com o afecto*, e é irreduzível. O ‘prazer e o desprazer’ não são objectivos, são sempre um *afecto*, subjectivo e *estético* (Derrida, 1979: 11).

Derrida examina a 3ª crítica, a do gosto - onde Kant estabelece que no discurso científico ou lógico se procede por *julgamentos* e o *exemplo* é estabelecido *a posteriori*. Na arte como na vida deve-se, de acordo com Kant, proceder através de julgamentos reflexivos produtores de uma *finalidade* cujo conceito não temos. Propõe-se uma historicidade singular (i.e., conta-se com um tempo simulacro) e uma certa (regulada) funcionalidade do teórico. (op.cit:51). A questão da *exemplaridade* para Derrida, em afinidade com os *parerga* kantianos, resume-se assim: as colunas, as roupagens e molduras, citadas por Kant *como exemplos*, deslocam a centralidade do argumento e colocam em questão os conceitos que permitem ao filósofo alemão explicar como as molduras, as roupagens e as colunas, apesar de serem exteriores à obra, também contribuem para a sua beleza, pelo facto de possuírem *finalidade sem conceito*.

Parerga, i.e., «o que é apenas um complemento e não um constituente intrínseco na representação completa dum objecto.»⁵² Um ornamento mas, ainda, *ergon/ obra*. «Um *parergon* está contra, ao lado, e acima e para além do *ergon*, o trabalho realizado, a feitura do trabalho. Mas não é incidental; está ligado e colabora na sua operação pelo exterior.»⁵³

Onde começa o figurino e onde acaba? «Acreditamos saber o que faz parte do corpo humano e o que não faz parte do corpo humano, o que pode ser separado dele e o que não pode, mesmo se o *parergon* for precisamente uma separação que não é facilmente separável.»⁵⁴

À nossa *não-resistência* ao embelezamento, ao *allure* do figurino, apesar do necessário acto de contracção teatral, escreve Derrida «... o *parergon* pode aumentar o prazer do gosto, pode contribuir para a própria representação intrinsecamente estética...»⁵⁵

O *corpo* proposto no *estudo-fábulas* é indissociável do figurino de pano-cru. Para Nancy, no *Corpus*, *escrever toca no corpo, por essência*. «A escrita toca nos corpos segundo o limite que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo). Nada passa, e é aí que se toca. (...) Os corpos não são um «cheio», um espaço preenchido: são um espaço *aberto*, e em certo sentido são o espaço propriamente espaçoso, mais do que espacial. Ou é aquilo a que pode ainda chamar: *o lugar* (...) *O corpo* é lugar de existência...». Os corpos não «sabem», e também não estão na «ignorância», estão alhures, são de outros lugares, de outra parte...» (op. cit 2000:14-96). Pano-cru estaria assim para os “panos” (ou para os tecidos, genericamente) num mesmo grau de “privação” e de “pureza” que voltamos a encontrar neste corpo que se recolhe a si mesmo.

⁵² „, «*what* is only an adjunct, and not a intrinsic constituent in the complete representation of an object...» (Derrida, 1979:18)

⁵³ « *A parergon* is against, beside, and above and beyond the *ergon*, the work accomplished, the accomplishment of the work. But it is not incidental; it is connected to and cooperates in its operation from the outside. » (op.cit, 1979: 20).

⁵⁴ «We believe we know what is part of the human body and is not part of the human body, what may be detached from it and what may not – even if the *parergon* is precisely a detachment which is not easily detached. » (op.cit. 22)

⁵⁵ «... the *parergon* may augment the pleasure of the taste, may contribut to the intrinsically aesthetic representation itself...» (op.cit.27-28)

A *fábula* (enquanto experiência genérica de aplicação da alegoria) apresenta uma moral que quer tornar clara a relação entre o sentido literal e o sentido figurado. O *estudo-fábulas* apresenta-se como um corpo cénico e escrito (dissertação) que pretende retrazar a *imagem da fábula* convocando a sua oralidade e, particularmente, a *performatividade* da oralidade, constituindo um espaço de confronto entre a imagem cristalizada da fábula e a imaginação viva da fábula, constituindo-se, por sua vez, como um imaginário⁵⁶.

⁵⁶ "O mundo imaginário possui as suas próprias leis, as suas próprias estruturas, a imagem é algo mais que a consumação do sentido; ela tem os seus espessantes, e leis que aí reinando não são apenas proposições significativas, tal como as leis do mundo não são apenas decretos duma vontade, fosse ela divina" / «Le monde imaginaire a ses lois propres, ses structures spécifiques, l'image est un peu plus que l'accomplissement immédiat du sens ; elle a son épaisseur, et des lois qui y règnent ne sont pas seulement des propositions significatives, tout comme les lois du monde ne sont seulement les décrets d'une volonté, fut-elle divine.» (Foucault, 1954 :20) Foucault diz mesmo que o *imaginário* não é um modo de irrealidade mas *de actualização*. (op.cit. 1954 :25)

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Qu'es-ce que le contemporain?*, Tradução do italiano Maxime Rovere, Paris, Rivages Poche - Petite Bibliothèque, 2008.

Agamben, Giorgio, *Qu'e-cet qu'un dispositif?*, Tradução do italiano por Maxime Rovere, Paris, Rivages Poche Petite Bibliothèque, 2006.

Agamben, Giorgio, *Infancy and history, the destruction of experience*, Tradução de Liz Heron, NY, New Left Book, 1993.

Aristóteles, *De Anima*, II, 7, 418b, versão portuguesa: De Alma, Tradução Carlos H. Gomes, Lisboa, Edições 70, 2001.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Tradução António C. Caeiro, Lisboa, Quetzal Editores, 2004.

Aristóteles, *Poética*, Tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

Artaud, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, Coimbra, Fenda, 1996.

Bauman, Zygnunt, *Amor líquido*, Tradução Carlos Alberto Medeiros, Lisboa Relógio D 'Água, 2003.

Benjamin, Walter, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, Tradução de Maria Filomena Molder (notas cedidas nas aulas), Lisboa, 2009.

Benjamin, Walter, *Origem do drama barroco alemão*, Tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009.

Caillois, Roger, *O mito e o homem*, Tradução de José Calisto, Lisboa, Edições 70, 1998.

Chalier, Catherine, *Lévinas a utopia do humano*, Tradução António Hall, Lisboa, Instituto Piaget – epistemologia e sociedade, 1993.

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “A fábula” in Dicionário de Narratologia, Coimbra, Livraria Almedina, 1990.

Deleuze, Gilles e Parnet, Claire, *Diálogos*, Tradução J. Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio D'Água, 2004.

Deleuze, Gilles, *O mistério de Ariana*, Tradução de Edmundo Cordeiro, 2ª edição, Lisboa, Vega Passagens, 2005.

Derrida, Jacques, *A escritura e a diferença*, São Paulo, Editora perspectiva, 1982.

Derrida, Jacques, «*Il faut bien manger, ou le calcul du sujet*» in *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.

Derrida, Jacques, *Che cos'è la poesia?* Tradução de Osvaldo M. Silvestre, Coimbra, Angelus Novus Editora, 1992.

Derrida, Jacques, *The Parergon, in October, vol.9 (Summer, 979), pp. 3-41, The Mit Press, <http://www.istor-org/stable/778319>*

Lacoue-Labarthe, Philippe, *O paradoxo e a mimesis*, Tradução T. Maia, Lisboa, Edição *projecto teatral*, 2011

Lévinas, Emmanuel, *Ética e Infinito*, Tradução João Gama, Lisboa, Edições 70, 1982

Luc-Nancy, Jean, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002

Luc-Nancy, Jean, *Resistência da poesia*, Tradução Bruno Duarte, Lisboa, Edições Vendaval, 2005

Luc-Nancy, Jean, *Corpus*, Tradução Tomas Maia, Lisboa, Passagens, 2000

Foucault, Michael, *Le Rêve et l'Existence, dans L Binswanger*. Paris, Desclée de Brouwer, 1954

Féral, Josette, *Performance et théâtralité : le sujet démystifié, Théâtralité, écriture et mise-en-scene*, Québec, Hurtubise, 1985

Ferraz, Maria Cristina, *Platão, As artimanhas do fingimento*, Tradução de Catarina Pedroso, Lisboa, Passagens da Veja, 2010

Goethe, *O Livro da Passagens* [Das Passagen - Werk, (excertos) Gesammelte Schriften, V.1], Lisboa, Tradução de Maria Filomena Molder, Lisboa, Notas cedidas na aula, 2009

PHELAN, Peggy, “A ontologia da Performance. Representação sem produção”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, Edição Cosmos, nº 241, 1997.

Maia, Tomás, *Assombra*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006-2008.

O’ Callaghan, Casey, *Sounds. A Philosophical theory*, Oxford, Oxford University Press: Oxford, 2007.

Platão, *A República*, versão de Bernard Suzanne, 2007, in http://plato-dialogues_org/fr/tetra_4/republica/cavernec.htm

Valéry, Paul, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974

Anexo

Texto de *fábulas de Esopo*

ESOPO, fl. 620-560 a.C.

Vida e fabulas do insigne fabulador grego Esopo: de novo juntas, e tradusidas cõ breves applicações moraes a cada fabula / por Manuel Mendes da Vidigueyra. - Lisboa: na Officina deFrâncisco Villela,, 1684. - 125, [3] p. ; 8° (14 cm). - No pé de imprensa: "Com todas as licenças necessarias". - Na p. de tít., grav. xilogr. com representação de um caminhante com cajado. - Na p. 109, grav. xilogr. com figura humana. - Assin.: A-H//8. - Marinha. Impr. séc. XVII 510. - Arouca D 26

1. Ciclo da morte

Uma introdução musical onde o tema é desenvolvido, bem como a preparação para *a escuta*, dá abertura à cena.

Texto 1

Fábula XI **Hércules e os Pigmeus** (um pequeno gesto de morte dizimador de um grande número de pigmeus).

Hércules e os Pigmeus

«Na terra dos Pigmeus, gente que não chega a dous palmos, estava Hércules dormindo à sombra de uma árvore com a sua maça (moca) a par de si, e a pele de um Leão à cabeceira. Juntaram-se muitos Pigmeus apostados a mata-lo, e foram pegar nele,

de modo que acordou. E só enxotando-os com a pele do Leão, como quem enxota mosquitos, matou grande número deles, e tornou-se a deixar dormir.»

Texto 2

Fábula LXVI **o leão e outros animais** (o eleito que não se deixa enganar)

O Leão e os outros animais

«Eleito o Leão Rei de todos os animais, prometeu de a nenhum fazer mal. E logo chamando-os a cortes, os pôs por ordem e corria-os, dando-lhes a cheirar o seu bafo. Os que diziam que lhes cheirava mal, os matava. Os que diziam que bem, feria-os. Andando assim chegou à Mona (macaca) e perguntou-lhe, como a todos, se lhe fedia o bafo. A Mona o cheirou e dizendo que não fedia, se foi. Porém o Leão pela matar, se fingiu doente, e disse que sararia se a comesse. E por esta manha tomou ocasião de a matar.»

Texto 3

Fábula XXVI **os membros e o corpo** (as mãos que se rebelaram contra o estômago, sucumbindo todos juntos lentamente).

Os membros e o corpo.

«As mãos e os pés se queixavam dos outros membros, dizendo que eles toda a vida trabalhavam, e traziam o corpo às costas, e tudo redundava em proveito do estômago, que comia sem trabalho: por tanto que se determinasse a buscar a sua vida, que eles não haviam de dar-lhe de comer. Por muito que o estômago lhes rogou, não quiseram tomar outra determinação e assim começaram a negar-lhe comida; ela enfraqueceu. Mas como juntamente enfraquecessem também os pés e as mãos, tornaram depressa a querer-»

Texto 4

Fábula XL **a rã e o touro** (a rã tocada de inveja queria ser como o touro, inchou e rebentou com a cobiça de ser grande).

A rã e o touro

«Andava hum grande Touro passeando no longo da água, e vendo-o a Rã tão grande, tocada da inveja, começou de comer e inchar-se com o vento, e perguntava às outras se era já tão grande. Respondem elas que não: torna a Rã segunda vez, e põe mais força por inchar; e desenganada do muito que lhe faltava para igualar o Touro, terceira vez inchou tão rijamente que veio a arrebentar com cobiça de ser grande.»

Texto 5

Fábula XXXII **o Milhano e sua mãe** (receando o Milhano a Morte, pede a sua mãe que rogue pela sua saúde)

O Milhano e sua Mãe

«Estando o Milhano enfermo, e receando a morte que vi já chegada, rogou de propósito a sua Mãe que fizesse por sua saúde romarias aos santos. Respondeo ella: De boa vontade, filho, mas temo que não te prestem, porque como gastaste a vida toda em males, e sempre com teu esterco sujaste os templos dos santos, receio que não me queiram ouvir, ainda que os rogue por tua saúde.»

Texto 4

Fábula XL **a rã e o touro** (a rã tocada de inveja queria ser como o touro, inchou e rebentou com a cobiça de ser grande).

A rã e o touro

«Andava hum grande Touro passeando no longo da água, e vendo-o a Rã tão grande, tocada da inveja, começou de comer e inchar-se com o vento, e perguntava às outras se era já tão grande. Respondem elas que não: torna a Rã segunda vez, e põe mais força por inchar; e desenganada do muito que lhe faltava para igualar o Touro, terceira vez inchou tão rijamente que veio a arrebentar com cobiça de ser grande.»

Texto 5

Fábula XXXII **o Milhano e sua mãe** (receando o Milhano a Morte, pede a sua mãe que rogue pela sua saúde)

O Milhano e sua Mãe

«Estando o Milhano enfermo, e receando a morte que vi já chegada, rogou de propósito a sua Mãe que fizesse por sua saúde romarias aos santos. Respondeo ella: De boa vontade, filho, mas temo que não te prestem, porque como gastaste a vida toda em males, e sempre com teu esterco sujaste os templos dos santos, receio que não me queiram ouvir, ainda que os rogue por tua saúde.»

Texto 6

Fábula IX **a Bicha e o Cabrito** (o leite envenenado que mata o filho e salva a mãe).

A Bicha e o Cabrito

«Andava pastando uma Cabra com o filho após si, e pisou uma Bicha acaso com os pés, ela assanhada, levantando-se um pouco, picou a Cabra em uma teta; mas como o filho logo viesse a mamar, e chupasse com o leite a peçonha da Bicha, salvou a mãe, e elle morreo.»

2. Ciclo da Sagacidade

Uma dança no escuro de vaga *inspiração barroca*, bem com □ duas French Suites de Bach, allemand e sarabande, informa este ciclo de duas fábulas.

Fábula LXX **o Lobo e o Asno doente** (o Lobo mui amigo tenta curar o Asno, ao qual este pede que se vá, pois indo logo sarará)

O Lobo e o Asno doente

«Estava o Asno mal disposto, e foi o Lobo visita-lo, fazendo-se mui amigo. Tomou-lhe o pulso, correu-lhe a mão pelo rosto, e disse que queria cura-lo. Estava o Asno quedo, bem desejoso de se ver cem léguas do Lobo, o qual lhe apalpava os membros todos. Perguntou-lhe onde lhe doía, e apertava-o e arrepelava-o tanto, que disse o Asno: Onde quer que me pões a mão, logo ahí me doe. Mas rogo-te que te vás, e não me cures, que ido tu, sararei logo.»

Texto 2

Fábula X **a Raposa e o Leão** (a Raposa enferma é agraciada com a visita do Leão que se oferece para a lamber, o que ela recusa)

A raposa e o Leão

«Tinha a Raposa sua cova bem fechada, e estava dentro gemendo, porque estava enferma; chegou à porta hum Leão, e perguntou como estava, e que lhe abrisse, porque a queria lamber, que tinha virtude na língua, e elle lambendo-a, logo havia de sarar. Não posso abrir, nem quero; creio que tem virtude a tua língua, porém é tão má vizinhança a dos dentes, que lhe tenho grande medo, e por tanto quero antes sofrer com o meo.»

3. Ciclos da condenação

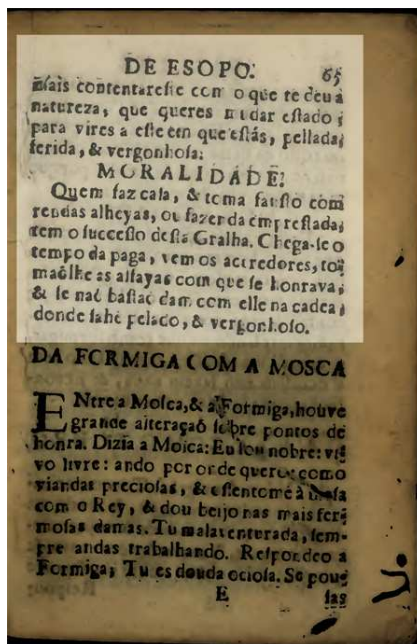
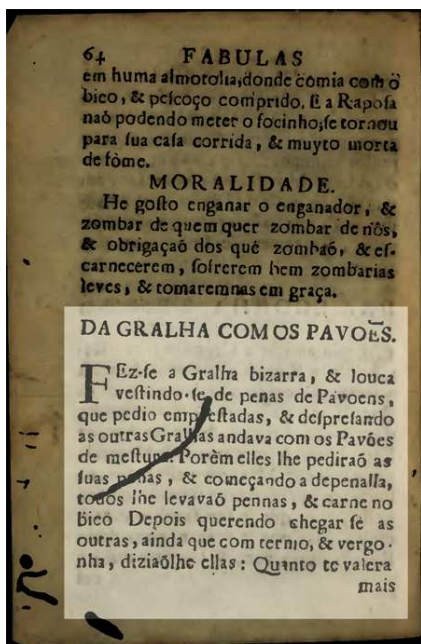
As vozes no escuro anunciam duas fábulas, acompanhadas pelo cravo que estabelece um ritmo ondulatório e repetitivo.

Texto 1

Fábula XXXVIII a **Galha e os Pavões** e Fábula XLII **as aves e o Morcego**, ambas as fábulas estabelecem a condenação como forma de penalizar o quer-se alterar a natureza originária.

A Galha e os Pavões

«Fez-se a Galha bizarra e louca vestindo-se de penas de Pavões, que pediu emprestadas, e desprezando as outras Galhas, andava com os Pavões de mistura. Porém, eles lhe pediram as suas penas, e começando de depena-la, todos lhe levavam penas e carne no bico. Depois querendo chegar-se às outras, ainda que com temor e vergonha, diziam-lhe elas: Quanto te valera mais contentar-te com o que te deu a natureza, que querer mudar de estado, para vires a este.»



Fábula A galha e os Pavões (fac símile da edição citada)

As Aves e o Morcego

«Havia guerra travada entre as Aves e outros animais, que como eram fortes andavam as Aves maltratadas e vencidas. Temeroso disto, o Morcego, passou-se ao

bando contrário, e voava por cima dos animais de quatro pés, posto já de sua parte. Sobreveio a Águia em favor das Aves e alcançaram vitória. E tomando o morcego, em castigo da traição lhe mandaram que andasse sempre pelado e às escuras. em que estás, pelada, ferida e vergonhosa.»

4. Ciclo da Metamorfose

A fábula VII **o Corvo e o Escorpião**, uma nota monotónica e as vozes compassadas e dolentes pressagiam a remição do Escorpião.

O corvo e o escorpião

«Saía da sua toca um escorpião, e o corvo que o viu, abateu-se à terra e o levou nas unhas: depois de voar um espaço, para comer o que caçara, pousou no chão; mas o escorpião picou o corvo de maneira que caiu morto, e ele foi livre em paz.»

