

## **A transcendência humana através da Arte**

**João Pedro Salvado Figueira**

**Dissertação em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes**

**junho, 2021**

## **A transcendência humana através da Arte**

**João Pedro Salvado Figueira**

**Dissertação em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes**

**junho, 2021**

## Agradecimentos

A presente dissertação resultou de um trabalho que, sem que eu próprio soubesse, começou em setembro de 2019. Apresento-o como o culminar de uma importante etapa da minha vida, uma vez que me rejuvenesceu, na medida em que me acordou para procurar o que há muito tinha em mente, mas que ainda não tinha realizado por falta de coragem. Este mestrado levou-me a redescobrir antigas paixões, incentivou-me a procurar outras e restaurou a minha vontade de questionar o que nos rodeia para melhor percorrer a minha vida.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais e à minha irmã, Mariana, pelo amor, por me educarem da maneira que educaram e por me permitirem estudar livremente, sem qualquer preocupação acrescida. É graças a eles e às suas palavras de incentivo que sempre me encontrei num ambiente equilibrado, saudável e aberto para explorar o que bem me apetecesse. O que eu sou e poderei ser depende intrinsecamente de cada um deles. Amo-vos, do fundo do meu coração.

Agradeço à minha família pela diversidade, por todos os momentos de reflexão e pelas diversas aprendizagens que me proporcionaram. Agradeço, em especial, ao meu avô Neca pela cumplicidade e por ser, aos meus olhos, a bondade em estado puro.

Agradeço ao Sebastião pelo amor, companheirismo e pela luz que sempre representa na minha vida.

Agradeço ao professor Pedro Rufino pelo acompanhamento, paciência e encorajamento que sempre me deu, mesmo quando o caminho se adivinhava impossível. É, para mim, um modelo a seguir e um exemplo de humanidade e sensatez. Por ele nutro um amor igual ao dos meus pais.

Agradeço aos meus queridos professores Manuela Miranda e João Teodósio pelo carinho, por me darem sempre mais do que seria esperado e pela preciosa amizade.

Agradeço aos meus professores Luís Tinoco e Ricardo Pinheiro pela excelência, por me motivarem e por me darem a força que eu precisava para terminar a licenciatura.

Agradeço ao meu professor e orientador Paulo Filipe Monteiro pela disponibilidade, amabilidade e profissionalismo ao longo de todo o mestrado. Sou-lhe

muito grato por me ter incentivado a desenvolver este tema que verdadeiramente me apaixonou e por me questionar constantemente, pondo à prova as minhas ideias e preparando-me o melhor possível.

Agradeço aos meus professores Cláudia Guerra Madeira, Sílvia Pinto Coelho, Rui Cardoso Martins, António Caeiro, Paulo Lima e João Garcia Miguel por serem um exemplo constante daquilo que um professor pode ser, por todo o inestimável conhecimento que me transmitiram e pela sensibilidade que em todos eles encontrei.

Agradeço ao Doutor João Taborda e à Doutora Margarida Roque pelas palavras e por se terem revelado sempre o meu porto seguro.

Agradeço à minha querida amiga Teresa Projecto pelo carinho e por me ter aberto portas que eu não via.

Agradeço aos meus amigos por me proporcionarem uma vida diversificada, onde a cada dia surgem novas vivências e uma mão cheia de felicidade. Agradeço, em especial, no contexto deste trabalho, ao Marco, ao Bernardo, ao Mota, à Berri, à Maria Inês, ao Mendes, à Filipa, ao David e à Thaís pela valiosa ajuda.

Agradeço à Academia de Música e Dança do Fundão por ter sido a minha segunda casa e por sempre me ter tratado como um filho.

Agradeço à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa por me ter proporcionado um ensino de excelência e por me ter dado todas as condições para a aquisição de conhecimento.

Por último, agradeço e dedico esta dissertação à minha mãe, a pessoa mais maravilhosa que existe na minha vida. Nela, encontro uma força e resiliência ímpar que nunca reconheci noutra pessoa. Ser-lhe-ei eternamente grato por todos os valores e ideais que me transmitiu, assim como pelo amor incondicional. Todo o meu trabalho será sempre para ti, mãe.

*What is quicker than the wind?*

*Thought.*

*What can cover the earth?*

*Darkness.*

*Who are more numerous? The living or the death?*

*The living, because the dead are no longer.*

*Give me an example of space.*

*My two hands as one.*

*An example of grief.*

*Ignorance.*

*Of poison.*

*Desire.*

*An example of defeat.*

*Victory.*

*Which came first, day or night?*

*Day, but it was only a day ahead.*

*What is the cause of the world?*

*Love.*

*What is your opposite?*

*Myself.*

*What is madness?*

*A forgotten way.*

*And revolt, why do men revolt?*

*To find beauty, either in life or in death.*

*And what for each of us is inevitable?*

*Happiness.*

*And what is the greatest wonder?*

*Each day death strikes and we live as though we were immortal. This is the greatest wonder.*

*The Mahabharata, Peter Brook*

## **Resumo**

A presente dissertação examina o termo “transcendência” como algo que está para lá dos conhecimentos comuns do ser humano, algo mágico. Explora-se este conceito como catalisador da procura por conhecimento e por estágios mais esclarecedores de existência. Através da arte e da sua relação com a vida pondera-se até onde pode ir a nossa inteligência e debruça-se sobre autores e criadores que, de alguma forma, tentaram tornar o invisível, visível. Por conseguinte, estabelece-se um diálogo entre diversas áreas do conhecimento e expõem-se algumas tentativas práticas de concretização destas ideias.

Palavras-chave: transcendência; arte; conhecimento; verdade; desocultação; hermenêutica; semiótica; teatro; dança; Antonin Artaud; Jérôme Bel

## **Abstract**

The present dissertation examines the term "transcendence" as something that is beyond the ordinary knowledge of the human being, something magical. This concept is explored as a catalyst in the search for knowledge and for more clarifying stages of existence. Through art and its relationship with life, we ponder how far our intentions can go and focus on authors and creators who, in some way, tried to make present the invisible. Therefore, a dialogue is established between different areas of knowledge and some practical attempts to implement these ideas are exposed.

Keywords: transcendence; art; knowledge; truth; unveiling; hermeneutics; semiotics; theatre; dance; Antonin Artaud; Jérôme Bel

## Lista de figuras

Figura 1: *Sapatos*, de Vincent van Gogh

Figura 2: Ryszard Ciésłak, em *The Constant Prince*

Figura 3: Bruce Myers e Vittorio Mezzogiorno, em *The Mahabharata*

Figura 4: Marina Abramović e Anohni, em *The Life and Death of Marina Abramovic*

Figura 5: Frédéric Seguet e Claire Haenni, em *Jérôme Bel*

Figura 6: Antonio Carallo, em *Le dernier spectacle*

## Índice

<b>Introdução</b> .....	10
<b>1. O conceito de “transcendência”</b> .....	13
<b>2. A arte, a procura pela verdade e a desocultação do desconhecido</b> .....	15
<b>2.1. As interligações entre a ciência, a filosofia e a arte para a procura de conhecimento</b> .....	15
<b>2.2. A possível aplicação da arte na vida quotidiana</b> .....	18
<b>2.3. A procura por uma linguagem mais completa através da arte e da semiótica</b> .....	20
<b>2.4. A dificuldade da interpretação correta da obra de arte e o auxílio da hermenêutica</b> .....	28
<b>3. O trabalho artístico rumo à transcendência</b> .....	34
<b>3.1. As ideias para o trabalho artístico de Peter Brook, Jerzy Grotowski, Yoshi Oida, Anne Bogart e Bob Wilson</b> .....	36
<b>3.1.1. O papel do ator no teatro e a sua importância para concretizar os objetivos delineados pelos encenadores</b> .....	36
<b>3.1.2. As restrições impostas ao trabalho do ator e a forma como nos ajudam a delinear o caminho a percorrer</b> .....	41
<b>3.1.3. A memória, as nossas perceções e o diálogo com o invisível</b> .....	44
<b>3.1.4. Os diversos constituintes do espetáculo teatral e o rigor</b> .....	47
<b>4. O caso especial de Jérôme Bel – uma análise aos seus objetivos e estratégias</b> .....	52
<b>Conclusão</b> .....	64
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	70

## **Introdução**

O que é a vida? Por que razão existimos? Qual o sentido na nossa vida individual? E coletiva? Será a nossa racionalidade suficiente para que se possa alcançar um estágio superior de conhecimento? Será a transcendência um conceito utópico? Poderá a arte oferecer respostas às nossas perguntas?

Ainda que todas estas questões pareçam vulgares e, até, maçadores clichés do pensamento humano, dada a sua aparente impossibilidade de resposta, expõem as preocupações, as esperanças, as crenças, os medos e as inquietações fundamentais para a procura de esclarecimentos sobre a nossa existência e sobre a capacidade do ser humano. Desta forma, deveremos considerar até onde pode ir a nossa inteligência e a nossa sensibilidade, de forma a conseguirmos delinear um caminho para a procura do desconhecido e da sua desocultação. De que forma poderá o ser humano aspirar a um estado transcendente de existência? Como transgredir as barreiras do conhecimento? São estas as perguntas que orientaram a minha pesquisa e formaram o fio condutor da presente dissertação.

O invisível, o oculto, a existência metafísica, existe e frequentemente somos levados a crer que a comunicação e a percepção total destes fenómenos está além das nossas capacidades. Não obstante, muitos de nós conseguiram transgredir as barreiras do conhecimento contra todas as expectativas e há quem continue, incessantemente, a trabalhar nesse sentido, seja através da ciência, da filosofia, da arte, etc. “Confesso ou não confesso, consciente ou inconsciente, o estado poético, um estado transcendente de vida, é no fundo aquilo que o público procura através do amor, do crime, das drogas, da guerra ou da insurreição.” (Artaud, 2005, p. 138). Ao longo da história da humanidade tem havido muitos autores a abordar esta temática direta ou indiretamente. Ainda que as ideias e as teorias que tentam uma aproximação a uma resposta sejam tão diferentes quanto os seus criadores, encontramos diálogos convergentes entre muitos. Assim, para esta tese, tentarei identificar algumas destas consonâncias, expor ideias de vários autores, levantar questões e analisá-las. Atentaremos a importância que a arte pode ter para a nossa vida, não enquanto imitação dela, mas como criadora de mundos e percepções.

Vejamos, como exemplo, a obra de arte, um objeto artístico especial, um ser mais completo e mais desafiador para quem o presencia. Quando nos deparamos com uma obra assim, conseguimos sentir alguma coisa que vai para lá da nossa compreensão, alguma coisa que conseguimos perceber que está ali, mas que não assimilamos na sua totalidade. Ainda, para além da sua beleza estética e/ou do impacto que pode causar numa plateia, reconhecemos que tem uma potencialidade muito superior, mesmo que nós não a consigamos alcançar. O problema reside na nossa incapacidade de comunicar e interagir na totalidade com o que estamos a perceber. Temos consciência das vibrações que o objeto cria e sentimo-lo de forma incompleta, uma vez que não retemos a sua total amplitude. Em última análise, não vemos verdadeiramente a integridade do que está em causa, apenas um esboço do que poderia ser. Se reconhecemos que há mais alguma coisa na arte para além do que conseguimos alcançar conscientemente, tanto através dos nossos sentidos como da nossa racionalidade, então temos de reconhecer que há elementos no objeto que estão para lá do nosso conhecimento.

Para mim, a tela inteira é sagrada, porque facilmente sacralizo a arte e encontro nela o modo que o artista tem de sondar o que é transcendente e que, por identificação, pode sondar o que nos supera e transcende também. Em certo sentido, a obra de arte é um extrato do que nos está vedado e talvez apenas possamos pressentir. Não é nada próximo da loucura, é próximo da sabedoria. É uma ciência. (Mãe, 2020)

Desta forma, no primeiro capítulo, debruçar-me-ei sobre o conceito de transcendência, tentando clarificá-lo no contexto da presente dissertação. No segundo capítulo procurarei expor as confluências que vários autores apontam entre a ciência, a filosofia e arte. No fundo, a forma como todas estas áreas se interligam entre si e geram conhecimento, levando-nos, por vezes, a transcender as nossas perceções sobre nós próprios e sobre o que nos rodeia. Analisaremos, através de Heidegger, Gadamer, Artaud, Fidalgo, Gradim, entre outros, a forma como conhecimento e verdade se interligam intrinsecamente e a importância de associar estes conceitos à desocultação. A partir desta intenção veremos ainda como o erro humano pode derivar de problemas na construção de significados e da sua interpretação. Assim, consideraremos a semiótica e a hermenêutica como um auxílio nesta procura e para esclarecer o que será relevante considerar no processo artístico e na forma como o vemos.

Em termos práticos, creio que existem vários artistas que têm procurado sucessivamente uma forma de arte que seja mais do que o recontar de uma história ou mero entretenimento. Buscam, antes, uma forma de arte que procure e vá ao encontro da nossa própria essência. Não serei tão absoluto sobre a eficácia desses trabalhos; em primeiro lugar porque me parece subjetivo e algo que se deve adequar à própria cultura de cada pessoa e da comunidade onde se insere e, em segundo lugar, porque os próprios artistas se deparam com contradições entre a sua percepção sobre a obra que criaram, a forma como as restantes pessoas a veem e o que a própria obra é, além do olhar humano.

Consequentemente, a partir do terceiro capítulo, com Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Yoshi Oida, Anne Bogart e Bob Wilson irei expor várias formas de pensar na arte e, mais especificamente, no teatro, como um espaço de cruzamento entre artes e de descoberta; visto que é através do palco e das pessoas que nele trabalham que surgem sensações e vibrações únicas que não se encontram em mais nenhum lugar. Estas propostas irão comunicar diretamente com a análise feita ao longo dos dois primeiros capítulos.

Por último, no quarto capítulo, irei analisar, de forma mais detalhada, o trabalho do artista francês Jérôme Bel, por considerar que, nas suas criações, coloca em prática, de forma vincada, as crenças e as ideias até esse ponto expostas e analisadas. O facto de este criador tentar sucessivamente observar os componentes da criação com outro olhar faz com que o seu trabalho se materialize numa procura constante em redefinir conceitos e padrões. Por outras palavras, materializa-se numa procura constante em redefinir a dança, a arte. O facto de questionar e duvidar de todos os componentes da própria arte faz com que comece por desconstruí-la e só depois de o fazer é que, pouco a pouco, inicia o processo de construção. A forma de Bel criar torna-se o pilar central do seu trabalho, pois, sem questionar e sem duvidar dos moldes pré-concebidos da dança e do teatro, nunca poderia ousar uma reestruturação e uma reinterpretação da arte que pratica e cria. Não poderia aspirar a um estágio transcendental de conhecimento e de existência.

## 1. O conceito de “transcendência”

O primeiro ponto que gostaria de abordar é relativo ao conceito de “transcendência”, já que a abrangência deste termo pode ser um problema. Facilmente encontramos ligações à religião ou à filosofia através de vários autores, de diferentes áreas e em diversos períodos históricos, como Platão, Santo Agostinho, Immanuel Kant ou Hans-Georg Gadamer. Para melhor exemplificar estas diferenças, vejamos o caso do catolicismo, onde o ato de transcender será o ato de abandonar o mundo físico e mortal que conhecemos, indo ao encontro de uma nova forma de existência, junto de um deus onipotente e onipresente, criador de tudo. No caso da “filosofia transcendental” de Immanuel Kant consideram-se as possibilidades de todo o conhecimento, focando-se sobretudo nos conceitos *a priori* dos objetos. Já na escolástica, este termo servia para assinalar qualquer categoria que fosse além das categorias aristotélicas (Dicionário de Filosofia). Por outro lado, a palavra transcendência também se pode utilizar para referir a transgressão das barreiras do conhecimento, seja ele qual for. Desta forma, admitindo que o termo possa suscitar ambiguidade no seu significado e levar a diversas interpretações, irei esclarecê-lo no contexto do presente trabalho.

O termo “transcendência”, bem como os seus derivados “transcendental” e “transcendente”, derivam do latim *transcendere* que significa “ultrapassar” ou “superar” e é precisamente a partir deste significado que quero partir. Para melhor sustentar a definição de transcendente que se adequa ao presente trabalho citarei noções encontradas no Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, no Oxford Learner’s Dictionaries e no Dicionário de Filosofia.

A transcendência será uma ideia referente ao ser, à nossa existência, e não referente a algo externo à condição humana, como o pós-vida ou algo inalcançável, exterior ao nosso mundo. Um ser transcendente é um ser que se encontra num estágio extraordinário de existência, um estado para lá do comum diário. O ser transcendente ou a obra transcendente (derivada da criação humana) encontram-se sempre além dos conhecimentos vulgares do nosso ser. Desta forma, o ato de transcender representa o alcançar de um estágio de conhecimento superior sobre o que nos rodeia, um estado de existência de união consciente com o cosmos. Idilicamente, esse conhecimento poderá

traduzir-se em alguma forma de significação existencial, poderá responder à eterna pergunta sobre a nossa criação e o nosso propósito. No entanto, estando esse ideal aparentemente tão distante daquele em que nos encontramos atualmente, ir-me-ei focar em descrever trabalhos, fenômenos e abordagens que nos levam nessa direção ou expor tentativas de aproximação a essa ideia.

Em momento algum me referirei a um ser transcendente que se assemelhe a uma ideia ocidental de Deus. Em oposição, abordarei o ser transcendente num plano semelhante ao humano, mas mais capaz e mais conhecedor sobre o que nos rodeia. Citando a definição de “transcendence” do Oxford Learner's Dictionaries: “The ability to go beyond the usual limits; existence or experience beyond the normal or physical level”. Por outras palavras, transcendência é a habilidade para ir além das barreiras do conhecimento que temos no presente momento, é a capacidade de modificar ou, para usarmos a expressão de Grotowski que adiante iremos abordar, transgredir o nosso estado atual de existência. Sempre que o ser humano se depara com algo parcial ou totalmente desconhecido, relativo ao seu ser ou a um fenômeno que testemunhe, e consegue, através do estudo, compreender com outros olhos esse algo, ele transcende-se, adquirindo maior conhecimento sobre si mesmo e sobre o plano onde se insere.

## **2. A arte, a procura pela verdade e a desocultação do desconhecido**

### **2.1. As interligações entre a ciência, a filosofia e a arte para a procura de conhecimento**

Com a definição de “transcendência” clarificada, cabe-nos agora apontar os meios e as possibilidades para se alcançar ou, no mínimo, aproximar o ser humano deste estágio. Se considerarmos tudo aquilo que nos possibilite maior conhecimento sobre o que nos rodeia, toda a ciência terá de ser incluída. Não obstante, creio que não devemos menosprezar o papel que a arte e a filosofia têm nesta procura, assim como não devemos menosprezar a forma como cada uma destas áreas se influencia mutuamente. Não será por acaso que ao longo da história da humanidade encontramos várias personalidades que trabalharam nas diversas áreas anteriormente referidas. Ainda que a filosofia e a arte não tenham um caráter tão objetivo e não ofereçam com a mesma exatidão asserções sobre o que nos rodeia, como terão ciências como a matemática ou a física, também são áreas que procuram conhecimento e em nada o seu valor é diminuído pela falta dessas características. Mesmo que a arte seja muitas vezes associada à procura do belo ou ao prazer estético, isso não é uma regra e o seu verdadeiro impacto no mundo humano está bem para lá dessa ideia.

(...) it is precisely through art's capacity to draw attention to its own modes of operation that works of art gain a self-reflexive and reflective dimension. Works of art do not appeal to the senses alone, but to the understanding of their rules of production, protocols, and critical impulses. (Siegmund, 2017, p. 16)

A arte, para aquele que a cria, torna-se uma experiência cada vez mais ressonante e inquietante, uma vez que o ideal estético, tantas vezes defendido e com uma aparente importância decisiva na conceção da arte, passa para segundo plano. O objetivo deixa de ser a produção de uma obra bela e passa a definir a vida e a morte do autor, bem como a sua prosperidade espiritual, como nos diz Giorgio Agamben (2013).

Já autores como Heidegger, Grotowski, Wagner ou Gadamer defendem a arte como um meio essencial para a procura da verdade, uma vez que coloca o ser

humano diante de si mesmo. Atentemos as considerações feitas por Richard Wagner, no seu livro *A Obra de Arte do Futuro*.

Ora, se a natureza, através da sua conexão com o homem, alcança a sua consciência precisamente no homem, e se o exercício prático dessa consciência é a própria vida humana – por assim dizer enquanto representação, enquanto imagem da natureza –, então a vida humana atinge a sua própria intelecção através da ciência que por seu turno faz dela objecto do seu conhecimento; porém, o exercício prático da consciência alcançada através da ciência, a representação da vida conhecida por intermédio dela, a imagem da necessidade e da verdade da vida é... a arte. (2003, p. 11)

Citando, ainda, Martin Heidegger: “A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente põe-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade.” (p. 30). De facto, se pensarmos em termos sensoriais é indubitável o impacto que certas obras de arte têm sobre nós. Inclusive, essa será a maior razão para podermos intuir uma verdade maior, muitas vezes oculta, mas presente, na obra de arte. Para lá de todo o detalhe que conseguimos assimilar por nós próprios, é frequente em grandes obras artísticas depararmos com sensações inexplicáveis e intraduzíveis através da nossa linguagem verbal comum. Ou seja, para além do que conseguimos explicar, é frequente chocarmos com o desconhecido, com o oculto. O que se torna verdadeiramente diferenciador, tanto no criador como no espectador mais atento e mais integrado no próprio ser da obra de arte, é a importância e o peso que se dá a este desconhecido. É neste ponto fundamental que a arte pode ganhar a verdade e, com ela, também o ser humano, e é a partir daqui que se podem tecer diversas considerações que se interligam com o pensamento filosófico e com o pensamento científico.

Verdade deve pensar-se no sentido da essência do verdadeiro. Pensamo-la a partir da evocação da palavra dos gregos (...) que quer dizer desocultação (*Unverborgenheit*) do ente. (...)

A essência da verdade (...) permanece impensada no pensamento dos gregos e, desde então, e por maioria de razão, na filosofia posterior. A desocultação é para o pensar o que há de mais oculto no ser-aí grego, mas simultaneamente é o que determina, desde cedo, toda a adveniência do advento.

Mas porque é que não nos damos por satisfeitos com a essência da verdade, que nos é familiar desde há séculos? (...) Os assim chamados conceitos críticos da verdade, que, desde Descartes, partem da verdade como certeza, são apenas variações da determinação da verdade como adequação. Mas essa essência da verdade, para nós corrente, a justeza da representação (*Vorstellen*), depende em absoluto da verdade como desocultação. (Heidegger, 2007, pp. 40-41)

Se, de facto, a arte nos coloca em perspetiva com a verdade e se permite que se alcance este oculto, incentivando-nos a perseguí-lo e experienciá-lo, então a arte torna-se incrivelmente relevante para que o ser humano se possa transcender; quer o faça diretamente a partir da arte, quer o materialize noutras áreas que se interligam com ela. Esta perceção sobre as vantagens que existem quando interligamos as diferentes áreas no conhecimento está muito presente no trabalho de variadíssimos criadores, como Aristóteles, Leonardo Da Vinci, John Cage, Stanley Kubrick, Jérôme Bel, entre tantos outros. É bastante frequente observarmos colaborações entre as diversas áreas do conhecimento. Anne Bogart diz-nos que um dos seus objetivos maiores é conseguir sugerir que a vida é maior através da atenção e da humanidade que possa ser apresentada num palco e refere, ainda, que essa é a principal razão para que o seu trabalho se relacione com novas ideias da filosofia (2011, p. 46).

Outro exemplo ilustrativo destas conexões é o projeto *A Experiência do Lugar*, ocorrido no festival Porto 2001 (Silva, 2003). Nesta iniciativa, foram convidados dez artistas para trabalharem em dez lugares de investigação científica da cidade do Porto. O que se pretendia com estas residências não era uma mera pintura, instalação ou performance. O que se pretendia era que os artistas fossem colocados naqueles espaços durante dois ou três meses e produzissem uma obra em colaboração com um cientista designado em cada um desses espaços. A justificativa para este projeto era, precisamente, o interesse que existe em interligar o conhecimento científico e o conhecimento artístico.

(...) a linguagem da arte é uma linguagem exigente, que não se oferece livre e indeterminada à interpretação que vem da disposição de ânimo, porém, nos fala de uma forma determinada significativamente. E o que há de maravilhoso e misterioso na arte é que essa determinada reivindicação não é, apesar disso, nenhum grilhão para a nossa índole, mas justamente abre o espaço de jogo da liberdade lúdica de nossa capacidade de conhecimento. (Gadamer, 1997, p. 105)

## 2.2. A possível aplicação da arte na vida quotidiana

Relativamente às reverberações que a arte tem para a nossa vida quotidiana, Heidegger (2007) fala-nos da descoberta do *ser-apetrecho* através de um quadro de Van Gogh. O exemplo dado por Heidegger como *ser-apetrecho* é um par de sapatos. Diz-nos que este ser está diretamente relacionado com a sua serventia perante o ser humano e que os sapatos só são o que são quando uma camponesa os traz

Figura 1: *Sapatos*, de Vincent van Gogh



Fonte: Van Gogh Museum, 1886

calçados, de outra forma seriam meramente uma *coisa*. Não obstante, este filósofo mostra-nos como para lá do par de sapatos da camponesa que todos podemos ver facilmente, há muito mais para se assimilar além do olhar comum:

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado tremor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais e a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.

Mas tudo isto o vemos possivelmente no apetrecho para calçar que está no quadro. Pelo contrário, a camponesa, traz pura e simplesmente os sapatos. Como se este simples trazer fosse assim tão simples. (pp. 25-26)

Após esta descrição, Heidegger pergunta: Como é que descobrimos o ser-apetrecho do apetrecho? (p. 27) E a resposta é, precisamente: na obra de arte. Com uma descrição do apetrecho presente que pudéssemos fazer ou apenas com a observação real de calçado não teríamos alcançado este resultado. Foi somente através do quadro de Van Gogh que observámos o par de sapatos a partir de outras perspetivas e tivemos proximidade suficiente para assimilarmos coisas que normalmente não assimilamos. Não esquecendo o conceito base deste trabalho, esse estágio alcançado é, sem dúvida, um lugar transcendente, pois elevou o conhecimento que tínhamos até então. Foi somente com esta obra de arte que se pôs-em-obra a verdade do ente, conclui Heidegger.

Será curioso percebermos que independentemente da reação à obra de arte nos provocar emoções e sentimentos positivos ou negativos, essa questão torna-se inútil num contexto além da nossa individualidade (e, até, no contexto da nossa individualidade). Quanto mais complexas forem as cadeias de sensações criadas pela obra de arte, mais informação temos para analisar e maior será o entendimento que podemos ter sobre a obra e sobre nós mesmos. Desta forma, é muito mais relevante pensarmos na dinâmica criada pelo espetáculo da obra de arte do que em meras reações polarizadas; a sua significância poderá ser muito maior.

Mesmo Platão, o mais radical crítico da categoria do ser da arte que a filosofia da história conhece, fala esporadicamente, sem diferenciar entre a comédia e a tragédia da vida, como a do palco. Isso porque essa diferença se anula quando alguém sabe perceber o sentido do jogo (espetáculo) que se desenrola diante dele. A alegria ante o espetáculo que se oferece é, em ambos os casos, igual: é alegria do conhecimento. (Gadamer, 1997, p. 189)

A arte tem sido e continuará a ser uma área do conhecimento humano ou, se quisermos, uma via para o conhecimento humano. Ainda que nem todos os artistas a encarem com esta ideia – de forma plenamente legítima –, esta procura pelo oculto e a vontade de descobrir mais, desocultar mais, que trespassa tantas pessoas prova-se indiferente à origem e à ocupação profissional que cada uma possa ter. Também Peter Brook procurou, no seu teatro, o invisível que nos pertence, mas que é difícil de alcançar: “Our aim for each experiment, good or bad, successful or disastrous, was the same: can the invisible be made visible through the performer’s presence?” (1996, p.

62). Esta pergunta colocada pelo próprio pode muito bem resumir o objetivo máximo da sua obra. Também Brook (p. 49) percebe que todos estamos cientes de que a maior parte da vida nos escapa aos sentidos. A arte proporciona-nos ritmos e formas, definindo padrões que nos oferecem uma explicação muito mais poderosa para a nossa própria vida.

Acima, observámos escritos de Heidegger que nos mostravam a forma como redescobrimos aquilo que está à nossa frente e que conhecemos materialmente. Atentemos agora no encenador polaco Jerzy Grotowski e na forma como as suas ideias confluem com Heidegger e Brook:

Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher o nosso vazio – para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento – de forma mais dissonante, porque sensibilizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores. Este desafio do tabu, esta transgressão, provoca a surpresa que arranca a máscara, capacitando-nos a nos entregar, indefesos, a algo que é impossível de ser definido mas que contém Eros e Caritas. (Grotowski, 1992, p. 19)

### **2.3. A procura por uma linguagem mais completa através da arte e da semiótica**

Sem a invenção da linguagem teríamos continuado a ser animais. Sem metáforas ainda seríamos selvagens. (Wilson, 2020)

Neste ponto, creio que será pertinente identificar um problema maior que tem acompanhado os conceitos até aqui apresentados. Ainda que todas as ideias acima referidas possam ser plenamente válidas, decerto se compreenderá que existe uma dificuldade muito grande em explicá-las e expressá-las. A falta de objetividade na arte

que já se apontou anteriormente deixa uma margem muito grande para divagar sem chegar, de forma concreta, a lado nenhum. Percebe-se que há um oculto, um invisível, uma potência, que está em nós e no espaço que nos rodeia, mas com a qual é difícil dialogar, apesar de termos percepção da sua existência. A linguagem verbal e escrita que utilizamos para comunicar entre nós e para partilhar ideias e conhecimentos fica sempre aquém do necessário. É a partir dessa conclusão que o encenador inglês Peter Brook questiona:

“Is there another language, just as exacting for the author, as a language of words? Is there a language of actions, a language of sounds—a language of word-as-part-of movement, of word-as-lie, word-as-parody, of word-as-rubbish, of word-as-contradiction, of word-shock or word-cry? If we talk of the more-than-literal, if poetry means that which crams more and penetrates deeper – is this where it lies? (1996, p. 58)

No mesmo sentido, também Antonin Artaud iniciava um novo *modus operandi*, ao defender que deveríamos alterar os métodos de criação artística, subvertendo formas de trabalho que já existiam. Naturalmente que, no caso de Artaud e Brook, esta ideia deveria ser aplicada particularmente no teatro. Não obstante, o grande objetivo revolucionário do poeta francês seria a substituição da linguagem articulada por outra categoria de linguagem que correspondesse de forma mais exata ao nosso pensamento e que abrisse caminhos para expressar outras coisas. Essa, por sua vez, não me parece que esteja restringida ao teatro; mesmo que o teatro possa ser encarado como um local onde as diferentes artes dialogam para culminar num único objeto artístico. Parece-me que não será por acaso que Artaud influenciou de forma tão abrangente aquilo que viria a ser o trabalho de muitos diretores e encenadores. No caso concreto de Peter Brook, nos anos 60, o encenador inglês encontrou várias respostas para as suas perguntas nos escritos de Artaud, como nos diz Christopher Innes (2005, p. 126).

No livro *O Teatro e o seu Duplo* (2005), Artaud acaba por exemplificar o que seria esta nova linguagem através de exemplos do teatro oriental, uma vez que este tipo de teatro não se servia das palavras da mesma forma que o teatro ocidental, existindo casos em que as palavras nem sequer eram utilizadas. No caso do teatro de Bali, não existia sequer uma linguagem verbal. O que existia era uma linguagem mais abstrata e repleta de símbolos que, alegadamente, poderiam perfurar o espírito de forma mais

profunda. Como consequência da análise a teatros orientais, as ideias do francês, para o seu teatro, seriam expressas, em primeiro lugar, a partir de gestos. Artaud até podia ter razão, na medida em que um teatro que seja formado não só com palavras, mas também com gestos e que se focasse especialmente no corpo do ator poderia alcançar novos envolvimento em palco. Ainda assim, as teorias de Artaud não foram concretizadas pelo próprio.

Artaud tinha plena consciência – como podemos constatar no seu ensaio “Un Athlétisme Affectif”, em *Le Théâtre et son Double* – de que havia um autêntico paralelismo entre os esforços do homem que trabalha com o seu corpo (por exemplo, levantar um objeto pesado) e os processos psíquicos (por exemplo, recebendo uma bofetada, reagir). Ele sabia que o corpo possui um centro, que decide as reações do atleta e as do ator que deseja reproduzir os esforços psíquicos através do seu corpo. Mas se analisarmos os seus princípios de um ponto de vista prático, descobrimos que conduzem a estereótipos: um tipo particular de movimento para exteriorizar um tipo particular de ação. No fim, isto conduz a clichês. (Grotowski, 1992, p. 177)

O que Grotowski critica, e bem, são alguns princípios mais concretos que Artaud nos deixou. Talvez ingenuamente Artaud tenha considerado que um movimento particular, um movimento específico, poderia expressar um sentimento único. Ora, bem sabemos que há inúmeras formas para expressar a mesma coisa. A ideia do poeta apenas serviria para construir clichês e estereótipos, como Grotowski atenta. Sabemos que existem várias contradições à volta do trabalho de Artaud e vários autores identificaram-nas ao longo do século passado, mas o que Grotowski fez, de uma forma quase única, foi pegar nesses erros e contradições e tentar solucioná-los, mesmo só tendo conhecimento da obra de Artaud numa fase mais avançada do seu trabalho.

There is a consistent emphasis on ‘cruelty’, too. In Grotowski’s productions this took the form of torture and suffering, where spiritual ecstasy was to be achieved through the mortification of the body. Although this is rather different from Artaud’s proposed sublimation of cruelty and violence in the spectators by liberating such instincts, reviewers were quick to note that productions like *Dr Faustus* and *The Constant Prince* epitomized the Theatre of Cruelty that Artaud himself had been unable to realize. (Innes, 2005, p. 154)

É importante referir que as perguntas de Peter Brook anteriormente apresentadas foram essenciais para que o próprio, em colaboração com Charles Marowitz, criasse o seu projeto experimental, com o Royal Shakespeare Theatre, intitulado *Theatre of Cruelty*, aludindo à obra de Antonin Artaud e homenageando-o. A mesma relação com estas perguntas poderia ser feita com o Teatro Pobre, de Grotowski ou com o trabalho do coreógrafo francês Jérôme Bel, mas deixemos essas relações para outro capítulo.

Nas suas questões, Brook fala do “mais-do-que-literal”, da poesia que vai mais fundo. O que verificamos é que este encenador estará longe de ser o único a falar destas noções.

Novamente Artaud, nas primeiras páginas do livro *O Teatro e o seu duplo* (2005), refere a quantidade de sistemas de pensamento que caracterizam a cultura europeia e questiona se alguma vez esses mesmos sistemas influenciaram a nossa vida. Refere que “um homem civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações.” (pp. 2-3). Ora, ainda que o poeta critique, de certa forma, este pensamento de sistemas, questionando a sua utilidade para o ser humano, defende, paradoxalmente, uma poesia espacial com expressão através de signos. Vejamos, a procura de uma expressão poética através dos signos, quando concretizada, não se tornará ela própria um sistema?

Não pode haver sinais sem um “de” à frente; ao serem sinais são sempre sinais de algo. É isso que sobressai na definição clássica de sinal: *aliquid stat pro aliquo*, algo que está por algo. Este “estar por” é muito vasto, pode significar muita coisa: representar, caracterizar, fazer as vezes de, indicar, etc. O mais importante aqui é sublinhar a natureza relacional do sinal, o ser sempre sinal de alguma coisa. (Fidalgo & Gradim, 2005, p. 12)<sup>1</sup>

Através do estudo da semiótica, podemos comprovar a importância destes sinais, destes signos, para o ser humano. Como demonstram Fidalgo e Gradim, a expressão, a comunicação e o pensamento são formados a partir de signos. Ainda que seja possível imaginar um mundo sem sinais, onde apenas existem artefactos que se limitam a assinalar, é impossível conceber um mundo humano sem uma qualquer forma de

---

<sup>1</sup> É importante referir que os autores substituem o termo “sinal” por “signo” a partir da página 15 deste manual: “O termo signo impôs-se na semiótica, pelo que daqui em diante o passarei a utilizar em vez de sinal.”

linguagem, já que este é “constituído de sinais e por sinais.” (*idem*). Ora, a partir destes esclarecimentos torna-se mais simples identificar a contradição de Artaud. Por um lado, questiona os sistemas de pensamento, baseados em signos; por outro, talvez inconscientemente, propõe a criação de um novo. Tudo o que está na gênese da compreensão humana deriva de signos, pelo que tudo se pode tornar um sistema. Não obstante, creio que Artaud não critica todos os sistemas, apenas generaliza quando questiona o seu uso. Note-se, ainda, que os autores Fidalgo e Gradim veem a arte como um dos campos de maior investigação semiótica, uma vez que as artes englobam formas de comunicação e expressão de alguma forma afins à linguagem e ainda por serem eminentemente simbólicas atividades humanas.

É indubitável que o desenvolvimento humano deve muito à criação da língua e, com ela, a nossa capacidade de comunicar com clareza uns com os outros. Com este avanço, também compreendemos que houve um alargamento do universo dos sinais, visto que um idioma é uma organização estabelecida entre a comunidade; no entanto, esse universo mantém-se restringido aos sinais que têm um código estabelecido na sua origem. Retomando o problema acima identificado com as insuficiências da linguagem verbal, verificamos que, contrapondo os códigos estabelecidos e a linguagem articulada, através do teatro de Bali, Artaud observa que “Estes signos espirituais têm um sentido preciso que nos atinge apenas intuitivamente mas com violência suficiente para tornar inútil toda a tradução numa linguagem lógica discursiva.” (2005, p. 56). Posto isto, poder-se-á concluir que a “linguagem lógica discursiva” não é capaz de satisfazer todas as necessidades do ser humano. Ainda assim, como Artaud previu e como Peter Brook e Jerzy Grotowski demonstraram, existem processos com vitalidade suficiente para nos levarem além das palavras. Agora: Como identificar esses processos? Como identificar os sinais que os constituem?

Com o alargamento possibilitado pela natureza formal da relação sógnica, em que para que algo seja sinal basta que alguém através dele se dê conta de uma outra coisa, o universo dos sinais passa a ser idêntico ao universo das coisas. (Fidalgo & Gradim, 2005, p. 14)

Ora, se o universo dos sinais passa a ser semelhante ao das coisas, apreende-se a necessidade de alargar o código estabelecido para que a nossa compreensão sobre tudo o que nos constitui e rodeia aumente. Jerzy Grotowski e Jérôme Bel são dois criadores

que nos mostram isso mesmo no seu trabalho. Mesmo que o resultado possa não corresponder ao objetivo com que se iniciou o processo criativo, não deixa de existir uma linha de pensamento clara sobre a forma como devemos abordar o que está à nossa volta. Bel procura, de forma incessante, questionar tudo o que o rodeia para que consiga redefinir cada corpo, cada objeto, cada interação ou cada local. Já Grotowski (1992, p. 58), através de uma banheira, no seu livro *Em busca de um teatro pobre*, explica-nos que este pode ser um objeto vulgar, mas também pode ser algo puramente simbólico. Pode representar uma individualidade ou todo um coletivo de objetos e ações decorrentes daquele denominador comum. A simples perspetiva com que observamos o que está diante nós altera totalmente o seu significado: “Quando virada para cima, a mesma banheira transforma-se num altar, diante do qual um interno entoia uma oração.” (*idem*). Podemos assim admitir que o caminho a percorrer deva partir da identificação de signos e da sua subsequente compreensão. Objetivamente há que reconhecer a dificuldade desta proposta, já que é um percurso desconhecido, imprevisível e possivelmente utópico. Ainda assim, tal como Artaud e Gadamer nos dizem, é importante acreditar que essa meta não deva permanecer sagrada, visto que o modo como nos vivenciamos uns aos outros e como vivenciamos o desenrolar natural da vida e do mundo é o que faz com que não estejamos isolados entre barreiras intransponíveis. Por outras palavras, aquilo que nos demonstra que não estamos enclausurados num tempo e espaço estático são todas as descobertas, desenvolvimentos e mutações que ocorrem no mundo e nas nossas próprias relações.

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é *dissimulá-lo*. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. (...) Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. (Artaud, 2005, p. 79)

Ou seja, as análises da palavra são clarezas porque desde cedo aprendemos essa linguagem, passando a ser algo adquirido e inerente a nós próprios. Ainda que a ideia de Artaud seja facilmente exemplificada por várias obras artísticas, como é o caso do quadro *As filhas de Loth*, de Lucas van den Leyden (que o próprio refere), *A noite estrelada*, de Vincent van Gogh, *Hamlet*, de William Shakespeare (a obra toda de

Shakespeare, aliás), *Invocation et Danse*, de Joaquin Rodrigo, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy, a *Tabacaria*, de Álvaro de Campos, *Fight Club*, de David Fincher, *Parasite*, de Bong Joon-Ho, entre tantos outros; levanta-se uma outra hipótese, também elaborada por Peter Brook: aprendendo a linguagem do gesto, da ideia, da imagem, não se poderá alcançar uma clareza proporcional à das palavras? Se percebemos que não somos capazes de compreender em absoluto o que as obras nos oferecem e reconhecemos que há mais nelas do que aquilo que alcançamos na sua análise é porque não detivemos a totalidade da sua relação sógnica ou porque fomos incapazes de as interpretar corretamente. Creio que é por reconhecer esta hipótese que Artaud defende o que chama de “metafísica da linguagem”, onde propõe relacionar todas as componentes artísticas (palavra, gesto, música, luz, imagem, etc.) de forma a potenciar e visionar todas as formas que estas podem tomar. De salientar que tal situação apenas pode ocorrer com linguagens artísticas de tal ordem completas e repletas de relações sógnicas que ultrapassam as capacidades relacionais do seu próprio criador. São objetos transcendentais. A total compreensão das mesmas impõe ao ser humano um esforço muito grande e um elevar das suas capacidades imediatas. Relacionando com as perspectivas de Heidegger que vimos antes:

Uma realização artística, na medida em que representa (*darstellt*) o ser, apresenta o ser de forma nova e constitui, por isso, um «aumento de ser» (*Zuwachs an Sein*). Essa dimensão *poiética* da arte (...) não permite, por isso, que esta seja reduzida à sua dimensão expressiva, pelo que implica alguma forma de transcendência da obra relativamente ao mundo onde surge (...). (Duque, 2003, p. 76)

Portanto, identificando e absorvendo esta linguagem poética e sógnica dos objetos artísticos e interpretando-os de forma diferente daquela que conhecemos, como os próprios signos exigirão, poderemos, eventualmente e pouco a pouco, desmistificar o que ainda nos é desconhecido e que, por sua vez, nos aproximará, em comunidade, de uma significação acrescida sobre a nossa existência.

Para completar o percurso circular que iniciámos com Peter Brook, recuperando as asserções de Heidegger e tendo sempre como plano de fundo a vontade de desocultar o invisível, irei expor as suas ideias que confluem com o que foi apresentado até aqui,

assim como a sua advertência em relação à ideia de que todas as artes possam ser remetidas à poesia. Desta forma, citarei, de forma mais extensa, o filósofo:

(...) *Toda a arte*, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é *na sua essência Poesia*. A essência da arte, na qual repousam simultaneamente a obra de arte e o artista, é o pôr-em-obra-da-verdade. A partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual. (...)

Se toda arte é, na sua essência, Poesia, então arquitetura, a escultura, a arte dos sons devem reconduzir-se à poesia. Isto é pura arbitrariedade. Certamente enquanto interpretarmos as referidas artes como variantes da arte da palavra, na suposição de que é permitido designar a poesia com esse título, susceptível de más interpretações. Mas a poesia é apenas um modo do projeto clarificador da verdade, isto é, do poetar neste sentido lato. Todavia, a obra da linguagem, a Poesia em sentido estrito, tem um lugar eminente no conjunto das artes.

Para ver isto, basta uma correta noção de linguagem. Segundo a concepção corrente, a linguagem surge como uma forma de comunicação. Serve para a conversação e para a concertação em geral, para o entendimento. A linguagem não é apenas – e não em primeiro lugar – uma expressão oral e escrita do que importa comunicar. Não transporta apenas em palavras e frases o patente e o latente visado como tal, mas a linguagem é o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente. Onde nenhuma linguagem advém, como no ser da pedra, da planta e do animal, também aí não há abertura alguma do ente e, conseqüentemente, também nenhuma abertura do Não ente e do vazio. (Heidegger, 2007, pp. 58-59)

Por outras palavras, devemos entender que é a linguagem, no seu estado mais puro, que nos coloca diante de nós próprios e que nos confronta com o nosso ser. A poesia, por sua vez, no sentido lato da palavra, é uma via para que consigamos abrir e chocar com a gênese de cada conceito, de cada ação e de cada pensamento. É através dessa provocação que podemos partir para o confronto direto com o sentimento ou com a ideia intraduzível; no fundo, com o desconhecido, com o transcendental. Como nos diz Hans-Georg Gadamer (1997, p. 232), aquilo que é poético tem a peculiaridade de não se fixar, trazendo algo consigo, ao se representar, com valor universal para qualquer língua.

(...) o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. (Artaud, 2005, p. 24)

Mas de que nos serve abrir esse mundo e expô-lo perante nós próprios se não formos capazes de o compreender ou interpretar?

#### **2.4. A dificuldade da interpretação correta da obra de arte e o auxílio da hermenêutica**

A palavra "símbolo" só pode ser elevada da sua aplicação originária, enquanto documento, sinal de reconhecimento, senha, conceito filosófico de um misterioso sinal, indo parar, com isso, na proximidade do hieróglifo, cuja decifração só alcançam os iniciados, porque o símbolo não é adoção qualquer de um signo ou a criação de um signo, mas pressupõe uma correlação metafísica do visível com o invisível, essa "coincidência" de duas esferas, encontra-se na base de todas as formas do culto religioso. (Gadamer, 1997, p. 136)

É bastante curioso que Gadamer refira a proximidade entre “símbolos” e “hieróglifos”. Isto porque, também Artaud se apercebeu disso mesmo, tendo sido um ponto muito importante para o desenvolvimento das suas ideias.

Se um símbolo pressupõe uma correlação metafísica do visível com o invisível, então o trabalho proposto no capítulo anterior de identificação e compreensão dos signos, poderá culminar, precisamente, numa linguagem de símbolos. E essa parece ser a conclusão de vários autores. No entanto, não é a conclusão de Gadamer. Pelo contrário, o filósofo oferece uma crítica à linguagem de símbolos:

O mundo é o solo comum, não palmilhado por ninguém e reconhecido por todos, que une a todos os que falam entre si. Todas as formas da comunidade de vida humana são formas de comunidade linguística, e mais ainda, formam

linguagem. Pois a linguagem é por sua essência a linguagem da conversação. Somente adquire sua realidade na realização do mútuo entendimento. É por isso que ela não é um simples meio de entendimento.

Essa é também a razão por que os sistemas de entendimento artificial inventados nunca se tornam linguagens. As linguagens artificiais, p. ex., as linguagens secretas ou os simbolismos matemáticos, não têm em sua base uma comunidade, nem de linguagem nem de vida, já que são introduzidos e aplicados meramente como meios e instrumentos do entendimento. Isso se estriba no fato de que pressupõem sempre um entendimento exercido ao vivo, o qual é linguístico. É sabido que o consenso, pelo qual se introduz uma linguagem artificial, pertence necessariamente a uma outra linguagem. (Gadamer, 1997, pp. 647-648)

Ou seja, uma “linguagem de símbolos” nunca chega a ser linguagem, porque continua a depender de uma outra para se concretizar. Acaba por nunca pressupor ou criar uma comunidade que dialogue e que se entenda dentro de si mesma. Por outras palavras, falta-lhe a gênese daquilo que a tornaria uma linguagem.

Também Grotowski (1992, p. 45) retifica ligeiramente a ideia artaudiana e diz-nos que se o nosso desejo for pesquisar dentro da nossa consciência, para podermos atingir os seus pontos mais íntimos, então o sistema de símbolos que construirmos deve ser focado na nossa experiência individual e em toda a realidade que nos vai modelando “(...) em suma, de todo o comportamento humano que tenha deixado uma impressão em nós” (*idem*). A palavra que diferencia as duas propostas será “sistema”, ao invés de “linguagem”.

Mesmo admitindo que o foco da criação artística seja o de criar a partir de símbolos, para lá da linguagem articulada, não devemos menosprezar tudo aquilo que a linguagem verbal nos pode dar. Uma metáfora pode ter imenso poder sobre nós e podemos ajudar a ver mais alguma coisa. Por outro lado, se não for corretamente interpretada, se nos restringirmos à sua literalidade, perde qualquer sentido. Aqui iniciamos a pertinência da ideia de universalizar a aplicação da hermenêutica. No caso das metáforas, quando não são escritas, quando são representadas meramente com imagens ou ações, é mantida a necessidade de as interpretarmos corretamente para que a sua ideia seja assimilada. Novamente confluímos com o “mais-do-que-literal” descrito por

Peter Brook. Ou seja, se por um lado podemos desejar uma expressão artística além da literalidade e da linguagem articulada; por outro lado, também fica claro que não podemos menosprezar o valor que esta tem e a forma como se pode transpôr normas e recursos de uma para a outra. As metáforas, mais concretamente, parecem merecer especial atenção, uma vez que, utilizando esse recurso, nos referimos a uma realidade, através de outra.

Não se pode olhar diretamente as grandes questões humanas assim como não se pode olhar diretamente para o sol. Para encarar o sol, é preciso olhar ligeiramente do lado dele. Entre o sol e o ponto que você está olhando fica a percepção do sol. Na arte e no teatro usamos a metáfora como “essa coisa ao lado”. Através da metáfora vemos a verdade de nossa condição. A palavra metáfora vem do grego, *meta* (acima, além) e *pherein* (conduzir, levar). Metáfora é aquilo que é levado além da literalidade da vida. Arte é metáfora e metáfora é transformação. (Bogart, 2011, p. 62)

Não será por acaso que Milan Kundera, no romance *A Insustentável Leveza do Ser* (2014) escreve: “As metáforas são perigosas. Não se brinca com as metáforas. O amor pode nascer de uma simples metáfora.” (p. 19). Evidentemente que o amor é um sentimento muito especial e ao mesmo tempo muito misterioso. Os sentimentos, já abordados anteriormente, são meras criações do nosso corpo, mais especificamente do nosso cérebro. O que todos eles têm em comum é a incapacidade de os visualizarmos na sua origem. Temos noção da sua existência em nós e nos outros porque os sentimos; mas apenas somos capazes de ver reações físicas que os corroboram ou ações humanas que foram por eles desencadeados. Talvez esta impossibilidade de os materializar ou traduzir esteja diretamente relacionada com o misticismo que todos têm e, com especial enfoque, o amor. Grande parte da nossa história, como humanidade, assim como grande parte do nosso desenvolvimento e evolução derivou da nossa capacidade de interpretar e relacionar sentimentos (quer sejam individuais, quer sejam coletivos). Da mesma forma, também as maiores tragédias e fracassos enquanto espécie derivaram maioritariamente de sentimentos descontrolados ou mal interpretados.

As ideias acima descritas são sustentadas numa série documental da RTP, intitulada *Deus Cérebro* (2020):

O grande desenvolvimento que nos permitiu, por exemplo, ter literatura ou cidades ou transportes não é aquele que vem da inteligência emocional. Aquilo que é importante perceber é que nunca teríamos chegado à inteligência cognitiva se não tivesse havido primeiro a inteligência emocional que permitiu o desenvolvimento. E continua a ter esse papel e continua a funcionar como governante, até certo ponto, daquilo que é a inteligência cognitiva. (Damásio, 2020)

No cérebro humano temos um repositório de alguns dos mais nobres pensamentos, das maiores conquistas, das mais refinadas esperanças da humanidade. Mas sejamos realistas, também temos monstros a olhar no nosso cérebro e a evolução, num certo sentido, tem sido um conflito constante, uma batalha, entre uma parte do cérebro que tenta alcançar as estrelas e a outra parte do cérebro que vive na sarjeta. Tem sido um equilíbrio. (Kaku, 2020)

À semelhança dos sentimentos, também as obras de arte focadas no diálogo com o oculto e com o invisível são de difícil percepção e interpretação. Não obstante, se um recurso estilístico como a metáfora (tal como muitos outros recursos) pode ser capaz de nos auxiliar na interpretação de um texto ou de uma fala, por que razão não deveríamos nós tentar transpor esses meios para a obra artística? Naturalmente que tal conclusão já foi há muito alcançada e vastamente aplicada. Que na prática a sua elaboração possa ser bem diferente de obra para obra ou de artista para artista, também nos parece uma clarividência.

Verdade que com frequência, a linguagem parece pouco capaz de expressar o que sentimos. Face à presença avassaladora de obras de arte, a tarefa de reunir em palavras o que elas nos dizem parece uma empresa infinita e de uma desesperadora distância. (Gadamer, 1997, p. 584)

Gadamer coloca em questão o problema da nossa interpretação e compreensão sobre as obras de arte. Ao fazê-lo, deixa-nos uma ideia clara para aquilo que deve ser a experiência hermenêutica, a sua aplicação e a sua universalidade. O filósofo alemão mostra-nos que esta disciplina deveria ser abrangente ao ponto de incluir toda a arte e não só as obras literárias como até então se verificava (p. 263). Não nos podemos esquecer que, até aqui, a hermêutica detinha-se exclusivamente com textos, sendo precisamente essa a sua área de atuação. Ainda assim, Gadamer considera que, tal como

qualquer obra literária, a obra de arte também tem de ser compreendida e essa compreensão não nos é atribuída automaticamente, requer esforço e perspicácia da nossa parte. Veja-se como exemplo da aplicação universal da hermenêutica o recurso estilístico em que nos detivemos anteriormente: a metáfora. A partir deste ponto, Gadamer considera que a consciência hermenêutica adquire uma extensão de tal ordem abrangente que ultrapassa a da consciência estética. Como tal, conclui que a consciência estética deve subordinar-se à consciência hermenêutica.

Assim, para que se consiga interpretar e relacionar todos os signos constituintes da obra de arte, a hermenêutica torna-se uma disciplina muito pertinente.

Recordamos aqui a regra hermenêutica, segundo a qual tem-se de compreender o todo a partir do individual e o individual a partir do todo. É uma regra que procede da antiga retórica e que a hermenêutica moderna transferiu da arte de falar para a arte de compreender. Aqui como lá subjaz uma relação circular. A antecipação de sentido, na qual está entendido o todo, chega a uma compreensão explícita através do fato de que as partes que se determinam a partir do todo determinam, por sua vez, a esse todo. (Gadamer, 1997, p. 436)

Ora, no caso da obra de arte e admitindo a possibilidade de esta abrir o nosso próprio ser enquanto coloca em perspetiva o invisível que pressentimos, teremos de considerar a nossa individualidade no todo do ser humano e vice-versa. Mesmo que toda esta cadeia se desenrole dentro da nossa cabeça, cria-se uma interação que terá necessariamente de intuir uma linguagem para que seja assimilada. Considerando a linguagem articulada como a única capaz de nos unir no imediato, uma das melhores formas para compreendermos novas perspetivas e para aprendermos novos conceitos é perguntar. De facto, parece ser uma postura geral entre os artistas iniciar o processo com uma ou mais perguntas. O propósito máximo das perguntas é precisamente o de levantar hipóteses para nos auxiliarem a chegar a uma conclusão: “My role is not to think or offer solutions in your place. My role is to consider reality and to discuss it with you.” (Chapuis *apud* Bel, 2007, 36’40”). A conclusão óbvia a retirar de todo este raciocínio é que não podemos descartar a linguagem articulada. Pelo contrário, devemos aproveitar tudo o que ela nos pode oferecer para aumentar o nosso conhecimento e para potenciar as nossas procuras.

Para concluir, atentemos na seguinte citação de Gadamer:

*O ser que pode ser compreendido é linguagem.* O fenômeno hermenêutico devolve aqui a sua própria universalidade à constituição ôntica do compreendido, quando a determina, num sentido universal, como *linguagem*, e determina sua própria referência ao ente, como interpretação. Por isso não falamos somente de uma linguagem da arte, mas também de uma linguagem da natureza, e inclusive de uma linguagem que as coisas exercem. (1997, p. 687)

### 3. O trabalho artístico rumo à transcendência

Artaud (2005, p. 8) atenta que é importante acreditarmos que este estágio transcendente do ser e da sua existência não deve permanecer sagrado e, por isso, inalcançável. E se, por um lado, devemos crer que este patamar deva estar ao alcance de todos; por outro lado, devemos ser realistas e compreender que para uma pessoa o alcançar deve haver uma preparação, um sacrifício, e nem todos estarão predispostos ou focados para trabalhar nesse sentido. Também Gadamer refere a importância da formação para sacrificar o que é particular, de forma a favorecer a universalidade, muito semelhante à crueldade artaudiana.

Na "Fenomenologia do Espírito" Hegel desenvolve a gênese da autoconsciência livre "em si e para si" e mostra que a essência do trabalho é formar a coisa, e não deformá-la. Na consistência autônoma que o trabalho propicia à coisa, a consciência que trabalha se reencontra a si mesma como uma consciência autônoma. O trabalho é a cobiça inibida. Ao formar o objeto, portanto, enquanto ela é ativa de modo destituído do próprio e em busca de um sentido universal eleva-se a consciência que trabalha, acima do imediatismo de sua existência rumo à universalidade - ou, como Hegel se expressa: ao formar a coisa, forma-se a si mesmo. (Gadamer, 1997, p. 52)

Esta reconfiguração do nosso ser implica que haja, tal como Artaud defendia, um rigor extremo. Nesse sentido, apesar de esta hipótese ser universal por estar ao alcance de todos, não devemos crer que todos vão querer caminhar nessa direção, muito menos que todos vão escolher o mesmo caminho. Ou seja, assumindo que se prova que há necessidade de trabalhar para que sejamos capazes de haurir uma nova e mais completa consciência, será errado e inglório da nossa parte querer formular algo que toque a todos sem qualquer esforço. A partir deste ponto podemos questionar: Quem entre nós terá o impulso para concretizar estas ideias? O artista? O cientista? O filósofo? O homem conectado com a natureza que Fernando Pessoa tanto defendeu, através de Alberto Caeiro?

Even in his early work Grotowski had defined theatre as an ‘elite’ art, an ‘elect moment’ demanding a spectator ‘who really wishes, through confrontation with the performance, to analyse himself’, and limited to those aware of ‘genuine spiritual needs’. (Innes, 2005, p. 164)

De facto, não parece existir uma resposta fechada e única para estas questões; até porque, como já pudemos observar no capítulo anterior, esta procura por algo superior a nós próprios não é exclusiva a uma fação concreta da sociedade. Pelo contrário, mostra-se como uma questão transversal ao ser humano. Gadamer auxilia-nos nesta procura ao referir a importância da ocasionalidade, já que é a partir da ocasião, do encontro, que a determinação do significado da obra de arte pode ocorrer. Por outras palavras, é a partir da sua representação que podemos experimentar esta descoberta e assimilá-la no contexto do nosso próprio ser.

Isso ocorre mais nitidamente, sem dúvida, nas artes reprodutivas, principalmente numa peça teatral e na música, que formalmente esperam pela ocasião de ser e se determinam apenas através da ocasião que encontram.

O palco teatral é, por isso, uma instituição política de extraordinária espécie, porque somente na encenação transparece aquilo tudo que há no jogo, a que está aludindo, o que desperta na repercussão. (Gadamer, 1997, p. 238)

Gadamer também nos identifica esta valência das artes reprodutivas e que muito nos pode auxiliar. É certo que esta característica também poderia ser apontada num quadro ou numa escultura; no entanto, creio que a presença da vida humana, no seu sentido mais literal e coletivo, faz com que o teatro, a dança, a performance e a música tenham um impacto diferente. Felizmente, para qualquer pessoa que se interesse por esta linha de ideias, Artaud, Brook, Grotowski, Oida, Bogart e Wilson (todos eles com décadas de trabalho no teatro ou sobre ele) dão uma base muito importante para trabalhar. Além do mais, ainda que a ocasião e a presença humana, nas artes performativas, tenham um impacto diferente, isso não invalida que se possam retirar ilações para outras artes a partir das ideias destes autores.

### **3.1. As ideias para o trabalho artístico de Peter Brook, Jerzy Grotowski, Yoshi Oida, Anne Bogart e Bob Wilson**

#### **3.1.1. O papel do ator no teatro e a sua importância para concretizar os objetivos delineados pelos encenadores**

O ponto de partida para a nossa reflexão será um dos grandes denominadores comuns dos trabalhos de Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski e Yoshi Oida: o trabalho do ator. Ainda que haja várias divergências sobre a forma de trabalhar com o ator, com o performer, todos estes artistas desenvolveram o seu trabalho a partir do ator. Artaud deixou-nos várias diretrizes sobre como é que o ator deveria agir em palco, mas acabou por não ter nem tempo, nem meios para concretizar essas ideias. Com os outros três artistas referenciados a situação é totalmente diferente. Todos eles são contemporâneos uns dos outros, pelo que puderam comunicar entre si. No caso de Peter Brook e Yoshi Oida essa ligação é essencial para o trabalho de cada um, visto que trabalharam juntos durante praticamente toda a sua carreira. Já Grotowski, não teve um contacto tão direto com as criações de Brook e Oida; no entanto, é certo que ambos se admiravam mutuamente, referenciando-se uns aos outros diversas vezes – Peter Brook fez, inclusive, o prefácio do livro *Em busca de um teatro pobre* (1992), de Grotowski, e a apresentação do livro *O ator invisível* (2007), de Oida.

Não acredito que o trabalho do ator seja o de mostrar o que ele (ou ela) é capaz de fazer, mas o de levar o público a um outro tempo e espaço; a um lugar que o público não encontra na vida diária. O ator é como o motorista de um carro que transporta o público para algum lugar além, algum lugar extraordinário. Esse é o meu interesse em servir o público. (Oida & Marshall, 2007, p. 88)

Ainda sobre o trabalho do ator, Oida diz-nos:

Nosso trabalho, enquanto atores, não é o de exhibir virtuosismo técnico mas, ao contrário, o de fazer com que o palco ganhe vida. Quando isso acontece, o público é levado junto com o artista e entra no mundo que o palco cria. As pessoas se sentem como se estivessem num desfiladeiro, ou no meio de um campo de batalha, ou em qualquer outro lugar que possa existir no mundo. O

palco contém todas essas possibilidades. É responsabilidade do ator fazer com que elas apareçam.” (*idem*, p. 22).

Também Artaud, quando pede que se faça a metafísica da linguagem, dos gestos, do espaço, da música, pretende criar um novo mundo através do teatro, rico em possibilidades.

Note-se a responsabilidade atribuída ao ator. Oida faz crer que o ator é o grande responsável pelo sucesso e insucesso da obra artística, bem como do próprio teatro. O ator passa a ser o meio através do qual o espectador e ele próprio podem alcançar as possibilidades que o teatro cria. É através da sua prestação e do seu trabalho que o diálogo e a vivência no mundo metafísico passam a estar acessíveis ao ser humano. “Assim como sabemos que a ‘água’ existe, mesmo que só possamos vê-la quando assume a forma daquilo onde está contida, o ser humano existe além das formas que vemos.” (*idem*, p. 93)

Também Cassiano Sydow Quilici considera o trabalho do ator fundamental para esta procura, ao dizer que as contribuições de Artaud para a arte só podem ser totalmente compreendidas se articularmos “o teatro com o problema mais geral do *agir* e da capacidade humana de reconstituir-se corporal e espiritualmente.” (2011, p. 97). Acrescenta ainda: “Tornar-se “ator” significa, portanto, ser capaz de “agir”, ou seja, liberar-se das reatividades e dos automatismos profundamente enraizados no organismo, realizando-se assim uma verdadeira revolução fisiológica.” (*idem*, p. 99). Em todo o caso, é importante relembrar uma condição anteriormente formulada: nem todas as pessoas e, por conseguinte, nem todos os atores, estarão predispostas a caminhar nesse sentido, nem a “sacrificarem-se” em prol destes objetivos. Além disso, mesmo que se trabalhe arduamente para alcançar alguma coisa, nada nos garante que se consiga. Grotowski percebeu esta condição e explica-nos que as normas já existentes e as concepções sociais terão de ser suprimidas. Só assim se poderá almejar a concretização destes objetivos. Não obstante, também problematiza esta idealização do ator e

questiona mesmo se o ator santo<sup>2</sup> não será um sonho, precisamente por não haver garantias de que se possa chegar a esse estágio.

Será a santidade, então, um postulado irreal? Creio que é tão bem fundado quanto o do movimento à velocidade da luz. Com isto, quero dizer que, mesmo sem atingi-lo, podemos nos mover consciente e sistematicamente naquela direção, conseguindo assim resultados práticos. (Grotowski, 1992, p. 38)

No que diz respeito às alterações práticas que ocorrem com o ator e com a forma como nos relacionamos com ele, Grotowski acrescenta, ainda, que no seu Teatro Pobre, a reação do espectador a este “ator santo” não são flores nem aplausos. O que ocorre é um silêncio, onde encontramos uma dualidade entre fascínio e repugnância. Agora, será esta reação inesperada? Não creio. O conceito de ator santo tem semelhanças com o de monstro, ambos são motivos transgressores. Não querendo com isto deixar em aberto o que quero dizer com o termo “monstro”, atentemos na seguinte citação:

O monstro fascina, pois, porque, como nos diz ainda José Gil, “se rodeia de apelos que emanam da sua transparência. Não despegar mais o olhar da sua imagem para penetrar cada vez melhor no sentido da mensagem; aderir e tomar-se surdo ao resto, permanecer assim perdido e esquecido – eis o fascínio a que a percepção do monstro nos convida” (idem, p. 8). No entanto esse mesmo fascínio leva à criação de uma espécie de intervalo na percepção do que se está a ver (...) (Madeira, 2007, p. 39)

O monstro é, justamente, um ser que é capaz de nos provocar admiração e repugnância, em simultâneo. O seu poder transgressor, no sentido em que é capaz de, com a sua existência, nos levar a questionar a sua própria concepção, tem o mesmo impacto que teria o ator santo de Grotowski. Naturalmente que o conceito de monstro depende imenso da sua revelação. Um ser que não se mostre, que não apareça diante de nós, perde qualquer motivo transgressor que possa ter na sua origem. Também confluímos com aquilo que Grotowski espera de um ator seu: a completa desnudação. Através do seu sacrifício, o ator “doa-se” a si mesmo para poder ser a via transportadora do teatro.

---

<sup>2</sup> Grotowski explica-nos que a palavra “santo” não tem qualquer conotação religiosa. “Trata-se mais de uma metáfora, definindo uma pessoa que, através de sua arte, transcende seus limites e realiza um ato de auto-sacrifício.” (Grotowski, 1992, p. 38).

All Grotowski's productions can be seen as variations on the single theme of selftranscendence. He described the basic principles of the 'exercises plastiques', which he developed for training his actors, as relating the psychic to the physical in a way that encouraged the exploration and liberation of the subconscious. And he commented: 'When I say "go beyond yourself" I am asking for an insupportable effort...there are certain points of fatigue which break the control of the mind, a control that blocks us.' Rehearsal was designed to produce a state of exhaustion through which the actors could transcend 'the limits we impose upon ourselves that block the creative process'. (...) Ryszard Ciésłak literally drove himself to the limits of physical endurance in *The Constant Prince*, with the result that the spirit seemed to shine through the flesh. (Innes, 2005, p. 154)

Figura 2: Ryszard Ciésłak, em *The Constant Prince*



Fonte: Mueller, 1983

de Ciésłak brilhava através do seu corpo. Ora, isto parece-nos irrealizável, aparentemente, mas o que é certo é que tal como Innes descreve este fenómeno, também outros autores o fizeram. Não obstante, o que nos cabe a nós fazer e que será mais proveitoso para o trabalho de qualquer artista, talvez seja mesmo analisar os processos de Grotowski e de pessoas a esta linha de trabalho associadas.

Ryszard Ciésłak terá sido o ator que mais se destacou em todo o trabalho de Jerzy Grotowski. Curiosamente, Ciésłak também trabalhou com Peter Brook, na produção *The Mahabharata*. Se alguém ficou perto de atingir o patamar de "ator santo", terá sido ele. Esta consideração não é comprovada com a fama que este ator alcançou, como se advertiu anteriormente (ainda que seja reconhecido a nível mundial), mas pelo efeito que as suas prestações causaram em todas as pessoas que o puderam presenciar. Christopher Innes descreve-nos que o resultado alcançado foi a sensação de que o espírito

A transcendência foi o grande catalisador do trabalho de Grotowski, ao ponto de se referir a ela como uma terapia espiritual. Rapidamente percebeu que o seu trabalho estaria limitado (não num sentido pejorativo) aos materiais e aos meios que tinha à disposição, em cada momento; no entanto, também compreendeu que teria de os reinventar e reutilizar para obter resultados diferentes. A linguagem articulada – o texto, mais concretamente – será o primeiro fator externo ao ator que nos permite desenvolver o nosso trabalho. É graças a esse texto que criador e ator têm uma base para trabalhar e desenvolver as suas ideias: “(...) Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura (...)” (Grotowski, 1992, p. 49). É graças ao texto que poderiam transcender a sua própria solidão, como o encenador afirmou.

Na dinâmica que se pode estabelecer entre criador e ator (ou qualquer outro artista performático) vemos, em primeiro lugar, o nosso par, outro ser humano. Estabelecendo uma relação com outra pessoa em prol do mútuo entendimento e da nossa própria desnudação, perante outro humano, estamos a compartilhar a nossa individualidade, a nossa solidão e, por conseguinte, estamos a superá-la. Além disso, uma pessoa que se expresse a si mesma diante de nós, oferece-nos uma aproximação e uma compreensão sobre nós próprios. Do ponto de vista do método utilizado no Teatro Pobre, em que se estabelece uma colaboração íntima, todo o trabalho flui de revelações em revelações sobre nós mesmos. Este processo não tem como não nos enriquecer. Como nos diz Grotowski: “Todo o método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método.” (*idem*, p. 105)

A superação da nossa solidão é uma forma de transcendência – muito facilmente identificada quando existe a partilha de amor entre pessoas. Ora, esta transcendência não é feita através de meios metafísicos, exclusivamente. Pelo contrário, tudo é bastante concreto e deriva da parte física (como veremos posteriormente), visto que o método de trabalho só funciona com objetividade, com disciplina e com rigor. Além do mais, tudo é conseguido através dos nossos pares, formando uma coletividade humana. Ora, ainda que haja certas formas de transcendência que nos pareçam muitos distantes, não passando de meras especulações sobre o que podemos ou não alcançar, esta forma de superação, como Grotowski demonstra, está plenamente ao nosso alcance.

Grotowski's aim was to achieve an extreme intimacy, where 'this act of the total unveiling of one's being becomes a gift of the self which borders on the

transgression of barriers and love'. (...) This breaking down of the barriers between individuals goes together with breaking down barriers within the individual. Performances were structured so that at the most intense moments of self-revelation the actor would transcend his 'self' in an apotheosis of human spirituality. (Innes, 2005, p. 152)

### **3.1.2. As restrições impostas ao trabalho do ator e a forma como nos ajudam a delinear o caminho a percorrer**

A exigência física que se mostrou necessária para estes criadores e artistas mostra-nos a disciplina e o conhecimento que é necessário existir sobre o nosso corpo. Grotowski terá sido um dos criadores que mais materializou a necessidade de exigência física, chegando mesmo a concretizar muitas ideias defendidas por Artaud. Yoshi Oida (2007) também tece diversas considerações muito pertinentes para o trabalho do ator – talvez ainda mais importantes numa fase de introspeção individual. Ele não crê que haja um padrão imposto para que o performer se possa desenvolver. É muito importante o diálogo que o ator tem consigo mesmo, sempre com o foco de se conhecer melhor, quer seja de um ponto de vista psicológico, quer seja de um ponto de vista físico. Os exercícios descritos no seu livro ajudam precisamente a potenciar esse diálogo. Oida adverte ainda para a importância de escutarmos o nosso próprio corpo, já que sempre que adotamos uma posição ou um determinado padrão de movimento, ele querera responder. Vejamos ainda a dualidade corpo-mente, muitas vezes identificada. Ao contrário do que se poderia esperar, quando se cria um hábito de trabalho cujo foco seja a exploração do corpo, este corpo torna-se progressivamente mais livre e mais desperto e, com ele, também a nossa mente ganha flexibilidade. Quando forçado a insistir num exercício até um ponto de esgotamento, o ator ganha a chance de descobrir um novo espaço dentro de si e à sua volta. Ora, este espaço é exatamente o pretendido, pois é com ele que as possibilidades aumentam. “De certa maneira, tudo surge do *vazio* e do *nada* (...) Como a natureza, o coração do ator pode dar vida a praticamente qualquer coisa. Como na natureza, há um tipo de nada que fertiliza.” (Oida & Marshall, 2007, p. 171)

Concluimos esta exposição de ideias presentes no livro de Yoshi Oida com a palavra “vazio”. Ora, “vazio” é precisamente a palavra que dá título ao livro de Peter Brook. Esta aparente coincidência está diretamente relacionada com a inerente relação que o ator e o encenador mantêm.

Innes (2005) explica-nos que a exploração de uma linguagem corporal como Brook desenvolveu no seu teatro, implica que este não deve imitar a vida, mas sim criá-la e experimentá-la, em palco. A importância que o corpo tem para que a arte se possa criar foi provada e experienciada amplamente por Brook. Atentemos as seguintes descrições do trabalho de Peter Brook, feitas pelo próprio:

We set an actor in front of us, asked him to imagine a dramatic situation that did not involve any physical movement, then we all tried to understand what state he was in. Of course, this was impossible, which was the point of the exercise. The next stage was to discover what was the very least he needed before understanding could be reached: was it a sound, a movement, a rhythm—and were these interchangeable—or had each its special strengths and limitations? So we worked by imposing drastic conditions. (1996, pp. 58-59)

Para o encenador britânico, o começo de qualquer trabalho do ator deve ser uma ideia e a forma como se pode/deve comunicar essa ideia. Os fatores que vão diferenciar a construção do espetáculo são, em primeiro lugar, a ideia, o conceito e, em segundo lugar, a forma como ela é transmitida para o público. Agora, de que forma é que a imposição de condicionantes na criação de uma ação pode ajudar a criação artística?

Em conformidade com o efeito descrito com Yoshi Oida anteriormente, as condicionantes exigidas pelo encenador levam a que o ator se encontre num espaço muito saturado e estreito para pensar e executar. Isto leva a que a sua resistência aumente, conduzindo, a partir dela, a uma expressão mais verdadeira das ideias iniciais. Também Anne Bogart (2011) parece partilhar da opinião de Brook, nesta matéria, ao dizer que as grandes interpretações procedem, por um lado, de uma exatidão muito grande e, por outro, de uma grande sensação de liberdade. A única forma de encontrar esta liberdade é, precisamente, dentro de limitações escolhidas, pois estas servem para melhor focar e ampliar tudo o que está a acontecer, tanto para os atores, como para os espectadores. As limitações funcionam como barreiras que permitem ao ator ter

capacidade para as enfrentar e transcender; no fundo, para as transgredir. Quando bem-sucedidas e quando o ator se sente liberto para nelas executar o seu trabalho, o invisível torna-se visível através deste esforço conjunto.

Corroborando a sequência de pensamento apresentada, veja-se um caso prático da sua funcionalidade:

One of the most interesting moments was during an exercise in which each member of the group had to act a child. Naturally, one after the other did an ‘imitation’ of a child by stooping, wiggling, or squawking — and the result was painfully embarrassing. Then the tallest of the group came forward and without any physical change at all, with no attempt to imitate baby talk, he presented fully to everyone’s complete satisfaction the idea that he had been called upon to carry. How? I can’t describe it; it happened as direct communication, only for those present. This is what some theatres call magic, others science, but it’s the same thing. An invisible idea was rightly shown. (Brook, 1996, pp. 60-61)

O plano essencial para estes resultados é confirmado por todos os artistas acima citados. Grotowski (1992) sistematiza três pontos chave para que se reúnam as condições essenciais à arte de representar: o processo de autorrevelação, a conversão do mesmo em gestos e a eliminação dos obstáculos causados pelo nosso próprio organismo. Estas condições nunca podem ser conseguidas sem que se eliminem hábitos antigos, em nós enraizados. E como podem esses hábitos ser erradicados? “Retiramos do ator aquilo que o prende, mas não lhe ensinamos como criar (...) pois é precisamente nesse “como” que as sementes da banalidade e dos clichês, que desafiam a criação, são plantadas.” (p. 103). Se há coisa que o encenador deixa muito claro nas suas explicações é que a banalidade deve ser sempre evitada. Aqui podemos observar, de forma mais concreta, a solução para a crítica de Grotowski às ideias de Artaud, formulada no capítulo 2.3).

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. (...) Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos, e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. (Grotowski, 1992, p. 186)

### 3.1.3. A memória, as nossas percepções e o diálogo com o invisível

Anne Bogart (2011) introduz-nos mais uma questão que pode desempenhar um papel essencial no trabalho do artista: a memória. A encenadora diz-nos que a memória tem um papel muito importante no desenvolvimento artístico, já que os seres humanos contam as suas histórias a partir das suas recordações. Essas histórias acabam por reescrever as ações que ocorreram, criando novas verdades. Isto ocorre precisamente porque os acontecimentos e as ações que presenciamos são uma coisa e a nossa percepção desses acontecimentos ou a nossa descrição de algo que já ocorreu é outra coisa. Nesse sentido, ao recriar, ao rescrever, não estamos a formar uma cópia exata de algo que aconteceu, mas a criar algo que modifica os eventos originais com as nossas convicções e observações. Inúmeras vezes já nos deparámos com duas descrições da mesma ocorrência totalmente opostas. Porquê? Porque basta mudar a perspetiva com que vivenciamos algo para a nossa percepção e, por conseguinte, a nossa descrição se alterar radicalmente. Assim, o artista deve ser capaz de analisar qualquer experiência e levantar as hipóteses que à sua volta pairam. A partir desse ponto, inicia-se o trabalho criativo capaz de inventar ficções e criar novos paradigmas para o futuro.

No mesmo sentido, também Grotowski parece valorizar imenso o papel que a memória pode desempenhar. As associações que o ator fará no seu trabalho derivam de recordações exatas, ocorrendo a partir de reações físicas:

“Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos ainda pode ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto e não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contacto. Um gato com um nome específico – Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto.” (1992, p. 187)

A forma como percecionamos as ações que fazemos, assim como a forma como as organizamos no nosso processo de trabalho será bastante, segundo Grotowski, para que as nossas ações possam ser mais concretas. O encenador explica-nos, ainda, como essa concretização deriva das nossas percepções mentais, exemplificando a partir de um exercício de trabalho com um companheiro imaginário, onde o ator imagina um

companheiro para dirigir, desenvolver e partilhar as suas ações. Não obstante, Grotowski também adverte para a necessidade de fixar este “companheiro imaginário” num lugar exato, numa sala real. De outra forma, acabamos por ficar perdidos em projeções da nossa mente que acabam por nos dominar e limitar (aqui com sentido pejorativo), tanto emocionalmente, como fisicamente.

Atentemos, neste ponto, a forma como o imaginário descrito por Grotowski pode ser equiparado a um guia, já que é através dessa fixação que obtemos um rumo e um foco de trabalho. Curiosamente, no mesmo sentido, também Brook explorou a hipótese de existir um guia, de forma mais explícita, na peça *The Mahabharata* (1989). É certo que o guia, no *Mahabharata* são os deuses – Krishna e Ganesha, mais precisamente – mas se considerarmos que esses deuses podem ser uma metáfora ou, até, uma personificação do invisível que procuramos, para um patamar mais esclarecedor sobre a nossa existência e sobre o que nos rodeia, então vemos um guia no mesmo patamar do humano e com o qual nos podemos relacionar e comunicar livremente. Não será este o propósito do exercício de Grotowski, ao criar com a ajuda de um “companheiro imaginário”? O famoso diálogo de Arjuna com Krishna, no filme de Brook, pode refletir, precisamente, essa projeção de ideias que temos na nossa cabeça para diante de nós próprios; pois só aí podemos exteriorizar, sem nos perdermos, e contactar com esse invisível que nos pertence, mas paira à nossa volta, em simultâneo. Poder-se-á arguir que este diálogo é um conflito interno de Arjuna, materializado num diálogo consigo mesmo (com Krishna) ou com o próprio desconhecido.

Figura 3: Bruce Myers e Vittorio Mezzogiorno, em *The Mahabharata*



Fonte: Brook, 1989, 3'21'34''

Arjuna: I see you. In one point I see the entire world. (...) Through your body I see the stars. I see life and death. I see silence. Tell me who you are. I'm shaking to the depths. I'm afraid.

Krishna: I am all that you think, all that you say. Everything hangs on me, like pearls on a thread. I am the earth's scent and the fire's heat. I am appearance and disappearance. I am the trickster's hoax. I am the radiance of all that shines. I am time grown old. (...) Now you can dominate your mysterious and incomprehensible spirit. You can see it's other side. (...) Rise up. (Brook, 1989, 3'24'43'')

Não será por acaso que tanto Brook como Grotowski colocam esse "para-lá-de-nós" no mesmo patamar espacial e temporal em que estamos. O encenador polaco defende justamente que as perguntas a ser colocadas ao ator devem ser acerca dos obstáculos que o impedem de realizar o "ato total". Ainda que a definição de "ato total" seja de difícil resposta, como o próprio Grotowski assume, é algo que nos está acessível no trabalho artístico e muito diretamente relacionado com a ideia de "desnudação", já abordada anteriormente. Exige uma total sinceridade do ator para consigo mesmo e para com o teatro. Neste ponto podemos questionar se um ator que seja sincero consigo mesmo se pode relacionar diretamente com a integridade do seu ser e das suas ações. Não será essa a verdadeira transcendência humana? Não será a integridade da nossa existência o deus de Peter Brook, no *Mahabharata*?

Yet by relying on the figures of the actors alone to inspire the audience's imagination, Brook deliberately brought myth down to the human level. This is also emphasized in the script: Krishna, the god who plays the dominant role in this apocalyptic struggle, appears 'in the form of a man, because he is a man'; and the elephant-headed god Ganesha, who tells a boy (and the audience) 'he's you, he's fire, he's the heart of all that's invisible', lifts off his mask to become the human Krishna. The significance is that men and gods are interchangeable, divinity is within each of us; and the link between archaic myth and the present is underlined by a narrative frame imposed on the action.

(...) The performance is to be therapeutic, producing a spiritual change in each spectator by revealing that (as the boy discovers) 'I have the same blood. I come from the gods', to which indeed Vyasa replies: That's what the story tells.' It is no coincidence that one of the key actors was Ryszard Ciésłak, Grotowski's

lead actor from the 1960s who was known for achieving an effect of ‘translumination’, in which the spirit shone through the flesh, that being exactly what the production was designed to demonstrate. (Innes, 2005, p. 145)

### **3.1.4. Os diversos constituintes do espetáculo teatral e o rigor**

Já no início do séc. XX, Artaud dizia que as artes deveriam comunicar entre si, através das suas dissonâncias e entrechoques. Partindo do corpo, como elemento central de toda a criação, deve existir um diálogo constante com o espaço e com os seus constituintes. Como nota Paulo Filipe Monteiro, Artaud, “mostra a consciência que havia na época da necessidade de utilizar os vários elementos teatrais sem necessariamente os fundir numa neo-romântica obra de arte total (...).” (2010, p. 231), como Wagner (2003) propunha.

Sublinhe-se que Wilson recolheu num aspecto a lição de Artaud e de Brecht, e também do desconstrucionismo pós-estruturalista, para propor às várias artes uma totalidade federativa, anti-wagneriana, não fusional, em que se aproveita e tira partido do contraste entre elas, em que nenhuma ilustra outra, em que o sentido, ou antes, os sentidos, vêm precisamente do seu entrechoque e da dissonância. (Monteiro, 2010, p. 233)

O encenador norte-americano Bob Wilson tem uma abordagem bastante diferente da de Grotowski, Brook e Oida nas suas criações. Ainda assim, mostrando o quão diferentes podem ser as abordagens às mesmas ideias, Wilson tem vindo a desenvolver e a concretizar muitas das ideias propostas por Artaud. Um exemplo que ilustra bem esta ligação entre os dois artistas é o espetáculo *The Life and Death of Marina Abramović*. No documentário *Bob Wilson's Life & Death of Marina Abramović* (2012), de Giada Colagrande, podemos verificar muitos dos aspetos técnicos utilizados por Bob Wilson, bem como as suas ideias para o espetáculo sobre a incontornável artista Marina Abramović. Wilson refere constantemente o rigor como condição para que tudo aconteça: a escolha dos intervenientes, a minuciosidade do gesto, a seleção das palavras, o detalhe da luz, a influência do som, a construção da cena, os figurinos, o contraste de cores, etc. Todos os componentes se unem em simbiose através do choque

e das dissonâncias para que a obra tome forma. Porque não se trata de fazer um espetáculo meramente teatral, no sentido em que possa ser uma única arte a criá-lo, mas sim um espetáculo total (aproximando-o do teatro defendido por Artaud) onde o espírito e o corpo nunca se separam e onde o entendimento da ação tem uma grande dependência dos sentidos. “É aí, nesse espetáculo de uma tentação em que a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve reencontrar seu verdadeiro significado.” (Artaud, 2005, p. 99). No fundo, tudo tem de partir daquilo a que Artaud chamou: crueldade. A crueldade em Artaud não é mais – e já é imenso – do que o rigor e a disciplina. É necessário que exista uma minúcia muito particular para que, pelo menos, se possa aspirar a uma obra que vá para lá do seu autor e que faça com que todas as coisas que a ela se associam vibrem.

“Sem um elemento de crueldade na base de todo o espetáculo, o teatro não é possível.” (*idem*, p. 114).

Trata-se portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas ideias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. (*idem*, p. 102)

Ainda sobre o espetáculo de Wilson sobre Marina Abramović gostaria de referir mais duas convergências com Artaud. A primeira é a importância que o encenador e o poeta atribuem à luz e, mais concretamente, ao diálogo que deve ser feito com a luz. “(...) como saber responder à proposta visionária que Artaud faz, sobre um possível diálogo da voz com a luz?”, questiona Paulo Filipe Monteiro (1997, p. 230). Ainda que a resposta a esta pergunta possa ser subjetiva, parece-me que, no mínimo, o trabalho de Wilson faz uma clara tentativa para se aproximar dela.

Figura 4: Marina Abramović e Anohni, em *The Life and Death of Marina Abramović*



Fonte: Wilson, 2011

Em simultâneo, a escolha de Anohni (Antony Hegarty) para a criação e interpretação da banda sonora deste espetáculo específico denota uma sensibilidade impressionante da parte do encenador. No documentário (2012), vemos Anohni a explicar a Marina Abramović que para que a sua voz, ao cantar, atinja a dimensão que pode obter é fulcral que se respire corretamente e que concentre a ventilação no sítio certo. Também Artaud dedica uma parte considerável do seu livro *O Teatro e o seu duplo* à respiração e à sua importância; ainda que se possa considerar que essas formulações derivem de uma interpretação errada de textos orientais e sejam impercetíveis, na prática, como nos explica Jerzy Grotowski (1992, p. 97). Ainda assim, Artaud defende que as emoções têm bases orgânicas e que, como tal, devem ser cultivadas no corpo. Saber como respirar ajuda-nos a compreender o próprio corpo e as suas capacidades. Não é por acaso que no mundo desportivo temos inúmeros exemplos de atletas que valorizam a respiração para aumentar a qualidade da sua performance. Um exemplo esclarecedor é o futebolista Cristiano Ronaldo. Sempre que o jogador se prepara para bater um livre direto ou um penálti, os operadores de câmara focam a sua cara e o espectador vê sempre a mesma preparação: uma sequência de ventilações profundas que energizam o corpo. Há uma abertura e disponibilidade física consciente do atleta para respirar e focar a sua energia antes de executar o remate. Ora, o mesmo pode e deve ser feito na preparação do artista. No fundo, a crítica de Grotowski acaba por expor claramente a importância da hermenêutica para o desenvolvimento da arte e do ser humano, uma vez que a interpretação de um texto pode ter replicações bem diferentes entre si. Quanto mais aspetos da criação e do trabalho individual pudermos

controlar, maior conhecimento sobre a arte adquirimos e melhor preparados ficamos para nos conectarmos com o mundo metafísico.

O actor é um atleta afectivo é a fórmula de Artaud. A cada sentimento corresponde uma respiração; o fascínio pela respiração (cabalista, oriental) ensina-lhe que se pode trabalhar o corpo a partir do interior, não pelas paixões, numa tentativa orgânica de encontrar a respiração adequada ao sentimento (e até poder espoletá-lo assim). Pela respiração entra-se no corpo, dá-se vida à personagem teatral e abandona-se a própria pele sofredora. Muda-se de corpo. (Raposo, 1997, pp. 7-8)

Como referido anteriormente, Yoshi Oida dedica uma parte do seu livro (2007) às diferentes frações do nosso corpo. Uma das quais, com especial interesse para a presente discussão, o centro de gravidade do corpo humano: o *hara*. Este conceito japonês designa, em primeiro lugar, a parte inferior do abdómen, alguns centímetros abaixo do umbigo; no entanto, não se restringe a este lugar físico. O *hara* é o centro da nossa força, é o ponto energético central do nosso corpo e é o que nos conecta com o mundo e com o universo. Oida defende, ainda, que não conseguimos praticar qualquer tipo de disciplina, física ou espiritual, sem considerar esta região. Como tal, devemos fortalecer o nosso *hara*, para melhor desenvolvermos o nosso trabalho (p. 35).

Para concluir esta análise do trabalho de Bob Wilson e melhor sustentar o peso da herança deixada por Artaud, atentemos numa descrição muito detalhada do trabalho do encenador norte-americano, feita na primeira pessoa, por Anne Bogart, relativa aos ensaios da peça *Hamletmachine*, no verão de 1986:

(...) Após uns cinco minutos desesperadores de absoluta imobilidade, Wilson levantou-se, caminhou até uma cadeira no palco e ficou olhando para ela. Depois do que me pareceu uma eternidade, ele se abaixou, tocou na cadeira e deslocou-a dois centímetros. Quando ele deu um passo para olhar a cadeira de novo, notei que eu estava com dificuldade para respirar. A tensão na sala era palpável, quase insuportável. Em seguida, Wilson chamou uma atriz para perto de si, para mostrar o que queria que ela fizesse. Ele demonstrou: sentou-se na cadeira, inclinou-se para a frente e mexeu os dedos ligeiramente. Então ela tomou o lugar dele e copiou com precisão a inclinação e os gestos de mão. Eu me dei conta de que estava inclinada para a frente em minha poltrona,

profundamente incomodada. Como nunca havia vivenciado outro diretor trabalhando, sentia como se estivesse observando outras pessoas em um ato privado, íntimo. E identifiquei nessa noite a necessária crueldade da decisão.

O ato decisivo de colocar um objeto em um ângulo preciso do palco, ou o gesto de mão de um ator, me pareceram quase um ato de violação. Achei isso perturbador. No entanto, no fundo, eu sabia que esse ato violento é uma condição necessária para todos os artistas.

A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta. Antonin Artaud defendeu crueldade como “determinação inflexível, diligência, rigor”. Colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções possíveis. (...) O ator tem de encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida. E isso, para mim, é o que faz dos atores heróis. Eles aceitam essa violência, trabalham com ela, levando habilidade e imaginação à arte da repetição. (2011, p. 51)

#### 4. O caso especial de Jérôme Bel – uma análise aos seus objetivos e estratégias

Conforme apontado no capítulo anterior, muitas das ideias defendidas para o teatro e para o seu futuro podem ser extrapoladas para outras artes. Um caso exemplar desta ligação de ideias é Jérôme Bel. Este coreógrafo francês procura na dança uma redefinição dos modelos utilizados e a criação de uma linguagem expressiva nova e mais capaz. Desta forma, ao longo deste capítulo iremos analisar com mais detalhe as criações e propostas deste coreógrafo.

O trabalho do Jérôme Bel tem-se revelado difícil de categorizar. Apesar de este artista estar intrinsecamente ligado à dança, por toda a sua formação e experiência profissional, as suas criações enquanto coreógrafo e encenador foram muitas vezes criticadas pela falta de dança. Nesse sentido, podemos observar nas suas peças algumas diferenças em relação ao trabalho de outros artistas. As criações de Bel caracterizam-se pela falta de movimento, por silêncios longos e por ideias complexas e difíceis de compreender/interpretar pelo público comum, com a particularidade de serem apresentadas de forma surpreendentemente simples. Para além disso, o prazer estético que a dança tradicionalmente fornece aos seus espectadores através do movimento é colocado em segundo plano, nas criações do francês.

Bel (...) makes spectators aware of how the apparatus of contemporary dance functions by analysing and exposing its rules and tacit expectations. Working from within the theatrical apparatus of representation, he gives the elements of the system a new direction. With Bel, choreography is scenography that builds on the spatialisation of thought. Jérôme Bel's project is a project of writing. As such it lends itself to questions about the textuality of movement and bodies, the role of authorship, and the activity of the spectator as a reader. (Siegmond, 2017, p. 51)

O que é que torna a visão de Jérôme Bel tão particular? Porque é que, apesar de não serem tão apelativos em termos visuais ou plásticos, os seus trabalhos suscitam tanto interesse? De que forma é que as palavras influenciam as suas encenações? Por que razão são os títulos dos seus espetáculos tão elucidativos? Como podem as suas performances ser tão complexas, apesar de derivarem de premissas simples?

Bel define dança como uma combinação entre corpo, espaço e tempo. Não obstante, numa entrevista de 2008 guiada por Una Bauer, Bel explica que a forma como desenvolve os seus espetáculos, ainda que sejam pensados como espetáculos de dança, vai para lá deste paradigma. O coreógrafo relaciona as suas estratégias com o teatro e expõe a importância que esta relação tem na formulação das suas obras.

Dramaturgy is using all the tools that theatre can offer; choreography is using only the bodies of the dancers. Dramaturgy is the organization of all the elements you can use in a theatre (curtains, lights, stage props, performers, music, costumes, time, space etc.) in order to create sense. Dramaturgy is the language of theatre. I think this is very consistent with what I tried to articulate earlier in the interview: a shift from dance to what is around dance: the life of the dancer (*Veronique Doisneau*), the body of the dancer (*Jérôme Bel*), the audience of the dance performance (*The Show Must Go On*), the role of the author (*Xavier Le Roy*), dance as culture (*Pichet Klunchun and Myself*), the rules of dance (*Nom donné par l'auteur*). (Bel *apud* Bauer, 2008, p. 44)

Ainda que o destaque da obra *The Show Must Go On* (2001) seja o público, este espetáculo mostra-nos em diversos momentos a forma como Bel trabalha o cenário e o espaço nas suas performances. A máxima de redefinir ideias e conceitos manifestada várias vezes pelo artista ao longo da sua carreira é um fator proeminente para observar e pensar determinadas escolhas, ao longo do espetáculo. Gostaria de exemplificar a forma original como Bel apresenta algumas ideias a partir de *The Show Must Go On* (2001). Este espetáculo é feito a partir de dezoito canções emblemáticas da cultura *pop* que se interligam entre si, relatando uma história através dos seus títulos e letras. Para além disso, também atuam como atos perlocutórios que ditam a ação dos performers. Sensivelmente a meio do espetáculo, ocorre uma das cenas mais emblemáticas desta obra, ao som da música do filme *Titanic*, *My Heart Will Go On*, de Celine Dion. Para terminar esta cena e avançar para a canção *Yellow Submarine*, dos The Beatles, Bel, em sentido figurado, opta por “afundar o Titanic” no palco e transformar o navio num submarino. A forma como o faz, para além de incomum, é muito simples e revela a sua capacidade de redefinir ideias e a sua apresentação. No fim da canção de Celine Dion, os performers abrem uma passagem no chão do palco e descem para a parte debaixo, desaparecendo de cena. Assim que o fazem, a sala escurece e apenas fica iluminada de amarelo a passagem por onde os performers entraram, começando a soar a música

*Yellow Submarine*. Desta forma, Bel prepara o cenário para que represente um submarino amarelo. A música seguinte é *La Vie en Rose*, de Edith Piaf. Para esta passagem de canções, Bel ilumina a sala de cor-de-rosa. Ora, sem os performers em palco desde o final da música *My Heart Will Go On*, fica subentendido, que a *Vie* (vida) é o espectador. Esta sequência, para além de muito bela, esteticamente, é inesperada, uma vez que coloca o foco do espetáculo nos espectadores e não nos artistas que o estão a representar. Será interessante pensar na razão que nos leva a este fascínio. Poderá esta carência de movimento e ação simbolizar, no seu todo, uma fuga à complexidade quotidiana e ao excesso diário em que vive a sociedade? Parece-me que uma das grandes valências do coreógrafo é esta capacidade de observar e analisar este tipo de fenómenos e a forma como desenvolve estratégias para os expor e apresentar.

Pensemos na obra de Jérôme Bel a partir do momento em que começa a ser desenvolvida, no espaço. Na entrevista acima citada, o coreógrafo explica-nos que a única coisa que sabe à partida, antes de começar a pensar nos restantes elementos da performance, é o teatro, o espaço onde vai apresentar a sua criação. Curiosamente, noutra entrevista, feita em 2005, sobre o seu primeiro espetáculo *Nom donné par l'auteur* (1994), Bel conta que para criar esta performance abandonou o local predileto para o fazer (o estúdio) e trabalhou em casa. Esta deslocação de espaço é fundamentada pela vontade de questionar todos os elementos da própria performance. Neste caso concreto, questiona-se sobre o local onde é criada. Bel, justifica-se, ainda, referindo que num estúdio de dança era automaticamente influenciado pelo espaço e que essa influência afetava a sua forma de pensar e agir. Ora, se o seu objetivo era despojar-se de qualquer influência para melhor poder questionar os elementos constituintes do espetáculo e redefinir a dança, percebe-se perfeitamente que a criação não deva ser realizada no local esperado para o fazer. “It’s true, the result in the end is a reification of choreographic and theatrical codes” (Bel *apud* Wavelet, 2005, 1’55”)

Através desta forma de pensar e reagir às questões que o próprio coloca, Bel desconstrói o próprio espetáculo para introduzir, um a um, os componentes necessários para a sua formulação. Com esta organização e metodologia para criar a sua obra, podemos intuir a presença do método cartesiano na forma de pensar o seu trabalho. Ao questionar metodicamente toda a essência da dança, do teatro, da performance, o criador procura construir a sua obra de forma sustentada e comprovada. À semelhança de René

Descartes (2017) na sua formulação do método, parece-me que Jérôme Bel coloca em dúvida todo o espetáculo para, progressivamente, ir comprovando todos os seus elementos e construir a sua obra sempre a partir das premissas mais simples, à medida que atesta cada uma delas. Cada parte da sua criação é precedida por todas aquelas de que depende e precede todas as que dela dependem, tal como defendia Descartes no seu método.

No entanto, Bel considera que não atingiu o resultado pretendido. Devemos lembrar que o grande objetivo do coreógrafo era produzir um espetáculo de dança. Ainda que tenha questionado e tentado reconstruir a própria dança, o autor reconhece que não foi bem-sucedido: “In these two performances [*Nom donné par l'auteur* (1994) e *Jérôme Bel* (1995)] there wasn't a single dance step. However, my objective was dance. Each time to produce dance. In both cases I failed and this was a problem because I love dance.” (Bel, 2004, 1'07”). Ainda que haja uma aceitação, por parte de Bel, em relação ao fracasso destes espetáculos, eu questiono: será que Jérôme Bel fracassou no seu objetivo de produzir e redefinir dança?

No caso de *Nom donné par l'auteur* (1994), com a recusa do local característico para dançar e com a constante tentativa de redefinir a dança, podemos analisar este resultado através de, pelo menos, duas perspetivas. Visto que Bel trabalhou para procurar algo novo, parece-nos lógico que o espetáculo final não traduzisse a dança dentro dos moldes que já se conheciam e viam frequentemente. Além disso, analisando este caso através da vontade de redefinir conceitos e assumindo que foi bem-sucedido nesta tarefa; mesmo que o próprio autor não o considere, os seus espetáculos podem ser interpretados não como um fracasso na produção de dança, mas como um sucesso em redefini-la.

Mesmo admitindo que tenham fracassado enquanto espetáculos de dança, há algo elementar nas duas criações referidas. Ambas procuraram e redefiniram normas já existentes. A introdução de novos signos e a reinterpretação dos signos já existentes colocou não só o próprio, como todos os intervenientes ativos ou passivos a caminho de algo, até então, não identificado. Bel pega em vários elementos já existentes e por reformular as suas intenções e formas de exibição, acaba por oferecer algo novo à própria arte – uma imagem mais completa, possivelmente. No mínimo, oferece uma

tentativa de criar novas ligações com todos os elementos que os espetáculos performativos oferecem, com todas as pessoas que ali se reúnem.

Relativamente ao espetáculo *Jérôme Bel* (1995), gostaria de citar André Lepecki:

If a piece is titled *Jérôme Bel*, but the body by the name the title evokes seems not to make an appearance, seems not to be there, how can we identify presence with appearing, how can we assign full presence to a singular body? Perhaps what Bel is proposing is a revision of our conceptions of presence, body and being there. (2006, p. 50)

Figura 5: Frédéric Seguet e Claire Haenni, em *Jérôme Bel*



Fonte: Bel, 1995

Também na obra *Jérôme Bel* (1995) podemos verificar o resultado acima comprovado. A questão acerca das diferentes formas de olhar para o trabalho deste coreógrafo leva-nos não só a pensar na forma como assistimos às suas criações, como nas interpretações que delas fazemos. No fundo, como Lepecki nos explica, Jérôme Bel refere-se e questiona diretamente o invisível, ainda que com palavras diferentes das que já observámos no capítulo anterior. Visto que, em vários espetáculos, há uma desaceleração muito grande da ação e dos movimentos, aliada à banalidade com que são executados, se o espectador observar passivamente, não alcançará o objetivo pretendido pelo coreógrafo. A dificuldade em interpretar muitas situações leva a que seja exigido um esforço maior por parte do público.

It is the shift away from kinaesthesia to seeing that prepares the ground for many contemporary experiments in the field of dance. The medial objectivity (embodiment) and medium specificity (movement) of dance and its mode of aesthetical reception (kinaesthesia) are replaced by the body as a cultural sign or signifier to be seen and to be read. (Siegmond, 2017, p. 31)

André Lepecki (2006) expõe dois elementos presentes, de forma constante, no trabalho de Jérôme Bel: o corpo e a sua interrogação acerca do espaço onde se encontra e da sua individualidade. Ou seja, o encenador utiliza recorrentemente o corpo e o espaço que o rodeia para se questionar a si próprio e toda a performance. Consequentemente, esse corpo deixa de ser só o dos atores ou bailarinos e passa a ser o do público também. Em parte, essa é uma das razões para que Bel utilize maioritariamente corpos comuns nos seus espetáculos. Refere que é uma questão política, uma vontade expressa de não querer que ninguém seja melhor do que os espectadores (Fazenda, 2012, p. 37). Desta forma, a partilha sensorial entre bailarinos e espectadores ocorre de forma mais fluida; já que, mesmo inconscientemente, o público se revê mais facilmente nos acontecimentos do espetáculo. “In order to function in a company, dancers have no need for any type of knowledge but the development of technical skills. They are passive agents of a culture to which they are deliberately prevented from having access.” (Siegmond, 2017, p. 46). Bel refuta este princípio aplicado aos bailarinos, na grande maioria dos seus espetáculos. No entanto, devemos considerar espetáculos como *Véronique Doisneau* (2004) ou *Pichet Klunchun and Myself* (2004), onde Bel explora a pessoa por detrás do performer e a cultura para lá do bailarino. Concretiza esta exposição de forma muito direta, recorrendo à desmontagem total da complexidade típica que os bailarinos encarnam e interpretam. No caso de *Véronique Doisneau* (2004), todo o espetáculo relata a vida (tanto pessoal como profissional) da bailarina que dá nome à obra. A dança manifesta-se, de forma mais evidente, quando esta mulher concretiza coreografias de bailados importantes para si, ao longo do espetáculo, acompanhando-se musicalmente a si mesma. O impacto que esta obra tem no público deriva, por um lado, da simplicidade e frieza com que são abordadas questões muito íntimas, bem como a exposição da crueldade física e psicológica que assombra a bailarina, permanentemente escondida em palco; e, por outro, da posição em que Bel coloca a bailarina, a encarar o público olhos nos olhos,

como seres iguais, em oposição à postura e patamar superior em que os performers estão na maioria dos espetáculos que fazem.

Ao procurar as suas redefinições é lógico que teria de ser ultrapassada a imagem do bailarino como ser tecnicamente desenvolvido, mas passivo na sua vontade e ação. Esta procura coloca em perspectiva uma mudança radical na forma como se pensa a relação entre coreógrafo, bailarino e espectador. Com Jérôme Bel, verifica-se muitas vezes uma *deshierarquização* dos participantes no espetáculo.

Em relação dinâmica com o ambiente social, cultural e afetivo do acontecimento teatral, o público participa ativamente nas economias afetivas e no valor acumulado que delas derivam. Pensar esta participação obriga a perspectivar o espectador como parte integrante da zona de contacto ou ambiente de cada espetáculo. Como as práticas teatrais pós-dramáticas sugerem, é preciso repensar o espectador e os seus modos de participação no espetáculo na relação com o ambiente no qual se move, sente e co-afeta (...)” (Pais, 2014, p. 71)

A ideia de partilhar com os espectadores o que é realizado em palco é um princípio básico no trabalho de Bel. A falta de dança (como o próprio refere), bem como a falta de movimento, originam uma passagem de energia para o público que o coreógrafo (re)define como “ativação do público”. Como é que se alcança esta ativação? Desativando os performers. “Activation of the spectator. From a formal standpoint in the play we create forms, we create arrangements with the objects (...) and we give the spectator time (...) And we wait. For a very long time.” (Bel *apud* Wavelet, 2005, 20’54”). Bel concluiu que dentro do espaço fechado do teatro, num espetáculo, quanto mais energia houver por parte dos atores, menos haverá no público e vice-versa. Ora, sendo tão importante para o encenador a leitura que o público faz do espetáculo, é necessário permitir que haja espaço para que a mesma ocorra. Na ideia (discutível) de Bel, ao retirar energia do palco (ao desativar os performers), o público, de forma inconsciente, irá compensar essa escassez em palco, manifestando-se. Estas manifestações podem-se traduzir de várias formas. Isto é, a reação por parte dos espectadores não é obrigatoriamente positiva ou negativa, até porque isso é um fator subjetivo. O importante é partilhar com o espectador as ideias e o fio condutor do que está a ser apresentado e sugerir-lhe que participe ativamente, lendo o espetáculo.

Um exemplo abrangente da forma como Jérôme Bel constrói o espetáculo a pensar no espectador, já referenciado anteriormente, é *The Show Must Go On* (2001). Depois de satirizar de forma muito nítida a própria sociedade, através de músicas como *I Like To Move It*, em que os bailarinos movem uma parte do seu corpo de forma repetida do início ao fim da canção, ou *Macarena*, onde os bailarinos repetem durante toda a música a coreografia de forma exaustiva, Bel procura despertar nas pessoas reflexões sobre a vida, a solidão e os afetos. Fá-lo através de músicas como *Sound of Silence* ou *Imagine*. Para obter este resultado, reduz as ações e a espetacularidade ao mínimo, visto que, desta forma, o público fica muito mais ativo e disponível para ler e interpretar. Assim, o encenador prepara esta calma progressivamente, para que o espectador responda ao seu estímulo. Esta condução, consciente e assumida, por parte do autor, sobre o público, leva-nos a questionar: será que o espectador tem noção de que está a ser guiado? Será que se apercebe que, no fundo, sem a sua existência o espetáculo não faria sentido e não existiria, como mostra Jérôme Bel? Na eventualidade de haver pessoas que não tenham assimilado esta ideia, em *The Show Must Go On* (2001), Bel coloca os bailarinos em fila, de frente para o público, encarando-o nos olhos, enquanto soa a música *Every Breath You Take* e aproveita a letra da canção para dizer declaradamente que todo o espetáculo é sobre todos os que ali estão a assistir. De forma pouco convencional, Bel traz para diante do público, através de uma interpretação muito literal da letra das músicas, várias metáforas sobre a sua vida e sobre o propósito do espetáculo. Através de meios que até então não tínhamos analisado no presente trabalho, podemos perceber claramente uma poesia espacial que ocorre naquele momento, com aquele espetáculo. Bel torna visível o invisível e traz para defronte do espectador as entrelinhas do texto, única e exclusivamente com uma reinterpretação do mesmo, num contexto diferente do habitual – o teatro e a sua ocasião.

I try not to fool the audience with illusionism or tricks. All my choices are politically made. I represent a certain idea of being, a certain idea of relation with the audience, which are principally political.

I don't conceptualize, I deal with reality. (Bel *apud* Bauer, 2008, p. 48)

O recurso primário para que Bel possa materializar e expor toda a sua ideia é a linguagem articulada. Para além da sua formação em dança ou das suas experiências ao longo da vida, a linguagem articulada acaba por ser a grande aliada do coreógrafo.

Jérôme Bel's specific trajectory through this field of questions is informed by his training in Cunningham technique, his experience with the emotionality of dance in the piece by Bouvier-Obadia, and finally his interest in literature and language and their relation to movement. What is important, however, is that he gives all three of these seminal encounters a specific twist, wrenching them from their original intention. (Siegmund, 2017, p. 50)

A proeminência da palavra, aliada à simplicidade na sua apresentação, é primariamente manifestada nos próprios títulos. Observemos alguns exemplos: *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), *Shirtologie* (1997), *Le dernier spectacle* (1998), *Xavier Le Roy* (2000), *The Show Must Go On* (2001), *Véronique Doisneau* (2004), *Pichet Klunchun and Myself* (2004), *Disabled Theatre* (2012), *Gala* (2015), *Rétrospective* (2019). Todos estes títulos revelam imediatamente ou uma sinopse de cada espetáculo ou a ideia por detrás do mesmo. Como mostra Ana Pais, ao citar Artaud:

Que haja um retorno, por mais pequeno que seja, às origens ativas, plásticas, respiratórias da linguagem, que as palavras se reúnam de novo aos movimentos físicos que as suscitaram e que o aspeto discursivo e lógico da fala desapareça sob outro aspeto afetivo e físico, isto é, que as palavras sejam ouvidas na sua sonoridade, em vez de serem exclusivamente tomadas pelo seu significado gramatical, que sejam apreendidas como movimentos e que estes movimentos se transformem noutros, simples e diretos, como acontece em todas as circunstâncias da vida. (Pais, 2014, p. 212)

Como Artaud nos diz e como se verifica na forma como Jérôme Bel apresenta as suas obras, as palavras, aliadas a todos os outros componentes do espetáculo, deixam de ter um significado puramente gramatical, remetendo-nos instantaneamente para as ideias que motivaram cada espetáculo e/ou para a apresentação do mesmo. As palavras transformam-se em pura poesia e desocultam verdades que, de outra forma, além da arte, o ser humano não veria. Em *Le dernier spectacle* (1998), Bel utiliza uma citação muito emblemática de *Hamlet*, de Shakespeare, (“To be, or not to be, that is the question.”) para explorar as diferentes interpretações que se podem fazer de uma frase, demonstrando a maleabilidade que as palavras podem ter se procurarmos redefinir ou repensar o seu significado. Quando o bailarino Antonio Carallo entra em palco, coloca-se em frente ao microfone e enuncia: “To be”; após alguns segundos em silêncio sai

para fora de cena e apenas ouvimos a sua voz proferindo “Or not to be?”. Quando Carallo regressa ao palco, conclui com “That is the question.”. Como nos explica Lepecki:

“What Bel does in *The Last Performance* is to show how this question, when uttered under the sign of choreography on that particularly hyperbolic representational space that is the stage, has the potencial to reveal a whole series of reified associations between presence and visibility, absence and invisibility.” (2006, p. 47)

Desta forma, fica expressa a íntima conexão que Bel produz entre a palavra e o corpo. Por outras palavras, entre a verbalização de conceitos e a sua materialização, destaca-se a ambiguidade que ambos podem ter e utiliza-se essa ambiguidade para questionar, procurar alternativas e redefinir. Porque é que a redefinição de signos e relações é permanente no trabalho de Jérôme Bel? Para chegar mais longe. Para se transcender e fazer transcender, elevando-se a si e aos demais participantes a um novo estágio de conhecimento e de relacionamento de ideias. Aqui se manifesta a aplicação universal da hermenêutica.

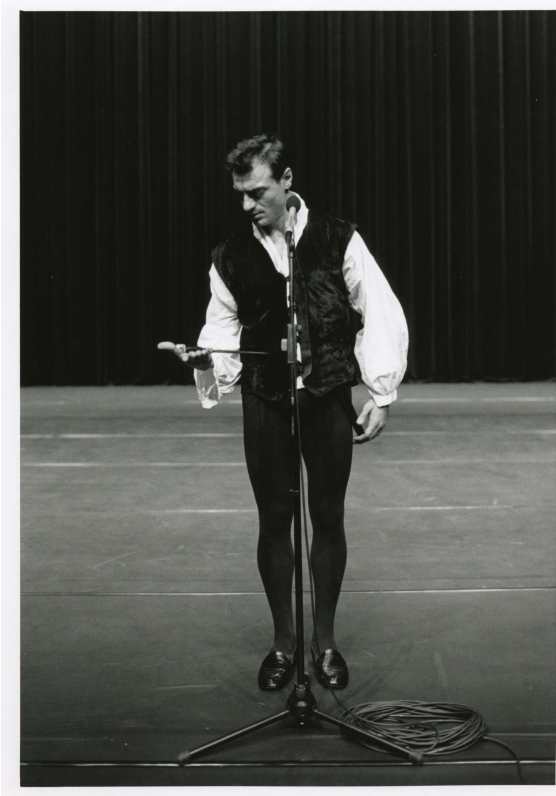
Para além do exemplo apresentado acima, com a frase de *Hamlet*, há um detalhe no primeiro espetáculo criado por Jérôme Bel que demonstra esta ligação entre elementos do espetáculo e a vontade de os reinventar: o dicionário. Haverá forma mais direta de dizer que se procura novas noções? O dicionário, enquanto objeto, materializa todas as palavras. “And there was strangely the *Name given by the author* which is a definition of the title; since we use a dictionary and definitions and constantly try to redefine things” (Bel *apud* Wavelet, 2005, 10’12”).

A partir daqui é relevante pensarmos nos resultados que advêm desta relação que Bel cria entre as suas ideias, as palavras que ajudam a exprimi-las e a forma como essa conexão afeta os corpos e as escolhas coreográficas. Tomemos como exemplo uma cena da performance *Jérôme Bel* (1995). Perto do fim do espetáculo, dois performers, que anteriormente tinham urinado e cuspidado para o chão, apanham a sua própria urina e começam a apagar algumas das letras escritas na parede ao fundo do palco. Assim, os nomes escritos originalmente e de alguma forma representativos da própria obra (“Frederic, Claire Haenni, Thomas Edison, Stravinsky Igor”) transformam-se em “Eric

chante Sting”. Nisto, todos saem de palco e entra um novo performer (chamado Eric) que canta a música *An English Man In New York*, de Sting. Se, por um lado, podemos identificar facilmente a forma como, economizando as letras disponíveis e simplificando as palavras originais, Bel atribui um significado totalmente diferente ao que tinha sido apresentado antes; por outro lado, a ligação entre as palavras e o corpo faz com que se influenciem mutuamente e se tornem indissociáveis ao longo da performance.

Bel’s insistence on the power of naming, on the pervasive rustle of language, on syntagmatic games, is particularly significant for dance studies, for his insistences propose for the dancing body an undeniable linguistic materiality – one that is a constitutive of its being as its kinetic, visceral, energetic, affective, or anatomical aspects. (Lepecki, 2006, p. 55)

Figura 6: Antonio Carallo, em *Le dernier spectacle*



Fonte: Bel, 1998

Retomando, uma vez mais, o excerto apresentado anteriormente, em que Antonio Carallo cita Shakespeare, também é possível analisar essa opção a partir de uma perspectiva onto-histórica e política. Lepecki (2006) mostra-nos que Hamlet entra em palco para permitir que a coreografia e a dança aconteçam. Esta perspectiva é corroborada se tivermos em mente a asserção de Bel ao considerar que os seus primeiros três espetáculos foram um fracasso enquanto espetáculos de dança. Ser (dança) ou não ser? Eis a questão. Com Carallo-Hamlet, Bel coloca a hipótese de, sem este sujeito, sem a sua questão de ser (com todas as possíveis

interpretações em eco que dela resultam), não existir coreografia e, como consequência, não existir dança. Então, podemos considerar que Bel evidencia, uma vez mais, a importância do ato de questionar para que a sua arte aconteça e para que seja entendida. Não obstante, Gadamer faz a seguinte advertência:

Uma pergunta sem horizonte acaba no vazio. Ela só se torna uma pergunta quando a fluida indeterminação da direção a que aponta é colocada na determinação de um "assim ou assim": dito de outra maneira, a pergunta tem de ser colocada. A colocação de uma pergunta pressupõe abertura, mas também uma limitação. (...)

A decisão da pergunta é o caminho para o saber. E esta decisão se toma porque predominam os motivos a favor de uma possibilidade e contra a outra; mas isto ainda não é o conhecimento completo. Só se chega a saber a coisa mesma quando se resolvem as instâncias contrárias e quando a vista perpassa os contra-argumentos na sua incorrectura. (...) (Gadamer, 1997, pp. 536-537)

Assim, o trabalho de Jérôme Bel deve ser visto não só como um espetáculo de dança, mas como um espetáculo para se pensar em toda a nossa realidade. Mesmo que, por vezes, essas questões não nos pareçam claras, Bel expõe-nas e provoca o seu público a que questione, leia e pense nessas questões. Este pode ser considerado um objetivo primário ao assistir a um espetáculo deste artista e ajuda-nos a identificar e compreender as estratégias prediletas para formular o seu espetáculo. Desta forma, devemos louvar o papel essencial que este coreógrafo tem para nos ajudar a pensar a vida (seja enquanto indivíduos ou enquanto comunidade) e os elementos que a constituem.

What is also interesting to keep in mind is that it isn't art for art's sake. You question the medium you use and you look it from every angle, dissecting it bringing out what composes it and allows it all to exist. But within this is interlaced the world in which you live. Therefore, it isn't practising art, dance or theatre for its own sake. It is part of a context which is geographical historical and sociological. (Chapuis sobre Bel, 2007, 25'15")

## Conclusão

Iniciando a conclusão desta investigação com as perguntas que serviram de motivo para todo o trabalho, fica claro que há uma grande dificuldade para se pensar sobre elas; por um lado porque ainda não temos conhecimento suficiente para abordar a sua amplitude e, por outro lado, porque a sua resposta não é fechada e haverá diversas abordagens para tentar uma aproximação às mesmas. Analisando as causas, talvez seja necessário focar melhor as nossas perguntas e desconstruí-las para conseguir respostas mais sustentadas. Como Gadamer, Heidegger, Bel, Brook e Grotowski nos mostram, em especial, as perguntas são essenciais para que haja progresso, mas é necessário que sejam corretamente formuladas para que possamos ter em mãos hipóteses concretas de resposta. Se uma pergunta não tiver um horizonte à vista, cai no vazio. A pergunta abre possibilidades, mas tem de ser suficientemente eficaz para as limitar e para se poder chegar a uma conclusão. Nesse sentido, considero que devemos ponderar melhor as perguntas que fazemos, para que, de forma mais sustentada e progressiva, possamos restringir as hipóteses e aumentar a possibilidade de encontrar uma resposta. De outra forma, estaremos constantemente perdidos num mar de possibilidades que não nos leva a lado nenhum.

O conceito de transcendência revelou-se, para mim, mais do que uma mera ideia, tornou-se no objetivo máximo de trabalho. Isto porque, considerando a transcendência humana como o ultrapassar de algo, temos em vista o nosso desenvolvimento enquanto indivíduos e enquanto espécie. Não devemos esquecer que foi graças à superação dos limites do nosso conhecimento que sempre conseguimos ir mais além. Só a partir desta perspectiva é que podemos ambicionar “ser” – no sentido lato da palavra – algo mais e é também a partir dela que poderemos precisar o nosso papel e o nosso lugar no mundo, bem como todas as responsabilidades que isso acarreta. Com as representações e exemplos de superação que expus, pude concluir que esse estágio pertence-nos e está ao nosso alcance, mesmo que, por vezes, pareça tão distante. Essa será, talvez, a conclusão mais relevante da minha investigação.

Todas as áreas do conhecimento se relacionam com a transcendência humana e o sucesso de uma pesquisa está diretamente relacionado com este conceito, independentemente da sua área de atuação. Assim, concluímos, com facilidade, que qualquer disciplina pode dialogar com uma outra, em prol do progresso. Não será só a

ciência, nem a filosofia ou a arte, sozinhas, que chegarão a alguma conclusão com valor universal, pois é a partir da mútua influência que umas exercem sobre as outras que as próprias se enriquecem e se capacitam. No fundo, qualquer uma se prende com o mesmo objetivo: a verdade. Neste trabalho, sobretudo com Heidegger, Artaud, Grotowski e Brook, pudemos observar que a verdade terá necessariamente de se relacionar com a desocultação, de outra forma nunca a alcançamos verdadeiramente. A descoberta de algo traz-nos a verdade e, com ela, superamos as barreiras existentes, transcendemo-nos. A arte tem a capacidade única de abrir o nosso ser para o mundo e é na sua atuação que a verdade surge diante de nós, além do nosso olhar e além da banalidade, como Heidegger exemplifica através do *ser-apetrecho*. Só na obra de arte é que há abertura suficiente para podermos ver mais, para desocultar o que há além da vista desarmada e assimilarmos a verdade, não na sua aparência imediata – que seria, no exemplo de Heidegger, os sapatos enquanto objeto banal –, mas sim, na sua real amplitude e significado. Porque a arte não pode ser reduzida a uma ideia simples, exata e de conteúdo certo, mas sim a uma associação de planos e sensações que nos atingem de uma forma mais absoluta e rica, tal como demonstrado por Bogart. Trata-se, assim, resumidamente, de tornar o invisível (oculto), visível (desoculto). Trata-se de criar uma abertura que possibilite a transgressão do significado da própria vida.

Com Artaud vimos, de forma apaixonada, o que o teatro e a arte podem ser. Ainda que o poeta não materialize as suas ideias, deixou-nos muito para trabalhar e foi imprescindível para que diversos artistas citados pudessem desenvolver o seu trabalho, influenciando alguns de forma direta e outros de forma indireta. Artaud catalogou muitas preocupações e muitas visões para o teatro e para a arte. A procura por uma linguagem mais completa e universal não foi concretizada pelo próprio, mas a sua “crueldade” – o rigor e a disciplina – revelou-se essencial para o trabalho artístico e para a conceção da obra de arte.

Através da semiótica, verificámos que tudo o que nos rodeia e tudo o que conseguimos conceber deriva de signos. A forma como percebemos o mundo deriva da relação que estabelecemos entre cada signo. Verificámos que a procura que iniciámos com Artaud, e que muito dificilmente encontrará um fim, terá de passar necessariamente pela criação e reconfiguração de signos. A ser possível alcançar uma “metafísica da linguagem”, seja ela derivada da linguagem articulada ou não, teremos de pensar na obra de arte como um entrechoque de signos e, por consequência, um

entrechoque de artes, aludindo às ideias artaudianas. Com Bel e Grotowski vimos a forma como esta ideia se pode materializar, sendo que o seu sucesso ou fracasso é algo discutível e que depende muito da forma como percebemos e interpretamos o que se depara diante nós. É neste ponto que a hermenêutica surge na presente investigação. A importância da interpretação que fazemos sobre a obra de arte define o impacto que pode ter para cada um de nós. Além disso, nenhuma interpretação nos é atribuída automaticamente, pelo que deve existir um esforço pessoal para melhor compreender toda a dinâmica desencadeada por signos, símbolos, metáforas, poesia. O fenómeno hermenêutico é universal, tanto pela sua atuação como por nos estar acessível a todos, e deriva, obrigatoriamente, da linguagem. Tudo o que podemos compreender e interpretar provém de uma linguagem e essa linguagem, ainda que necessite de algum esforço da nossa parte, é universal, pertence-nos a todos. A obra de arte deverá ampliar-se, ou mesmo desenvolver uma especialização de si mesma para permitir a identificação e subsequente compreensão de novos signos e mais completas associações. Nesse sentido, o palco é o lugar onde pode existir margem para que estas ideias se desenvolvam e apliquem, pois representa o ponto de encontro entre seres humanos e potencia a experiência e a procura artística.

No caso dos artistas abordados ao longo do terceiro capítulo e, em especial, no quarto capítulo, concluímos que o diálogo com o desconhecido ocorre, não é uma novidade, e há criadores que insistem em procurar e questionar o que nós somos, assim como o que nos rodeia. Com Oida, Grotowski e Artaud, observámos que o ator é o responsável máximo por guiar o espetáculo, o público e o próprio ator ao novo mundo que o teatro cria, ao lugar extraordinário que pode ser concebido e experienciado. O ator tem o dever de agir e de se superar a si mesmo para que uma ideia possa tomar forma e para concretizar um diálogo com o desconhecido. O corpo é o que nos concentra no mundo da forma que somos e que nos permite vivenciá-lo; por isso, será também a partir do corpo que devemos pensar o trabalho do ator. Se, ao invés, optarmos por focar o nosso trabalho dentro da nossa cabeça, sem exteriorizar, nós próprios ficaremos enclausurados e seremos incapazes de manifestar e almejar a concretização de uma qualquer ideia, como nos mostra Grotowski.

Num mundo repleto de possibilidades, com combinações que tendem para o infinito, mostra-se essencial, no contexto do trabalho artístico, limitar o espaço de trabalho do artista para poder adquirir, paradoxalmente, maior liberdade. É graças à

implementação de barreiras que podemos questionar, elaborar hipóteses e, eventualmente, perceber como transgredir as próprias barreiras. Levando o ator até um ponto de saturação física e psicológica, o abismo aparece diante de si e desse confronto poderá surgir a catarse, poderá o oculto ser desvendado diante do próprio e de quem o experiencia.

Relativamente ao artista que se abordou de forma mais extensiva nesta dissertação, Jérôme Bel, podemos concluir, em primeiro lugar, que o diálogo entre as artes, a filosofia e a ciência pode ser feito de forma constante. O encenador francês mostra, com as suas criações, a forma como várias disciplinas e artes podem dialogar entre si, ajudando-se mutuamente, através dos entrecosques que o seu confronto promove, tal como defendido por Artaud. A simples desconstrução do objeto artístico como ponto de partida, em Bel, revela-se como um método muito útil para pensar a arte. Não é por termos tradição e dados históricos para criar que vamos repetir o que já se fez; pelo contrário, devem procurar-se novas formas de desenvolver e executar a obra de arte, tendo em vista a desocultação (não desprezando toda a tradição e experimentações do passado, logicamente). Um exemplo ilustrativo que demonstra tal afirmação, no caso do francês, é precisamente o facto de ele criar espetáculos de dança com recurso a elementos tipicamente utilizados no teatro, o que obriga a pensar cada passo na elaboração de um espetáculo e a tomar opções (a criar limitações), no mínimo, pouco ortodoxas, dentro do panorama da dança.

Bel mostra-nos que nada é garantido e que nada é certo, à partida. A consequência desta asserção é o questionamento constante de todas as escolhas que são feitas no âmbito do trabalho artístico. Se reconhecemos que não há uma verdade suprema, um método absoluto, capaz de nos desvendar automaticamente tudo o que a obra de arte pode oferecer, então toda a procura, todo o questionamento e toda a experiência são essenciais. Naturalmente que diferença não é sinónimo de sucesso; ou seja, não é por Bel procurar a redefinição dos componentes do espetáculo que a sua obra será mais completa e passará a situar-se num plano superior. Mas o que é importante ressaltar, no contexto da procura e da pesquisa, é a tentativa e as abordagens que nos traz, pois, sem elas, garantidamente não haverá evolução.

Um ponto de divergência com os ideais de Artaud que será interessante referir é a diferença de opinião que existe relativamente à palavra. Artaud defendia que a palavra era claramente insuficiente e que deveríamos ultrapassar os limites da palavra (ainda

que o próprio nos tenha deixado dezenas de materiais escritos). Ora, com Gadamer, Brook e Grotowski vimos que a palavra não pode ser menosprezada, pois corresponde à linguagem que já nos pertence e que nos une. Certamente que não devemos restringir o nosso trabalho às palavras puramente – essa terá sido a maior razão para Artaud criticar o teatro baseado em palavras –, mas as palavras são a nossa base de comunicação e o texto escrito (constituído por palavras), como Grotowski coloca, é o bisturi que possibilita uma abertura para o trabalho artístico. Os diálogos em *The Mahabharata*, de Peter Brook, são outro exemplo da potência que as palavras podem ter quando integradas corretamente no espetáculo. Com Jérôme Bel, as palavras têm funções especiais, uma vez que servem para expor a(s) ideia(s) que motivaram cada espetáculo, nomeadamente através dos títulos de cada um, ou para redefinir as próprias coisas – aqui, em confluência com Artaud, uma vez que as palavras deixam de se restringir ao seu significado gramatical e remetem-nos às obras de arte.

Gostaria de atentar a importância do público para a concretização da obra artística. Sem um papel ativo do espectador, a obra nunca se realiza na sua totalidade, nunca transborda para lá da ocasião em que se representa. Bel coloca em foco o público no seu trabalho e defende a ativação do mesmo, precisamente por crer que o valor que a obra de arte tem não se restringe a uma hora, num local. Pelo contrário, o encenador coloca questões e abre possibilidades através dos performers, mas sem que o público se ative, participando e pensando sobre essas questões, a obra de arte torna-se tragicamente efêmera.

The show must go on and it's up to you now. We have finished. We take our bow, you applaud and leave the theatre but it's up to you to go on thinking. (Bel *apud* Chapuis, 2007, 40'30")

Nesse sentido, se, por um lado, o artista deve ser capaz de criar uma obra de arte ampla, com eficácia e sensibilidade suficiente para tocar em si mesmo e em quem a experiencie, por outro lado, o espectador que queira “viver” a obra de arte também terá de se entregar ao mundo que ela cria e ter um papel ativo na sua representação. Só assim poderá a obra ressoar para lá da ocasião em que é vivida e ter reais repercussões na vida de cada ser.

Para concluir, termino com as resilientes palavras de Peter Brook:

We have to accept that we can never see all of the invisible. So after straining towards it, we have to face defeat, drop down to earth, then start up again.  
(1996, p. 74)

## Referências Bibliográficas

- Agamben, G. (2013). A Coisa Mais Inquietante. Em G. Agamben, *O Homem Sem Conteúdo* (pp. 15-26). Autêntica Editora.
- Almeida, A. J. (Realizador). (2020). *Deus Cérebro* [Filme]. Portugal: RTP. Obtido em 31 de janeiro de 2021, de <https://www.rtp.pt/programa/episodios/tv/p39573>
- Ames, V. (Inverno de 1967). What Is Music? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26(2), pp. 241-249. Obtido em 2 de dezembro de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/428459> .
- Apel, K.-O., & Neves, J. (julho-setembro de 1989). Constituição do Sentido e Justificação da Validade. Heidegger e o Problema da Filosofia. *Revista Portuguesa de Filosofia*(45), pp. 413-461. Obtido em 17 de novembro de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/40335963>
- Artaud, A. (2005). *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Bauer, U. (2008). Jérôme Bel: An Interview. *Perormance Research: A Journal of the Performing Arts*, XIII(1), 42-48. doi:10.1080/13528160802465516
- Bel, J. (21 de setembro de 1994). *Nom donné par l'auteur*. (J. Bel, & F. Segurette, Artistas) CineArte, Lisboa, Portugal.
- Bel, J. (1 de setembro de 1995). *Jérôme Bel*. (E. Affergan, C. Haenni, Y. Roch, & F. Segurette, Artistas) Bruxelas, Bélgica.
- Bel, J. (1995). *RB Jérôme Bel*. Obtido em 10 de junho de 2021, de Jérôme Bel: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=2&ctid=1>
- Bel, J. (22 de fevereiro de 1997). *Shirtologie*. (F. Segurette, Artista) Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal.
- Bel, J. (12 de novembro de 1998). *Le dernier spectacle*. (C. Haenni, A. Carallo, F. Segurette, & J. Bel, Artistas) au Kaaitheater, Bruxelas, Bélgica.
- Bel, J. (1998). *RB Jérôme Bel*. Obtido em 10 de junho de 2021, de Le dernier spectacle: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=4&ctid=6>
- Bel, J. (4 de janeiro de 2001). *The Show Must Go On*. Théâtre de la Ville, Paris, França.
- Bel, J. (2004). Le dernier spectacle (une conférence). (A. Lee, Editor) Aubervilliers, França. Obtido em 18 de dezembro de 2019, de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=4>
- Bel, J. (12 de dezembro de 2004). *Pichet Klunchun and myself*. (J. Bel, & P. Klunchun, Artistas) Bangkok Fringe festival, Bangucoque, Tailândia.
- Bel, J. (22 de setembro de 2004). *Véronique Doisneau*. (V. Doisneau, Artista) l'Opéra national de Paris, Palais Garnier, Paris, França.

- Bel, J. (11 de janeiro de 2005). Jérôme Bel. (C. Wavelet, Entrevistador, & G. Robert, Editor) Pantin, França. Obtido em 11 de dezembro de 2019, de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=4>
- Bel, J. (11 de janeiro de 2005). Nom donné par l'auteur. (C. Wavelet, Entrevistador, & G. Robert, Editor) Pantin, França. Obtido em 11 de dezembro de 2019, de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=4>
- Bel, J. (dezembro de 2007). The Show Must Go On : entretien avec Jérôme Bel. (Y. Chapis, Entrevistador, & A. Lee, Editor) Aubervilliers, França. Obtido em 30 de dezembro de 2019, de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=4>
- Bel, J. (2012). *Disabled Theater*. (R. Beuggert, G. Blumer, D. Bright, M. Brücker, N. Gralak, M. Grandjean, . . . R. Zarantonello, Artistas) Zurique, Alemanha.
- Bel, J. (2015). *Gala*. Paris, França.
- Bel, J. (2019). *Rétrospective*.
- Bel, J., & Le Roy, X. (26 de abril de 2000). *Xavier Le Roy*. (X. L. Roy, Artista) Kopergiety, Gante, Bélgica.
- Bogart, A. (2011). *A Preparação do Diretor*. (A. Viana, Trad.) São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Brook, P. (Realizador). (1989). *The Mahabharata* [Filme]. Obtido em 29 de novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=yhqkRGISQr8>
- Brook, P. (1996). *The Empty Space*. Nova Iorque, Nova Iorque, Estados Unidos da América: Touchstone.
- Brook, P., & Kalb, J. (63-71 de setembro de 2010). THE MAHABHARATA TWENTY-FIVE YEARS LATER. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 32(3). Obtido em 2 de dezembro de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/40856581>
- Cappelle, L. (6 de outubro de 2020). Jérôme Bel: 'Dance is going through drastic change – we must stay in sync'. *The Guardian*. Obtido em 30 de novembro de 2020, de <https://www.theguardian.com/stage/2020/oct/05/jerome-bel-dance-is-going-through-dramatic-change-we-must-stay-in-sync>
- Colagrande, G. (Realizador). (2012). *Bob Wilson's Life & Death of Marina Abramovic* [Filme].
- Descartes, R. (2017). *Discurso do Método*. (J. Gama, Trad.) Lisboa, Portugal, Portugal: Levoir.
- Dicionário de Filosofia. (s.d.). *Transcendência, Transcendente, Transcendental*. Obtido em 12 de abril de 2020, de <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/transcend%C3%A0ncia-transcendente-transcendental>

- Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. (2003-2021). *Transcendência*. Porto, Portugal: Porto Editora. Obtido em 12 de abril de 2020, de <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/transcendencia>
- Duque, J. (2003). Arte como Transcendência: breve leitura de Gadamer. *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*(3/4), 73-81. Obtido em 26 de abril de 2020, de <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/view/4598/3110>
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Fidalgo, A., & Gradim, A. (janeiro de 2005). Manual de Semiótica. Covilhã, Portugal. Obtido em 16 de abril de 2020, de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-manual-semiotica-2005.pdf>
- Gadamer, H.-G. (1997). *Verdade e Método*. (F. P. Meurer, Trad.) Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil: Editora Vozes.
- Grotowski, J. (1992). *Em Busca de um Teatro Pobre*. (A. Conrado, Trad.) Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Heidegger, M. (2007). *A Origem da Obra de Arte*. (M. d. Costa, Trad.) Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Innes, C. (2005). *Avant Garde Theatre*. Londres: Routledge.
- Kundera, M. (2014). *A Insustentável Leveza do Ser* (31ª ed.). (J. Varela, Trad.) Alfragide, Portugal: Dom Quixote.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Routledge.
- Madeira, C. G. (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Obtido em 27 de novembro de 2019, de <http://hdl.handle.net/10451/322>
- Mãe, V. H. (21 de outubro de 2020). Manicómio. *Jornal de Letras*(1306), 35.
- Monteiro, P. F. (1997). Artaud entre a vida e a morte. *Revista de Comunicação e Linguagens*(24), 135-142.
- Monteiro, P. F. (2010). *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Mueller, C. R. (1983). *The Constant Prince*. (C. V. Imperial Beach, Ed.) Obtido em 10 de junho de 2021, de Hekman Digital Archive: <https://library.calvin.edu/hda/node/2537>
- Nicolás, J., & Rodríguez, M. (julho-dezembro de 2005). Criticismo y Transcendentalismo: Huellas Kantianas en la Filosofía Actual. *Revista Portuguesa de Filosofia*(61), pp. 901-928. Obtido em 17 de novembro de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/40338196>

- Nietzsche, F. (2019). *Assim Falava Zaratustra* (17ª ed.). (A. Margarido, Trad.) Lisboa, Portugal: Babel.
- Oida, Y., & Marshall, L. (2007). *O Ator Invisível* (2ª ed.). (M. Gomes, Trad.) São Paulo, Brasil: Via Lettera.
- Oxford Learner's Dictionaries. (s.d.). *Transcendence*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press. Obtido em 12 de abril de 2020, de <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- Pais, A. (2014). *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa. Obtido em 27 de dezembro de 2019, de [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/12095/1/ulsd068940\\_td\\_tese.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/12095/1/ulsd068940_td_tese.pdf)
- Quilici, C. S. (2011). Antonin Artaud o ator e a física dos afetos. *Sala Preta*(2), 96-102. Obtido de <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57081>
- Raposo, P. (22 de junho de 1997). O caso de Artaud e a (re)descoberta do oriente. Conferência realizada no Teatro Gil Vicente, Coimbra.
- Sartre, J.-P. (2013). *A Transcendência do Ego: Esboço de uma Descrição Fenomenológica*. (J. B. Kreuch, Trad.) Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil: Editora Vozes.
- Siegmund, G. (2017). *Jérôme Bel "Dance, Theatre, and the Subject"*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan. doi:10.1057/978-1-137-55272-3
- Silva, P. C. (2003). Cidade e programação cultural: o caso do Porto 2001. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 13. Obtido em 9 de março de 2020, de <http://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2478>
- Van Gogh Museum. (1886). *Van Gogh Museum*. Obtido em 10 de junho de 2021, de Shoes: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>
- Wagner, R. (2003). *A Obra de Arte do Futuro*. (J. M. Justo, Trad.) Lisboa, Lisboa, Portugal: Antígona.
- Weagel, D., & Cage, J. (2002). SILENCE IN JOHN CAGE AND SAMUEL BECKETT: 4' 33" and "Waiting for Godot". *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 12, pp. 249-262. Obtido em 2 de dezembro de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/25781422>
- Wilson, R. (9 de julho de 2011). *Robert Wilson*. Obtido em 10 de junho de 2021, de The Life and Death of Marina Abramović: <http://www.robertwilson.com/life-and-death-of-marina-abramovic>