

OLIVEIRA, Nathalia Catharina Alves. **Ensaio em um ato teórico prático para um corpo em estado de exceção**. Campinas: Unicamp. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – Unicamp, linha de pesquisa Arte e Contexto, com orientação de Silvia Maria Geraldi; co-orientação de Cassiano Sydow Quilici.

### RESUMO

Tendo como ponto de partida minha participação no Seminário de Pesquisas Mario Santana (7 a 10 de maio de 2019) no PPG Artes da Cena – IA – Unicamp, ensaio uma experiência dramatúrgica como prática de reflexão teórica, aproximando meu objeto de pesquisa – que tem como foco o corpo em estado/contexto de exceção – à discussão acerca da Teoria e Prática nas Artes da Cena.

**Palavras – chave:** Dramaturgia. Corpo. Estado de exceção.

### ABSTRACT

Taking as a starting point my participation in the Mario Santana Research Seminar (May 7 to 10, 2019) at the PPG Artes da Cena - IA - Unicamp, I try out a dramaturgical experience as a practice of theoretical reflection, approaching my research object - which focuses on the body on state/context of exception - to the discussion about Theory and Practice in the Arts of the Scene.

**Key words:** Dramaturgy. Body. State of exception.

### Prólogo

O presente ensaio/ experiência dramatúrgica, de título “Ensaio em um Ato Teórico Prático para um Corpo em estado de exceção” é um exercício de tradução ou recriação a partir dos debates realizados ao longo do Seminário de Pesquisas Mario Santana entre 7 e 10 de maio de 2019 que teve como tema “Teoria e Prática nas Artes da Cena”.

Antes de entrarmos na experiência desta leitura, acredito que seja importante acolher a/o leitora/leitor, sugerindo dois conceitos – ou lentes – a partir das quais podemos seguir juntas e juntos neste *ensaio* dramatúrgico.

Para esta experiência de escrita inspiro-me em Michel de Montaigne (1533-1592), que contrapunha a forma do ensaio à escrita dos tratados de rigor acadêmico: “se me deparo com um tema de que nada sei, por isso mesmo o ensaio, sondando esse abismo desde longe; depois, se o acho demasiado profundo para minha estatura, permaneço à margem” (MONTAIGNE, 2011, p.605) (Tradução nossa). Para o filósofo francês, esse reconhecimento é uma característica da forma ensaística, que não se pretende universal: “Outras vezes, o levo em passeio por um tema elevado e muito transitado, em que nada seu pode encontrar, por estar em caminho tão trilhado que somente pode caminhar depois das pegadas de outro” (Idem). Nesse caso, o pensamento ensaístico “desempenha sua tarefa elegendo a rota que lhe parece melhor” (Idem). Montaigne traz ainda a seguinte metáfora para descrever a forma ensaística:

De cem membros e rostos que cada coisa tem, ora tomo um para apenas tocá-lo com a ponta da língua, ora para roçá-lo com os dedos, e às vezes para beliscá-lo até o osso. Faço uma incisão, não a mais ampla, senão a mais profunda possível (Idem).

Uma segunda lente para a leitura desta prática dramatúrgica de reflexão teórica é a ideia de *atlas*, segundo o princípio de montagem que fundamenta o *Atlas Mnemosyne*<sup>1</sup> do historiador de arte Aby Warburg (1866-1929). Warburg materializa um processo de reconstrução palimpséstica da história supondo, em seu projeto *Atlas Mnemosyne*, uma leitura não linear.

O pesquisador Etienne Samain (2011, p.36) nos explica que “Warburg organizava, *montava* (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto.” O objetivo dessas verdadeiras *instalações* era fazer com que as imagens entrassem “em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas.” (Idem). Por meio dessas relações, físicas e espaciais, a forma-montagem, proposta como princípio organizacional para a leitura e ligação das imagens, Warburg propunha uma transfiguração do habitual historicismo que lê a história como uma série linear de acontecimentos:

A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual (...). Deslocamentos e percursos não somente na temporalidade e na espacialidade das imagens, mas, ainda, nos tempos e nos espaços, nas margens, nos interlúdios e nos interstícios de uma grande história da arte. (Ibidem, p.40)

Os mapas de Warburg são feitos de rastros de diferentes momentos históricos, em choques dialéticos entre si e que formam um “todo” ruidoso e fraturado. O *Atlas* agrega em uma mesma prancha imagens de “categorias” díspares: imagens astronômicas do Sol, da Lua e da constelação de escorpião aparecem ao lado de figuras de uma corte real, indicando, por esta montagem, um lapso de tempo e espaço entre as imagens, lacuna ou vazio que requer uma leitura heterogênea e a “contrapelo” da história, sendo preciso imaginar as “ligações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e analogias.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.32).

O que o atlas faz é, categoricamente, explodir os quadros. Ele macula as certezas autoproclamadas da ciência certa de suas verdades como também da arte sobre seus critérios. Ele inventa entre tudo isso zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos. Ele ignora

---

<sup>1</sup> “Warburg gravou na entrada interna da famosa biblioteca de Hamburgo o nome de *Mnemosyne*, a personificação, na mitologia grega, da memória e o nome dado à mãe das nove musas.” (SAMAIN, 2011, p. 34). Mais do que uma qualificação, *Mnemosyne* representava, ao mesmo tempo, “uma organização *sui generis* do conhecimento e todo um programa intelectual.” (Idem).

deliberadamente os axiomas definitivos (...). Ele desconstrói, por sua própria exuberância, os ideais de unidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento integral. Ele é uma ferramenta, não a exaustão lógica das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura às possíveis ainda não dadas.” (Ibidem, p.13).

Segundo Didi-Huberman, o princípio do *Atlas* de Warburg é a Imaginação: “A imaginação aceita o múltiplo. Não para resumir o mundo ou esquematizá-lo (...). O atlas é guiado por princípios móveis e provisórios (...) pois ler o mundo, é também religar as coisas do mundo” (Idem).

Dado este prólogo, proponho que possamos ler esta prática sob a ótica não linear de um **atlas** e com a disponibilidade e frescor do olhar de quem **ensaia** para conhecer o que – até mesmo a autora – não conhece.

Obrigada, seguimos.

### **Ensaio em um ato teórico prático para um corpo em estado de exceção**

*O ensaio se passa em um campus universitário, nas imediações e corredores de um edifício educacional.*

*Os personagens caminham do início ao fim do ensaio/ato. Ora aceleram os passos, ora pausam por breves tempos e retomam a caminhada.*

*Em poucos momentos, entre uma fala e outra, pode haver a intervenção de acordes da Sinfonia nº 5 de Beethoven, como se ocorresse um ensaio de alunos de música em uma sala deste corredor e o som, vez ou outra, vazasse para fora da sala, alcançando os corredores.*

*Sugere-se que as rubricas – ausentes, como se verá – possam ser inseridas pelos atores no ensaio.*

- As circunstâncias são as piores possíveis. O dia está cinza, você se apequenou. As condições não são favoráveis. Nenhuma escolha a ser feita. Não há sinal de melhora. Espera o vento parar.
- Eu tenho que entrar naquela sala e dar uma aula. Por causa do contrato. Porque tenho alunos me esperando.
- As circunstâncias são as piores possíveis.
- Em dez minutos entro para dar uma aula.
- Talvez seja bom ler Freud<sup>2</sup>.
- Psicologia ou sexualidade não tem nada a ver com teatro ou crítica! Do que

---

<sup>2</sup> Sigmund Freud (1856-1939), médico neurologista austríaco, criador da psicanálise.

você está falando?! De relações humanas ou de educação, de arte? Você me consultou antes de saber se eu autorizo a publicação deste texto dramático entre nós? O drama está ultrapassado! Você fez um pedido pelo sistema operacional universitário? Não recebi nenhum e-mail.

- A forma deve absorver a matéria histórica, segundo Adorno. Quando a sociedade muda, a forma deve mudar. No final do século XIX podemos falar de uma separação entre sujeito e objeto. A forma dramática persiste mas o conteúdo já era diverso. Há uma contradição. O elemento épico emerge da necessidade de satisfazer esta cisão em um momento no qual a vida está danificada<sup>3</sup>. No drama tradicional, sujeito e objeto convergiam na narrativa.<sup>4</sup>

- Mas hoje eu diria que o sujeito “é” o próprio objeto, não se trata de convergência, nem tampouco de separação. O sujeito está coisificado. O que vivemos em nosso cotidiano não são experiências dialógicas, mas experiências inócuas de solidão monológica. Ideias fora do lugar, imagens soltas. Ou diálogos que se auto-respondem, em uma espécie de neurose do eu com seu duplo. Exatamente o que estamos fazendo aqui, me parece.

- De certo modo, porque não vislumbro outra possibilidade. Mas sua fala anterior exclui a dialética e as contradições.<sup>5</sup> Esta é a crise do drama moderno. Tento resistir, estou tentando um caminho que é entre a solidão monológica e o que nos resta de diálogo. De fato escrevo a partir e de dentro desta contradição... é uma tentativa de diálogo, embora vivamos em um estado de exceção marcado pela impossibilidade do diálogo. Talvez não cheguemos a nenhuma conclusão...o que seria um exato sintoma desse contexto de exceção que vivemos. Por isso este ensaio não tem um último ato, um desfecho revelador, conclusivo....uma síntese.

- Então este corpo em estado de exceção seria uma espécie de sintoma negativo do ideal de ordem e progresso?

- Eu diria que sim, que seria um sintoma, mas que ao invés de achatar o sujeito, a exceção torna este corpo uma resistência contra a continuidade deste estado

---

<sup>3</sup> Referência ao texto *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada* (1944-47) de Theodor Adorno.

<sup>4</sup> “O drama, tal como definido na *Teoria do Drama moderno*, não é assim algo que se encontre em qualquer tempo ou em qualquer lugar (...) a forma do drama não era apenas ‘a norma subjetiva dos teóricos’, mas ‘representava igualmente a situação objetiva da dramaturgia’ (...) o procedimento de Szondi será o de examinar sistematicamente a contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama -, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela imersão do elemento épico.” PASTA, in *Teoria do Drama Moderno* de Peter Szondi, 2001, p.11-12.

<sup>5</sup> “(...) a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo.” (SZONDI, 2001, p.20)

das coisas, atestando a tragédia de nossa organização política. Daí legitima-se escrever em uma forma que pareça oposta às estruturas que regem nosso corpo social monológico<sup>6</sup>, por deflagrar o nosso impasse e a nossa angústia em não saber como escrever nossa própria história. Nossa forma política tampouco parece dialogar com nossa realidade, com nosso conteúdo atual, com o genocídio nas periferias de São Paulo, por exemplo.

- Você está enganada! Esta forma dialoga perfeitamente! Esta forma de Estado gera esse conteúdo periférico. E é algo atroz!

- Sim, você tem razão, mas é um diálogo perverso, destrutivo, que decompõe o sujeito. Não há um diálogo entre Estado e periferia, há um extermínio, muito diferente de um diálogo socrático que compõe o sujeito a partir da contradição, gerando uma coerência a partir do conflito teórico entre ideias. São coisas completamente diferentes. Não uma relação de contradição dialógica e compositiva entre Estado e população periférica, há uma relação destrutiva, de incoerência. Não é um diálogo, é a imposição do solilóquio de uma minoria sobre as bocas de uma maioria.

- “(...) Desse modo, conjulgando fluxo e refluxo, movimento e parada – pondo o curso das coisas em *reflexão* –, o trabalho de Szondi faz que a sucessão temporal, ao invés de esgotar-se em puro fluir, se *precipite* na constituição de um objeto rigorosamente construído, que guarda, antes, as características de um pequeno sistema saturado de tensões. A esse objeto ele chamará *drama moderno*. Compreende-se, aqui, que ele designe como ‘teoria’ um estudo de andamento tão marcadamente histórico: no trabalho de Szondi, constituído pela conversão recíproca do fluxo temporal e de sua suspensão – ou de *história e sistema* – as mudanças históricas espelham-se sempre em sua feição sistemática e, os sistemas formais, em seu desdobramento histórico.”<sup>7</sup>

- O que você acaba de citar deveria entrar em um nota de rodapé segundo as normas, percebe? São mais de três linhas de citação, portanto, não levaria aspas, precisaria de espaçamento de 4,0 cm à esquerda, fonte 10 e espaço simples entre as linhas. Por ser muito longa seria mais aceitável que viesse na nota de rodapé. Agora, eu te pergunto, esta forma – ou seja, um postulado formal acadêmico, único – pode servir a qualquer conteúdo? Há ideias que talvez não tenham até hoje conseguido ser expressas, pois seu conteúdo não encontrou a forma que lhe conviesse. Às vezes está proibido que cada teoria ache a prática que lhe valha, uma forma coerente ao discurso que se deseja compartilhar. Há um descompasso portanto entre forma e conteúdo e isto permeia a pesquisa científica (e não apenas esta)... Ao meu ver, é uma relação semelhante à relação que debatemos um pouco antes, entre Estado e periferia. Parece pequeno esse

---

<sup>6</sup> “A identidade posta entre forma e conteúdo também elimina a oposição, implícita na antiga relação entre atemporal e histórico e acaba por historicizar o conceito de forma e, em última análise, a própria poética dos gêneros (...).” Ibidem, p.19.

<sup>7</sup> PASTA, 2001, p.8.

exemplo sobre as normas de escrita, pois estamos falando de uma minoria absoluta da população que tem a “oportunidade” de fazer um mestrado ou doutorado, mas é exemplar para o que queremos demonstrar. C.Q.D.

- “ (...) a necessidade histórica – o mais frequentemente contra a intenção dos autores – afeta o pensamento dos sistemas formais, tornando-os dinâmicos, até o momento em que (...) esta dinâmica se confunde com o próprio processo histórico.”<sup>8</sup> Assim, se não vivéssemos sob o lema da “ordem e progresso”, se a história não estivesse subjulgada a um domínio e a linguagem a outro, a própria matéria histórica acabaria por forjar a forma e a linguagem necessárias à sua expressão e movimento, ao ponto que a própria linguagem e a história se convergiriam. E então, neste caso, teríamos coerência entre sujeito e Estado e a forma dramática não teria sofrido qualquer crise. Coerência entre teatro e política.

- Vivemos uma sociedade amoral. Mas que se defende atrás de uma hipócrita moralidade. A cisão entre sujeito e objeto (da qual falamos a respeito do drama moderno) está aí, em nossa vida política e em nossa formação histórica. Vivemos em uma sociedade cujo conteúdo é amoral, coberto por uma forma caduca de moralidade. A vida está danificada.

- Eu diria até que poderíamos falar de uma organização social imoral.

- Aqui percebo este corpo em contexto de exceção. O corpo que habita esta cisão não pode permanecer intacto. O corpo está danificado, abatido, em uma terra devastada onde a superação não está anunciada em nenhum horizonte.

- Acho que sim... As contradições são inúmeras e no entanto não conseguimos sequer esboçar um último ato, uma redenção dos personagens. Até o século XVIII os indivíduos se colocavam em conflito, havia conflito real. E hoje? Qual o desfecho possível se nos tornamos cegos para as contradições, para as crises? Como pode haver desfecho, se não há conflito, na prática? Quem é dono de nossa força produtiva? Não sabemos, são inúmeros. Estamos naufragando, sem conflito real de ideias, sem prática crítica...

- “O Jardim das Cerejeiras” de Tchecov não foi compreendido pelos atores na Rússia.

- Um cerejal já sem utilidade, improdutivo. Uma beleza esteta. A ruína da aristocracia, a falência da propriedade.

- Beckett: um desfecho – Godot – que nunca chega, mas que está anunciado.

- Talvez seja um exemplo de um contexto de exceção. *Esperando Godot* deflagra claramente o impasse, a tentativa de um conflito diante de uma expectativa.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p.9

- Eu diria que não há sequer tentativa em *Godot*. Onde está a crise? Eu diria que é um diagnóstico de uma época niilista. O hábito...

- Não diria que é niilista, pois *Godot* está o tempo todo anunciado, portanto existe uma expectativa, se não houvesse expectativa não haveria angústia e em Beckett sempre há angústia...

- Quando digo sobre Beckett ser niilista, não excluo a angústia que move o autor. O niilista não é imparcial, ele expressa um ponto de vista. Aliás, pelo que você vem me dizendo sobre um corpo em contexto de exceção, em *Godot* não vemos uma tentativa de instauração de contradições.

- Um corpo em contexto de exceção está muito distante de ser niilista, ele é ao mesmo tempo matéria e alegoria das contradições: ele atesta um mal estar social, aponta uma angústia diante da impossibilidade do diálogo em nosso contexto (sim, podemos tomar a situação da universidade como um exemplo, se quiser). Um corpo em estado de exceção está em movimento, não está prostrado. O sujeito está em luta, em choque entre o “si” e o “outro”, sente-se inadequado ao mundo tal como este se apresenta a ele.

- Compreendo. De certo modo este diálogo que ensaiamos aqui é o reflexo desta “luta”, um debate aflitivo entre a consciência de si e a consciência sobre o outro, seu contexto, no caso. Consigo visualizar essa questão quando penso no *Inimigo do Povo*, por exemplo, do Ibsen. Posso pensar que se trata de um personagem, de um indivíduo que deve agir segundo uma forma que não lhe corresponde, que é incongruente? Ele é portanto inadequado ao seu outro, à sua função.

- Exato, sujeito público e privado estão intrincados mas não se comunicam em um contexto de exceção. Como se seu conteúdo não coubesse na forma das relações sociais tal como estas estão previstas: seu movimento arrisca ações práticas que por não conseguirem prever um desfecho, são lacunares, tal como em Beckett. Ações informes em um mundo pré-determinado de formas onde está inscrito. A ausência de síntese, mas o desejo de forjá-la, coloca o corpo em movimento dialético, contraditório.<sup>9</sup>

- Antes de procurar por um desfecho, precisaríamos identificar e estruturar os conflitos entre essas duas consciências. Este talvez seja o herói moderno, aquele que consegue ver em sua cegueira cotidiana os conflitos de um estado de exceção...

- Gostaria de retomar a encenação do Jardim das Cerejeiras por Stanislavski.

---

<sup>9</sup> “(...) as transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não são lidas simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se – e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido.” (PASTA, 2001, p.12)

Os russos ainda dialogavam e procuravam desfechos reais para sua situação social, tanto que fizeram emergir a revolução de outubro de 1917... Aliás, as russas e não os russos...

- Vejo como se fossem primeiras ações de agit-prop que estavam nascendo no meio de um sistema feudal russo! E hoje, o que estamos criando? Hoje, aqui, no Brasil, qual a revolução possível em uma sociedade monológica? Mesmo em um debate entre grupos de ideais diferentes, ou mesmo nesta conversa aqui, entre nós, o que vemos é a exposição de dois monólogos.

- As relações privadas são também relações políticas, mas vivemos na fantasia de uma cisão entre sujeito privado e sujeito político. Esta cisão marca a tragédia liberal, origem de nosso contexto de exceção.

- É como quando falamos um pouco atrás do drama no Ibsen... É um conteúdo aparentemente privado, de um interior burguês decadente, e que é reflexo de uma imoralidade política.

- Penso no Brasil. Temos um conteúdo histórico que não cabe no drama europeu, ou seja, não cabe na forma teatral "herdada", nem na forma política. Somos um país em contexto de exceção, no sentido de um conteúdo aflito em esboçar uma forma que nos represente, mas que nunca se esboça, pois apagamos nossos rastros... Este é um dos conflitos entre prática e teoria... Nossa prática histórica é uma e nossa teoria para compreendê-la é outra...

- Penso ainda em como somos incongruentes. Até agora não tomamos como referência neste diálogo, salvo o Pasta, nenhum outro pensador brasileiro. E não usamos sequer uma única obra brasileira como referência.

- Deflagra nossa subjetividade, cega para a própria história. Importamos o olhar europeu para compreender a nós próprios. Apagamos nossos próprios rastros, nosso processo histórico...

- É o que fazemos. Não à toa, pois é assim que aprendemos. Estamos habituados a viver os dias apagando-os quando anoitece.

- A consciência de si versus a consciência do outro que falamos há algumas linhas atrás.

- Sim, esta cisão. O drama refletiria portanto o próprio jogo e trama políticos; suas estruturas de poder, suas rivalidades, seus medos, ameaças, tudo isso está também nas relações "privadas". E, não havendo mais uma convergência entre sujeito e objeto na modernidade, só poderíamos nos deparar com a crise da forma dramática, da prática dialógica. A forma dramatúrgica escolhida é, assim,



espelho do conteúdo político de um contexto social.<sup>10</sup>

- Poderíamos talvez dizer que isto que está escrevendo aqui é um espelho do contexto de exceção que vivemos... Talvez a forma mesma de sua narrativa tente estruturar um diálogo entre nós, mas está cheio de vazios, silêncios, lacunas onde não há nenhuma (ou poucas) proposições que possam ser colocadas em prática.

- Bom... Estou ensaiando, tentando, testando, arriscando, representar um coletivo, aliás, “estamos” ... aqui, eu e você. Eu arrisco dizer que essas lacunas são justamente o espaço épico que emerge de dentro do diálogo (ou da impossibilidade ou da frustração deste). Este vazio, esta lacuna, é um alarme silencioso de incêndio que, se de um lado, parece “suspender” o sentido, de outro, sinaliza a emergência de uma transformação de sua própria teoria e prática dialógica. Veja, a eletricidade do prédio foi cortada. Este silêncio na universidade está prenhe de sentido. De utopia.

- Por que você não está escrevendo um ensaio?

- Porque gostaria que as ideias teóricas passassem a ser encenadas, na prática. Queria criar diálogos para serem experimentados, ditos, ouvidos. Quando as ideias são praticadas, elas se transformam em outras... O diálogo é a prática da teoria, expondo ainda as contradições teóricas entre seus personagens...

- Nós, no caso.

- Sim. Enfim, queria tentar uma forma mais clara de trazer à tona as contradições do pensamento e de nosso contexto. Fazer com que as ideias emergjam como imagens em suspensão, tentar ver e ouvir as lacunas, “algo não dito”, o silêncio prenhe, o que ainda não conseguimos dizer, afirmar... E tentar que o diálogo – e os conflitos – ainda resistam ao nosso estado de exceção que é, paradoxalmente, um estado normativo, compreende?

- Muito abstrato... E eu preciso entrar naquela sala, como te disse.

- Veja, esta é a resistência que consigo localizar em nosso estado de exceção “porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema”<sup>11</sup>. Este “colocar em questão” é resistir à forma estabelecida, é o que pode fazer um corpo em um estado de exceção. Quando em nossa existência mesma, em nossa dança, em nossa escrita, refletimos esse

---

<sup>10</sup> “Abre-se aqui para Szondi, a possibilidade de que ambos esses enunciados, o da forma e o do conteúdo, entrem em contradição – quando uma forma estabelecida e não questionada é posta em questão pelos conteúdos que trata de assimilar, mas que já são incompatíveis com seus pressupostos.” (Ibidem, p.10)

<sup>11</sup> SZONDI, 2001, p.21

vazio, fazemos uma inserção épica na sequência linear e normativa dos fatos... Em uma dança em estado de exceção, a suspensão – este aparente vazio – coloca o próprio encadeamento linear da escrita cênica em questão. O vazio cria um espaço épico, operando uma suspensão temporal no sequenciamento indistinguível da vida pós guerra (a vida que continua exterminada).

- O que você quer dizer é que esta dança é “uma tentativa de salvação”<sup>12</sup> para um estado de exceção?

- Não acho que seja uma salvação. Talvez seja apenas uma maneira de desnaturalizar a forma como praticamos as ideias...

- Eu gostaria de conseguir entrar naquela sala e de “praticar” minha aula. De ensinar algo, de...

- As circunstâncias são as piores possíveis.

- Seu discurso é vazio, erigido sobre conceitos, citações, mas não sobre a prática. “O drama de revolta existencial é um estilo da máxima restrição, um grito angustiado sobre o estado insuportável do ser humano.”<sup>13</sup>

- Estou tentando justamente não separar teoria e prática da escrita. Tentando. E talvez eu esteja propondo que a análise seja um exercício prático, formal e teórico do leitor, do espectador... Convidá-lo a uma prática de linguagem dentro de nossa vida danificada. Nos aproximarmos de alguma prática de beleza...

- John Keats: Beauty is truth, truth beauty<sup>14</sup> (a beleza é a verdade, verdade é beleza).

- Isso que estamos fazendo não pode ser chamado de diálogo, percebe? Não é porque existem duas vozes que falam entre si que podemos definir que este... esta... conversa, seja um diálogo. Não há possibilidade narrativa, não há diálogo, a comunicação foi quebrada. É esta a tragédia moderna.

- Etcetera, etcetera, etcetera...

- “Não são as mãos mais limpas que nos libertam.”<sup>15</sup>

- Não justifique sua preguiça e seu desamparo com sua juventude poética. Eu tenho mais dois minutos para entrar naquela sala de aula e dar minha aula.

- Espere, estamos tentando um diálogo em uma época que já foi dito que a

---

<sup>12</sup> PASTA, 2001, p.13

<sup>13</sup> BRUSTEIN, 1967, p.42

<sup>14</sup> Referência ao poema *Ode on a Grecian Urn* (1819) de John Keats.

<sup>15</sup> BENJAMIN, 2012, p.128: “(...) não eram as mãos mais limpas que me libertavam.”

narrativa desapareceu. É difícil mesmo. Diante do trauma não havia mais nada a ser contado, os soldados voltavam mudos do campo de batalha, sem nenhuma experiência narrável.<sup>16</sup> Hoje a vida diária já é suficientemente traumática... Fica fácil entender nossa mudez.

- Fica fácil entender este seu solilóquio.
- Cristo se ergueu do útero da decadência (Fausto; Goethe). Os momentos mais desfavoráveis, onde tudo rui, são os mais libertadores. Antígona falava das leis que nunca foram escritas. É sobre essas leis que eu gostaria de falar hoje, compreende? Em meus músculos de monge me reviro em mil outras mulheres.
- Só se escreve por uma falta.<sup>17</sup>
- A escrita revela meu próprio impasse. Só se escreve por uma falta (Idem).
- Espere, fique aí parada! Eu vou tirar uma fotografia. Você está sangrando. (*Um tempo*) Olhe para trás, tem um rastro vermelho no chão.
- Só se escreve por uma falta (Idem).

### Referências Bibliográficas

- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza in. O Anjo da História*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. Paris: Les Éditions du Cerf. 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 2012.
- BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 1967.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- MONTAIGNE, Michel de. De Demócrito e Heráclito. In: *Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- SAMAIN, Etienne. *As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*. Revista Poiésis, Tubarão, Santa Catarina, n. 17, p. 29-51, jul. 2011.

<sup>16</sup> Uma coisa é clara: a cotação da experiência baixou, e isso aconteceu com uma geração que fez, em 1914-1918, umas das experiências mais monstruosas da história universal (...). Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis. (...) (BENJAMIN, 2013, p.86)

<sup>17</sup> "A 'peça de conversação' se refugiará em um sucedâneo degradado da antiga efetividade do diálogo – a conversação burguesa –, e só dará bons frutos quando, como em Hoffmannsthal ou Beckett, a conversa 'olha-se no espelho', isto é, quando se volta sobre si mesma para tornar significativo seu próprio vazio. (PASTA, 2001, p.14)

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosac Naify. 2001.  
WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2011.