



TEATRO: criação e construção de conhecimento

METAFÍSICAS CÊNICAS

Um debate em aberto sobre conceitos em estudos teatrais¹

SCENIC METAPHYSICS

An open debate on concepts in theater studies

39

Marcus Mota²

Universidade de Brasília (UnB)

marcusmotaunb@gmail.com

Resumo

Neste artigo, há uma discussão sobre a formação de conceitos nos Estudos Teatrais. Defende-se que, no lugar da mera importação de ideias e conceitos das Ciências Sociais, haja uma aproximação entre contextos de produção e atividade intelectual. Ao fim, apresento e analiso alguns conceitos operatórios fundamentais nas artes do espetáculo, como atos personativos, assimetria entre audiência e performance, e marcação emocional.

Palavras-Chave: metafísica; teatro; conceitos.

Abstract

In this paper, there is a discussion about the formation of concepts in Performing Arts. It is argued that, instead of merely importing ideas and concepts from the Social Sciences, there is an approximation between contexts of production and intellectual activity. Finally, I present and analyze some fundamental operative concepts in the Performing Arts, such as personative acts, asymmetry between audience and performance, and emotional marking.

Keywords: metaphysics; theatre; concepts.

Durante séculos, o paradigma platônico ou a coerção iluminista justificaram a mútua desconfiança e concorrência entre artistas e pensadores³.

Agora, com o beneplácito de instituições de ensino superior, diversos cursos e pós-graduações em artes cênicas são abertos, projetos de pesquisa são propostos e desenvolvidos, em um 'natural' ritmo sem que, muitas vezes, haja o questionamento a

respeito da modalidade de conhecimento debatida e estudada. Não se trata de um saber sobre arte, mas um saber desde já artesão⁴.

As reflexões aqui esboçadas dirigem-se francamente a esta exuberante e fervilhante novidadeira produção intelectual em Artes Cênicas⁵, a partir de aportes da Hermenêutica gadameriana, Estética da Recepção, Fenomenologia, Estudos da Performance e Teoria da Literatura. Creio que este novo

¹ Neste texto, expando e reescrevo materiais de curso, "Teatro como ficção audiovisual: Tradição e Modernidade da Dramaturgia", ministrado em Goiânia em outubro de 2001. Daí o artigo conservar um pouco de sua oralidade e polêmica. Agradeço à Constatino Filho pela oportunidade. Ampliei as considerações aqui em Mota, 2018.

² Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Brasília, doutor em História pela mesma universidade. Realizou estágio sênior (pós-doutorado) na Universidade de Lisboa entre 2014 e 2015. Atualmente é Professor Associado da Universidade de Brasília, onde dirige o LADI (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática) desde 1998.

³ Barish, 1981 ; Krasner & Saltz, 2006 ; Puchner, 2010 ; Lagaay, 2011 ; Mota, 2013, p. 161-166.

⁴ Berghaus, 2001; Kotte 2010.

⁵ No Brasil, tal *boom* de publicações é exemplificado pelos títulos publicados pela Editora Perspectiva (<http://www.editoraperspectiva.com.br/>), grande parte deles relacionado a teses e dissertações.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

momento nas relações entre arte e pensamento naturaliza, muitas vezes, uma pretensa opacidade entre os termos através da estratégia da mera aplicação de conceitos. Atualmente, em alguns centros de ensino e pesquisa, ainda canoniza-se a formação de reprodutores de teorias retiradas de seus contextos intelectuais⁶.

Frente à baixa estima do campo das artes de espetáculo, a apressada aplicação de conceitos se impõe bruscamente. Não é à toa que grande parte dos conceitos advém de um pastiche pseudo-filosófico, das Ciências Sociais ou de ferramentas burocráticas-epistêmicas como a Semiótica⁷. Nessa babel só se fala uma linguagem: a da importação de referentes que justifiquem os atos estudados fora de seu contexto produtivo. Não é a importação de conceitos o que se critica - que ratifica a dimensão multidisciplinar das artes da cena - mas a interrupção das questões mesmas existentes nos parâmetros de elaboração de representações. A importação apenas duplica a perda da especificidade do que já não se trabalha. Em todo caso, é preciso sempre resistir à sedução do *a priori*.

Na base destas posturas está o que podemos chamar 'pressuposto de transparência das representações' (DIXON 1998, GADAMER 1998). Segundo este pressuposto, a teatralidade é uma constante homogênea, evidente em si mesma, alheia à necessidade de se interrogar seu contexto de produção. Em virtude de se falar dela, existe enquanto fato mental. Privilegia-se o acesso à representação através do pensamento. A concretização da representação em uma forma visível e audível é extensão de uma ideia. De maneira que a materialidade do feito teatral é a ratificação do pensamento sobre sua realização. Este feito não passa de veículo de um conteúdo incólume ao processo de sua efetivação.

Ora, assim raciocinando, o conceito é desvinculado de seu contexto produtivo

porque se pressupõe que não há saber, que há conhecimento apenas imediatamente após o estudo de algo já realizado (KOSSELECK 1985 e 1992). Durante sua realização o que se efetiva não é cognitivamente válido. Somente sua reconstrução intelectual é que possibilita seu entendimento. Não se faz e não se pensa ao mesmo tempo. Daí a 'transparência da representação', com marcas cognitivas acessíveis somente por uma mediação intelectual descontextualizada.

Assim, um feito cênico se legitima em virtude de sua apropriação. O sucesso da explicação que separa evento e contexto produtivo é o sucesso do método empregado e não do objeto estudado. Os processos criativos têm seu cógito no *cogitatum* alheio que se torna próprio.

É incrível como se visualiza um entrechoque bastante esclarecedor nesse mundo ao revés. Enquanto as chamadas Ciências Sociais procuram oxigenar suas abstrações com categorias oriundas da teatralidade, a legitimação de um pensamento nas Artes Cênicas busca se fundamentar em outras disciplinas⁸.

Nesse momento, surge a questão: o que é isso que se quer conhecer e negar tanto para que tenha sentido este esforço? Para que se estuda, analisa e se escreve sobre artes? Ora, se se estuda, analisa ou se escreve simplesmente para aplicar uma teoria sem levar em conta que um processo criativo é produtor de um saber teorizável quando de sua realização, então toda esta brilhante fábrica explanatória é inútil. Pois, se é possível aplicar a teoria independentemente do objeto, então não é preciso aplicar⁹.

Vendo deste modo, é mais trabalhoso amoldar o objeto, reduzindo-o às prerrogativas do modelo ou do sistema explicativo prévio. Mas como há séculos os processos criativos são comentados por referências surdas ao contexto produtivo,

⁶ Sobre o tema, Marques, 1989; Arantes, 1994.

⁷ Como se vê em Pavis, 1999; 2008; 2017. Um panorama das teorias em teatro pode ser visto em Carlson, 1984.

⁸ Como, por exemplo, Goffman, 2012.

⁹ Discussões presente no abordagem *art-based research*. Leavy, 2015; 2017; Barone & Eisner, 2012.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

então o que seria trabalho torna-se esforço arrefecido.

De forma que o atual momento, no qual se integrou arte dentro da academia, em certas ocasiões não é um glorioso entrar pela porta da frente. Ainda mais com a confusão cada vez mais brutal entre arte e misticismo, intensificada pela democratização de uma perspectiva não estética do fazer teatral¹⁰. A intelectualização do entendimento do fazer teatral é complementada pela ritualização dos espetáculos e da formação dos atores. O racionalismo de uns e o irracionalismo de outros desviam-se das razões e das prerrogativas do processo criativo. Em pleno século XXI os tambores embalam a mesma cantilena míope e trôpega do saber falar sem fazer ou do fazer sem saber falar do que se fez¹¹.

Pois o saber teatral é operacionalizável, pode ser compreendido e transmitido, produzindo novas realizações¹². O conhecimento adquirido através de contextos produtivos é diversificado através da continuidade de novas incursões criativas. É este conhecimento variacional e redimensionável, intimamente relacionado aos procedimentos específicos de realização de espetáculo, que precisa ser pesquisado. Não adianta demarcar um terreno e não colocar os pés nele.

O espaço de cena é a contextualização de um fazer que se disponibiliza pelo espetáculo. O espetáculo encena suas escolhas, pensadas e debatidas durante seu processo criativo (Bannerman; Sofaer & Watt, 2006). O processo criativo procurou explorar e definir a exibição destas escolhas, resultantes de uma reordenação de materiais em função de sua exposição. Vê-se, pois, como, ao nos atermos aos problemas relacionados diretamente com a elaboração de espetáculos, sua complexidade torna-se mais patente, explicitando não somente temas para

discussões, mas questões concretas relacionadas com a especificidade do que se estuda.

A ausência do enfrentamento da 'situação de representação' tem promovido o expediente de transferir apressadamente uma agenda crítica de temas e concepções da hora para o centro da atividade intelectual em artes do espetáculo. O teatro virou tribuna, palco dos outros e nós restamos estrangeiros em terra estranha e deserta. Sem conhecimento e sem tradição, presos ao alimento de agora, vagamos mendigando citações das grandes correntes de pensamento sem termos pensamento algum.

Isso ainda mais se agrava em se tratando de um país periférico como o nosso. A repetida afirmação que não temos um sistema intelectual forte e que apenas reproduzimos e atualizamos concepções importadas é reforçada através da não consideração de uma teoria da prática teatral a partir da interrogação de seu contexto produtivo (Costa Lima, 1981 Santos, 2002).

Esta teoria não é uma completa descrição do que se analisa, nem a imposição de uma prática-modelo. Os atos mesmos de se constituir uma representação possuem um horizonte teórico em virtude da correlação de várias questões operacionais concomitantes ao ato mesmo de sua realização. A simultaneidade de pertenças diversas reivindica a consideração da amplitude envolvida neste fazer. A redução conceptual baseia-se na recusa ou controle dessa instância variacional do processo criativo para a cena (Mota, 1998a; 1998b). É preciso, então, que a teoria da prática teatral dê conta dessa realidade variacional basilar. E uma teoria que problematiza a variação ela mesma se desabsolutiza. Assim, temos a reflexibilidade de teorias mais relacionados com o processo criativo, pois elas mesmas não apenas incidem sobre um objeto

¹⁰ Parte dessa narrativa em Ligan, 2014.

¹¹ Tal postura retoma a 'hipótese regressiva' que postula uma origem ritual das artes cênicas como em Wise, 2000; Rozik, 2012; Csapo & Miller 2007.

¹² Sobre conceitos operatórios, ver Jacob, 2001; Bachelard 1972; Mota, 2014.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

transformável como transformam-se em interpretação desse impulso diferencial (Kershaw & Nicholson, 2011).

Pois a especificidade do fazer cênico está em como construir padrões vinculadores entre as variações, entre os vários níveis de referência apresentados durante uma exibição. É preciso distinguir as variações das variações e situá-las em sua produtividade. A eliminação de uma perspectiva privilegiada que monitora o entendimento das referências parece, desde já, um fator de efetivação de contexto produtivo cênico e a exploração de seus níveis de referência.

De maneira que a atividade de representar defronta-se com seus limites e possibilidades. Os obstáculos para sua elaboração se tornam os vetores de sua realização. Um contexto produtivo é o enfrentamento de tarefas através de atos diretamente relacionados com a possibilidade mesma de haver realização. O espetáculo é uma meta que não subsiste apenas como ideia e planejamento. A necessidade de sua realização faz sucumbir todos esquemas pré-dados. O espetáculo torna-se a modificação de pressupostos, intenções e materiais prévios. Nessa modificação exhibe-se o espetáculo mesmo. Altera-se para se fazer espetáculo, para se exhibir aquilo que é espetáculo.

Assim, acompanhando as modificações realizadas durante o contexto produtivo, podemos compreender a especificidade do fazer teatral. Sendo estas modificações intervenções que redefinem e orientam tanto a disposição desses materiais quanto sua recepção, temos que a nova situação decorrente dessas alterações singulariza sua apresentação, e sua apresentação é o seu horizonte compreensivo. As modificações integram-se em um contexto extenso que exhibe o padrão das alterações, sua forma de apresentação. Ao mesmo tempo, esta forma de apresentação não se fecha sobre si mesma. Sendo espetáculo, sendo algo que se mostra, a forma de apresentação exhibe as alterações efetivadas e nesta exibição possibilita sua observação. Tudo que é mostrado é

observável. Mas, em virtude disso, a observação não é uma decorrência, um resíduo. Ora, se aquilo que é exibido está em uma situação de exibição, logo aquilo que se mostra se efetiva em função de sua exposição. As alterações tanto de materiais quanto de planejamento são feitas a partir da prerrogativa de que vão ser observadas todas as coisas levadas à cena. O parâmetro das modificações se encontra em efetivar uma contextura observacional. Que algo vai ser mostrado e observado isso torna-se o pressuposto do contexto produtivo das artes de cena. A cena é a emergência de suas condições de observação.

Disso temos que a realização de um espetáculo não se resume à sua exibição ou a outro centro unificador das práticas representacionais. É que se confunde exibição com visualidade. O fato visível não é sinônimo do feito mostrado. O espetáculo, dessa maneira, descentrando a visualidade como instância final e único meio de acesso ao que se representa, permite que procedimentos de focalização que ampliam as possibilidades de apresentação de eventos em cena sejam articulados. Pois, se o espetáculo é o que se vê, ele não precisa durar. Apenas vê-se e pronto. O predomínio de estratégias da visualidade como fator explicativo da elaboração de espetáculo é a réplica expressiva de uma leitura intelectualista extrema: ambos, o olho e mente, substituem a variação e a heterogeneidade da cena por monovalentes justificativas da hierarquia dos níveis representacionais do espetáculo.

De forma que lidar com heterogeneidades, com variação não é novidade. O elogio da diferença pode ser a nostalgia da ordem. A ratificação da multiplicidade se faz muitas vezes por sua retificação. Não basta constatar a realidade multidimensional dos espetáculos. Daí o lugar da teoria: como interpretar esta multidimensionalidade sem recair na redução do múltiplo a uma unidade pré-dada ou a uma dispersão generalizada. Pois a multidimensionalidade só existe em função do contexto produtivo. Não se trata de um discurso, de uma ideia. É um fazer. A teoria,

MOTA, Marcus. Metaafísicas cênicas: Um debate em aberto sobre conceitos em estudos teatrais. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 39-60.

Organização de Dossiê: Juliana Santana

Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

aqui, é reflexão das implicações representacionais desse fazer; é, então, uma teoria do espetáculo, teoria da prática teatral.

Se o mostrado não é apenas o visto, a ocorrência de algo não é somente sua aparição. Esta não localidade problematiza os eventos apresentados e sua própria apresentação. Pois não sendo aquilo que o concretiza, mas precisando dessa concretização para ser mostrada, então temos uma estranha lógica de concomitância em uma mesma ocorrência de movimentos díspares que se entrecrocaram.

Na verdade, este estranhamento inicial é compreensível quando se entende sua realização. Se não nos confinamos na ocorrência isolada concluímos que na realização atualiza-se um movimento não atomizador, uma ação sobre sua apresentação mesma. Aquilo que se mostra efetiva sua orientação como ato que exerce uma reordenação de sua ocorrência. Mostra-se como pertencente a sua forma de apresentação. Daí o estranhamento. Pois ao exhibir-se, mostra-se aqui, é visível.

Mas este 'aqui', anterior à ocorrência, visível e audível antes de algo ali surgir, perde a constância adquirida por estabilidade referencial. Assistimos naquilo que se mostra não a confirmação daquilo que já estava disponível, ali à mão. Justamente o contrário: temos a diferenciação daquilo que em sua disposição prévia consistia o horizonte primeiro e último de nossa *mundividência* e uma nova atualidade para nós ainda a se constituir. O espetáculo em sua instância emergencial marca a diferença e a separação entre o que agora é uma anterioridade sempre presente e o que perdura como uma atualidade sempre em constituição.

A diferença entre mostrado e visível não se apaga imediatamente, mas persiste durante toda a representação. No prosseguimento daquilo que se mostra, hesitamos em conferir, para aquilo que se exhibe, seu acabamento visível. Pois no espetáculo, ao compreendermos que aquilo que é exibido

não se confina naquilo que se mostra, deixamos às margens de uma instabilidade referencial como ação contra à inércia referencial. Ainda mais: identificados como diversos, mesmo que se compreenda a amplitude do mostrado sobre o visível, a visibilidade não é apagada, ela se torna operacionalizável pelo que se mostra. O intervalo entre uma e outra modalidade das ocorrências nos oferece a dimensão sincrônica dos diferidos, proporcionando a efetivação dos vários níveis de referência como níveis de representação do espetáculo. A presença dessa diferença intervalar nas ocorrências mesmas do que se encena é integrada no próprio processo criativo. A persistência dessa tensão marca a especificidade das artes de cena.

Da estabilidade da inércia referencial partimos, pois, para a exposta intervenção. No que se mostra torna-se visível esta intervenção modificadora. A continuidade da exibição é a continuidade dos atos envolvidos em fazer durar esta presença de alteração. A qualquer momento pode haver o colapso daquilo que se forma, daquilo que se expõe. Para tanto, a representação demonstra-se como esforço de sua continuidade, contígua ao ato mesmo de apresentar algo. Defrontando-se contra sua própria desestruturação, a constituição de uma atividade representacional expõe o enfrentamento dessa iminência desfiguradora ao configurar-se. A forma de apresentação, pois, não é um apagamento do esforço representacional, mas sim sua transformação em obra. A representação configura-se a partir de sua situação de performance. A forma não se impõe sobre a realização. As condições de realização problematizadas ativam a configuração do que se mostra.

Daí a não coincidência entre mostrado e visto (Merleau-Ponty, 2011; 2012). Em um primeiro momento o que se mostra tem menor dimensão do que se vê. Mas na medida em que o espetáculo segue seu curso, a realização se impõe sobre a inércia referencial, interagindo com ela, modificando o eixo de observação. Diferenciando-se e



TEATRO: criação e construção de conhecimento

especificando-se em sua configuração, aquilo que se mostra torna o centro focal da recepção. A visibilidade é orientada ao *frame* do que é mostrado. Temos um esforço complementar ao esforço de configuração: o esforço de recepção.

Pois, com a amplitude do que é mostrado sobre o que é visto, aprofunda-se a assimetria entre espetáculo e recepção e promove-se a necessidade de se estabelecer vínculos entre o mundo da representação e o mundo da audiência (Mota, 2008). Na medida em que o espetáculo se especifica e estabelece suas referências, reposiciona-se a audiência frente a esta diferenciação observável¹³. Distinguindo-se de sua emergência, o espetáculo demonstra que veio para ficar, que se prolonga e demora-se para além de sua ocorrência pontual. Representação e audiência aproximam-se na disparidade de suas referências e pertencças.

Na continuidade da representação, esta disparidade repercute na impossibilidade de fusão de ambas as esferas, frente à diferença promovida pela irreversibilidade temporal, pois nunca coincidem atos não síncronos, já em uma sincronia de diferidos. *O espetáculo mesmo é a exibição da assimetria entre representação e audiência, pois sua duração e extensão baseiam-se nessa não concomitância dos díspares.* Só é possível haver espetáculo quando a diferenciação de sua ocorrência é generalizada. É preciso manter a diferença através diferença. Distinguindo-se e variando, o espetáculo proporciona sua efetivação.

Mas diferença é diferença de algo. O diverso de si mesmo não produz o que diferenciar. Para diferir constantemente, é preciso expor aquilo que distingue sem cessar. A amplitude do distinguir é realizada para prover a atualidade daquilo que se configura diverso do que havia de antemão. A atividade de diferenciação é remetida para a constituição da identificada modalidade que se quer exibir. O espetáculo exibe o diferencial daquilo que mostra para fazer-se distinguível, compreensível em seu afã de representar

aquilo que o especifica. A diferenciação submete-se ao esforço configurativo que situa e constitui o espaço atual daquilo que se mostra. O espetáculo mostra porque mostra-se nas razões de sua diferenciação. E estas razões estão ali, expostas. Não pertencem a nenhuma espera transcendental ou totalmente além ou aquém da comunidade terráquea. Elas não estão acima ou adiante de sua própria exibição. São razões espetaculares, a realização de suas condições de inteligibilidade.

Esta reflexibilidade do espetáculo, contudo, não é um tema autônomo de seu contexto produtivo. A reflexibilidade do espetáculo está diretamente relacionada com sua realização. A realização corrige e orienta a composição, livrando-a de uma perfeição eidética. A reflexibilidade é a presença na exibição de um contexto produtivo enfrentado e incorporado na representação. A fisicidade do espetáculo, em virtude de sua realização, torna a reflexibilidade não uma ideia, mas um conceito operacional.

O descentramento da visualidade na compreensão de espetáculos proporciona a abertura para uma abordagem mais atenta à sua especificidade. Pois há a tendência de, ao se tomar o visível como meio principal de acesso às representações, inverter-se a causalidade produtiva e se privilegiar o produto, o resultado final em sua pretensa homogeneidade e se desconsiderar todos os momentos esclarecedores de um processo criativo.

Atentos para a amplitude do que se mostra em uma representação tridimensional temos escalas e magnitudes mais diferenciadas assim como os limites mesmo daquilo que se exibe. Pois, frente à impossibilidade de fusão entre audiência e representação, vemos que o espetáculo é a exploração dos limites e das possibilidades presentes nessa impossibilidade. O público presente principalmente apenas ouve e vê aquilo que é exposto e a representação exibe esta

¹³ Mota 2008.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

parcialidade. Não há o toque. E, mesmo que ele aconteça, é por momentos inseridos na assimetria. A assimetria providencia a continuidade da variação inaugurada pela emergência da exibição. A permanência do espetáculo é a exploração dessa assimetria.

Daí podermos qualificar de audiovisuais os parâmetros de contato estabelecido entre representação e audiência. A diferença que os conjuga é trabalhada através de materialidades audiovisuais (Aumont; 2008)¹⁴.

A fisicidade do espetáculo, tanto na manipulação de materiais durante o processo criativo quanto na exposição durante sua representação, subverte os esquemas mentalistas que procuram reduzir a apreensão dos feitos teatrais à uma discursividade. Até mesmo a consagrada nomenclatura 'linguagem teatral' obscurece a interação complexa de parâmetros físicos-expressivos da elaboração de espetáculos. A analogia com a linguagem, vista em sua abstração sistêmica, não esclarece procedimentos específicos de composição não linguísticos. O método analógico sempre é um artifício limitador pois se compara algo pouco conhecido com algo que se quer conhecer, duplicando o desconhecimento. Toma-se uma parte de alguma coisa para iluminar um pedacinho de outra.

Para além disso, creio, porém, que é preciso colocar na agenda do dia a discussão mesma dos processos criativos. Sem enfrentar problemas de composição, realização e recepção vamos discutir o quê? Espetáculo e globalização? A morte dos pinguins dourados da Amazônia e sua fé cênica? O ser teatral e alma do mundo?

Enfrentando o processo criativo temos a contextualização da teatralidade a partir de seu fazer, e então, vendo quais os problemas são enfrentados e com isso os limites e as possibilidades desse fazer, podemos

compreender as especificidades e os padrões dessas atividades e, dessa forma, teorizar, ampliar o feito pelos parâmetros de sua elaboração.

Assim explicitado um processo criativo que objetiva sua explicitação mesma, temos a consideração do fazer como obra, não em uma unidade composicional unitária, orgânica. A análise do processo criativo não se reduz à exposição da obra como algo compósito, autocentrado. A obra teatral é um feito vinculante. Produz nexos para sua efetivação, transforma suas referências em orientação. A composição é a familiaridade com a constituição desses vínculos. O espetáculo é a exposição de atos vinculantes atualizados em sua representação. A obra orienta-se para o nexo de suas referências, para a exibição de referências que produzem interação. De maneira que a criatividade do compositor da obra está relacionada com esta dimensão dos nexos. A forma de apresentação do espetáculo torna a exposição de uma atividade vinculatória ampla e contínua. O ritmo de representação é a variação dos nexos. Se tudo se mostra, compor é exibir o *cógito* relacional da e na representação.

Esta orientação vinculante do espetáculo, decorrente de sua realidade expositória, determina a composição para sua realização. A composição não se separa da realização, antes é seu pensamento. Compor é pensar a realização. A performance como horizonte da elaboração do espetáculo corrige falsas certezas mentalistas. Pois a representação não pode conter tudo. Ela é menor que o mundo. Ela tem seu mundo em suas condições de performance. A realização não é um ato suplementar, mas a explicitação dos atos do espetáculo.

Pensa-se em atos como partes narrativas da representação. Mas quando falamos de atos nomeamos não uma linearidade actancial que atualiza um esquema narrativo. Estamos falando de atos representacionais, conjunto

¹⁴Sobre a recente tendência de se focar a dimensão aural das artes cênicas, confira Kendrick & Roesner, 2011;

Di Benedetto, 2011; Roesner, 2014; Home-Crock, 2015; Kendrick, 2017; Thomas, 2018; Mosse, 2018.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

interligado de marcadas ações que exibem o espetáculo. Se compor é realizar, realizar é agir. Os atos singulares de possibilitar a representação mostram que a performance do espetáculo não é uma concretização apenas, uma etapa posterior à composição. A realização é tanto o teste da composição como sua compreensão. Os atos performáticos têm um perfil cognitivo que transformam as ações na realização em atos interpretativos. A realização é a exposição da estrutura interpretativa do espetáculo. O espetáculo mostra-se como um feito interpretável, difundindo sua inteligibilidade. Expondo-se e exposto, o espetáculo promove o acontecer de sua interpretação. Realizando-se, a representação torna-se compreensível e articulada. Mostra-se em seus atos de representação como fazer distinguível e a conhecer. É uma provocação à sua apreensão.

Desempenhado para ser compreendido, mesmo que represente atos contra sua compreensão, o espetáculo tem seu acabamento na audiência. Não se trata de um publicotropismo (Grotowski). Não é o público que é o responsável pela elaboração do espetáculo. A representação não é serva de sua plateia. Aqui a discussão sempre recai na autonomia da representação e sua pureza ou na visão do público como um dado não estético. Sem a consideração da globalidade e da especificidade do processo criativo a consideração da recepção flutua como um barco à deriva. Requer-se o público sempre que for necessário justificar uma e outra coisa: 1 - o público é importante porque o espetáculo é um apelo à consciência social; 2- o público não é importante porque o espetáculo é um exercício estético, uma pesquisa de linguagem. Mas uma coisa é público, outra audiência.

Ora sendo a representação teatral um fazer que se mostra a audiência não é um dado óbvio ausente do contexto produtivo. A recepção não vem a reboque de sua necessidade. Se não se levou em consideração desde o início do processo criativo a questão da recepção é porque foram feitas escolhas para apagar esta presença indelével. No

espetáculo ficam as marcas desse apagamento. A modalidade de interação produzida por um espetáculo é atualizada em sua forma de apresentação. Os pressupostos de representação são explicitados através da realização. Não há como esconder algo que se mostra.

O problema é que se confunde 'público' e 'recepção'. A presença de um grupo de pessoas imediatamente frontal a uma cena não faz disso uma recepção se não foi levado em conta isso durante o processo criativo. Diferentemente, o auditório em potencial é um fluxo que atravessa a representação quando se considera a recepção um fator integrante do espetáculo. Eu posso ter um espetáculo com público mas sem recepção. Ou posso tornar rarefeita a recepção até perder o público. A fisicidade da representação coloca o problema teórico da fisicidade do auditório potencial, da constituição da audiência DESTE espetáculo, a transformação do público em audiência.

Público é um conceito civil, audiência é uma realização estética. Pessoas reunidas em um espaço aberto são 'público'. Pessoas disponibilizadas para uma situação de representação são 'audiência'. Com a hodierna eliminação de diferenças não é invulgar que temos gente se comportando como público em teatros e cinemas.

Ora este problema só ratifica a especificidade do feito teatral. De nada adianta projetarmos para as artes da cena conceitos e experiências familiares à análise literária. A relação obra-leitor é diversa da relação espetáculo-espectador. A obra teatral não se esclarece através de uma morfologia linguística. O sucesso do modelo da estética da recepção na literatura vale-se de uma mudança na compreensão da textualidade literária baseada na análise de romances que se valiam de procedimentos teatrais em sua escritura, tais como eliminação da perspectiva privilegiada do narrador e distribuição de focos narrativos dissipativos. Enquanto isso nas artes de cena a recepção não é um



TEATRO: criação e construção de conhecimento

conceito da hora, mas um fator de seu processo criativo.

A relevância da receptividade situa o processo criativo teatral em sua completude. O espetáculo não é a concretização das ideias de um autor, mas a representação de uma atividade interacional que se amplia na medida em que exhibe-se inteligível e distinguível. A consideração da audiência é a explicitação da amplitude de um processo que se limita em sua exibição. O aproveitamento da receptividade não é oferta de momentos que alimentam respostas imediatas, mas sim a compreensão da multiplanaridade dos atos representacionais, envolvidos em simultâneas referências.

O entendimento do processo criativo na integração de composição, realização e recepção bloqueia qualquer tentativa de se empreender uma reflexão sobre as artes do espetáculo com o intuito de regular as produções. O estudo das artes de espetáculo em seu contexto produtivo não objetiva canonizar determinadas práticas, mas demonstrá-las em seus procedimentos, possibilitando a consciência da infinitude do campo a partir do conhecimento de suas especificidades. Não se estuda algo em sua amplitude para reproduzir ou legitimar certas práticas. Pois se o estudo for inserido na globalidade do contexto produtivo vê-se que a especificidade advém da variação exibida e sustentada, de modo que conhecer algo já é integrar o conhecido na compreensão do fazer e não do já feito. De modo que a reflexão não é independente de atos de compreensão contextualizados. Um saber sobre artes da cena já é então um conhecimento que se representa inserido. Há uma fatal homologia entre conhecer e representar. A dimensão explicitada das artes de cena é a exibição de um saber das artes de cena. O ponto de viragem está no seguinte: não há conhecimento fora de sua execução. O espetáculo teatral é o feito a ser compreendido, pois se estrutura como a explicitação de uma estrutura interpretável. Conhecer um processo criativo é um equívoco já que o processo criativo é ele mesmo a

realização de uma compreensão. Saber e representar não são opostos. Ao contrário, desmistifica-se a aura pseudometafísica da criação ao se considerar uma atividade representacional como um feito inteligível.

A dimensão emergencial das artes de cena explicita em sua exibição não só seu entendimento, mas a interpretação mesma de nossa atividade compreensiva. Por isso, artistas que se posicionam contra qualquer caráter cognitivo ou racional de sua arte, defendendo o irracionalismo e a intuição, posicionam-se contra a arte que praticam. Retomam e reforçam a separação entre arte e conhecimento produzida pelos estudiosos que separam reflexão da arte de seu contexto realizacional.

O divórcio arte e conhecimento é bom para estes artistas como para aqueles intelectuais, pois em meio ao obscurantismo a falta de inteligibilidade dos feitos estéticos serve para endossar equívocos, invalidando julgamentos.

Enfim, meu intento aqui é apresentar alternativas a este renovado divórcio entre arte e reflexão sobre a arte a partir de uma explicitação dos conceitos operacionais que um processo criativo atualiza em seu contexto produtivo.

A necessidade de conceitos operatórios é premente como forma de se ultrapassar as oposições entre teoria e prática na atividade de representação para a cena. Em virtude da evidenciável realidade física da representação audiovisual, uma rejeição de seu horizonte teórico é postulada. Ou, em contrapartida, frente à supressão desta realidade ou disponibilização da mesma como material para discussões alheias a esta problemática, as implicações do fazer são negligenciadas. Contudo, sempre é preciso ter em mente que conceitos são ferramentas. Podemos ter a coisa e não o nome. Não se trata de fetichizar os conceitos.

Por conceitos operatórios entenda-se, pois, a inserção de procedimentos composicionais empregados em uma obra

MOTA, Marcus. Metafísicas cênicas: Um debate em aberto sobre conceitos em estudos teatrais. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 39-60.

Organização de Dossiê: Juliana Santana

Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

audiovisual em um contexto esclarecedor de sua atividade representacional. Dado que a manipulação de materiais para a obtenção de uma ficção fisicizada não se reduz aos mesmos materiais, e que esta manipulação possui uma tradição, uma história que registra e explora modalidades de soluções composicionais, os procedimentos retomam e desenvolvem questões realizacionais. O fazer é um estudo das possibilidades de sua realização. Aquilo que é feito atualiza o embate frente à restrições e alternativas que a materialidade e a tradição de sua prática compositiva continuamente devolvem a cada novo fazer. O acesso à história desses problemas realizacionais se faz por meio da mediação de conceitos operatórios que indicam o contexto de questões composicionais dos procedimentos de constituição da obra audiovisual. Conceitos, história, processo criativo.

Ao invés de uma descrição formalista estrita que vê a obra como um sistema autocontido reconstruído completamente por conceitos, temos o limite do processo de conceptualização em processos representacionais. A metalinguagem, a descrição do analista, não é um substitutivo do objeto focado. O ideal de traduzir o feito audiovisual em uma nova linguagem, mais precisa e sem contradições, exclui o confronto com atos pontuais de sua elaboração.

Por detrás dessa lógica encontra-se a incrível e desejada obsessão por uma realidade mais fundamental, a matriz originária de todas as formas de representação, como se o representado fosse um reflexo, uma atualização do modelo.

Este ímpeto generalista atenta para sua motivação disciplinadora. O esforço de se efetivar um uma formalização absoluta da representação através de sistemática conceptual autorreferente objetiva, por fim, produzir uma imposição de normas de regulação da atividade representacional. Pois

se a descrição alcança sucesso em sua apreensão das extensões do objeto estudado, então esta descrição formalizada torna-se ponto de partida para a composição.

Contudo, o sucesso dessa formalização não advém da exploração dos problemas inerentes à atividade representacional, mas baseia-se no incremento das exclusões que a normalização canoniza. Tanto que se pode falar de um fazer sem realizar coisa alguma.

Partindo de e tendo em mente que uma representação audiovisual reivindica questões relacionadas tanto à suas composições quanto à sua realização (performance), conceitos operatórios são necessários como forma de movimentação frente a estas questões.

Enfim, para tanto, há a necessidade de conjugar as seguintes tarefas¹⁵:

1- *crítica integrativa da tradição modernista*, distinguindo suas orientações e posturas, de modo a superar os entraves proporcionados através de posicionamentos absolutos e dogmáticos, principalmente no que diz respeito à autonomia e espiritualização dos processos criativos e à recusa da tradição. Pois, contraditoriamente, muitas das atitudes revolucionárias se tornam cativas daquilo que negavam, transformam-se em dogmas. Experimentalismo e criatividade não são propriedade exclusiva do eterno vanguardismo. Há outras tradições dentro da tradição. É preciso refutar a separação entre arte e história, arte e tradição.

Em decorrência disso, tona-se imprescindível contextualizar o Modernismo teatral do século XX e sua busca da autonomia e pureza expressivas, distinguindo suas orientações de modo a tornar compreensível propostas ao invés de reproduzir seus equívocos. Dessa maneira, evita-se resumir o que aconteceu no século passado a uma hegemônica postura, incontestável e absoluta.

¹⁵ Muitas das discussões e conceitos que se seguem retomam Mota, 1998a; 1998b; 2008; 2017, Em que dialogo com Appia, 1981; 1997; Meyerhold, 1973; 1975;

1983; Piscator, 1968; Wagner, 1995; Pareyson, 1984; Pareyson, 1993.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Não se pode fazer a equivalência entre tendências díspares. Como emblema teríamos: as modernidades teatrais, para além da homogeneidade da herança crítica e revolucionária do experimentalismo cênico.

A partir dessa contextualização, procuramos fazer notar que muitas das questões relacionadas com a autonomia do campo das Artes Cênicas providenciam o reconhecimento de um contexto produtivo específico para estas artes. A busca de uma especificidade não refuta a presença de uma tradição criativa, aproximando contextos históricos e expressivos. Não é no 'espiritual' que reside a 'essência' do campo, mas em seu fazer. O isolacionismo essencialista e metafísico da arte converte-a em um tema para discurso e não para realização. O levar em conta esta dimensão realizacional amplia e muito o entendimento do que se faz ou do que se procura fazer. A prévia definição do que se realiza separa composição e realização, eliminando a importância da segunda. Se a realização é uma projeção de ideias pressupostas inalteradas, se é um recipiente, então pode-se prescindir dela. Basta pensar apenas. A prevalência de uma situação de performance, da exibição, de um espaço de representação e emergência refuta a continuidade entre ideias prévias e processo criativo, reivindicando novas abordagens do que se observa. Pois temos o *fator performance* atuando: tudo é transformado durante o processo criativo. Composição e realização se interpenetram.

2- atenção mais demorada ao processo criativo dramático e sua metareferencialidade, como forma de vincular os conceitos empregados ao seu contexto produtivo, possibilitando o recurso a conceitos operacionais. Ora, se algo é compreensível, é porque em sua realização ele se efetiva inteligivelmente. A metareferencialidade é uma ratificação do caráter exibitivo e performático das artes de espetáculo. Não é um momento especial no qual se comenta a própria composição. Na verdade, a realização explicita sua composição. O teatro é uma metaficção, pois depende de sua inteligibilidade específica

para realizar-se como espetáculo. Em função de sua realidade multitarefa, que aproxima atos diversos e simultâneos, as referências desempenhadas em cena são a orientação mesma de sua compreensão.

Dessa forma, o teatro é uma arte de superfície, de exposição, de emergência, de eventos. Não há o oculto ou o 'místico (mistério + histeria)', pois tudo é revelado até o não dito ou o não visto. Tudo o que não se mostrou ou se revelou não era para ser mostrado ou revelado. O fator performance determina a atualidade de uma representação visível e presente em sua realização. É preciso ultrapassar uma definição binária da cena, disposta entre visível e não visível, esquema que retoma o dualismo psicofísico tradicional. Se se compõe algo que não foi mostrado então o que se compôs é irrelevante. Só é relevante o que se mostrou, o que se tornou evidenciado e inteligível durante a atividade mesma de sua exposição. A cena é um espaço de exibição, marcado por se expor assim. A estrutura tridimensional, quadridimensional daquilo que se mostra espacializa os referentes exibidos de forma a se estabelecer como alvo observacional para quem a interpreta. O finito espaço dessa exibição impede associações ideais independentes do que se mostra em cena. Tudo que se mostra exige seu fundamento espetacular. A cena corrige a imaterialidade da mente. Critérios mentalistas baseados em ideias sem contexto produtivo fracassam em explicar os procedimentos realizacionais. Uma estética operatória é necessária. A espacialização teatral determina sua operatividade audiovisual

Neste espaço finito cada ato especifica sua ocupação. O tempo de exposição daquilo que se exhibe articula-se com alterações daquilo que se mostra. Cada ato é uma ocorrência, compreendida em sua posição, extensão, duração e retomada.

Contudo, explicitado localmente os atos se dirigem contra sua localidade. A continuidade de sua presença determina a visagem de diversos tempos de sua presença. Não sendo

MOTA, Marcus. Metafísicas cênicas: Um debate em aberto sobre conceitos em estudos teatrais. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 39-60.

Organização de Dossiê: Juliana Santana

Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

meras ideias encarnadas também não são monolíticos blocos estacionários, assim como o espetáculo não é a ampliação e manutenção de uma ocorrência pontual isolada. Como articular a tensão entre o local e o não local, entre a emergência pontual e uma amplitude das ocorrências?

Da mesma maneira que isoladamente um ato pode ser inserido em níveis múltiplos de referência simultâneos sucessivamente esta variação da presença é operacionalizada. A variação local desde já remete para a variação translocal, de modo que nos aproximamos da compreensão da espacialização cênica com maior entendimento. As dicotomias presença-ausência, local - não local, entre outras, são dicotomias aparentes, intensificadas apenas pela aplicação de estratégias explicativas que não levam em conta a especificidade do contexto produtivo de artes que se valem de espaços representacionais. Para além dos binarismos, temos a superfície, o lugar de emergências que se constitui em algo para ser observado, compreendido. A exposição ordena-se em função da distribuição de seus materiais em virtude da exploração de suas possibilidades representacionais e não como adequação a um sequenciamento convencional, atribuível a veiculação de uma perspectiva privilegiada. Há o fazer-se da exposição que exhibe sua contextura observacional própria, em virtude das possibilidades escolhidas. Pois a cena expõe em função de sua inteligibilidade, em função de sua recepção. Além do local e do translocal, temos a situação de performance tornada uma contextura observacional.

Espacializada, a cena especifica-se e exhibe-se. A composição e a realização se complementam na recepção. A mútua implicação de composição, realização e recepção nos mostra a complexidade dos atos representacionais das artes de espetáculo.

Daqui se seguem, não exaustivamente, os seguintes problemas-conceitos de um espetáculo teatral:

a- *diferenciação drama/ narrativa.* Examinando bem o pressuposto de transparência da representação, que afirma ser a ficção um veículo para uma noção que não se modifica quando representada, chegamos ao predomínio de estratégias narrativas como forma de determinar o escopo e a forma de apresentação de ficções audiovisuais. Como vimos, a assimetria entre audiência e representação procura dar conta de parte de questões ausentes em um modelo descritivo que se confina à narratividade. O drama é um englobante. Sua diversidade de situações não se restringe a atos narrativos¹⁶.

b- *espaço de representação e situação de observância.* A especificidade da ficção audiovisual e seus problemas e escalas de realização e composição reivindica o espaço de representação. A divisão do todo em partes e a marcação dessa divisão são atividades correlativas que contextualizam o prosseguir da representação. O nome ' cena ' tem sido utilizado para caracterizar a relação espaço-temporal onde e quando uma porção delimitada dessa divisão é encontrada. Dessa atividade, pode-se concluir que, frente à impossibilidade de se exibir a totalidade do que se quer representar em um único ato, um conjunto de atos é articulado e ganha sua realidade em função de compor e atualizar momentos que marcam compreensão do espetáculo. Mais que uma formalização narrativa, a sucessão de cenas interpreta o contato de uma audiência com uma ficção. Estruturas de contato que exploram este enfrentamento são dispostas no decorrer da representação. O acontecer dessa experiência de ajustamento frente ao diverso, inserindo-se em uma situação de observância, não se dá abstratamente, mas ocorre no entrelaço de referências, em um espaço de representação. Desde o início a ficção que o espetáculo expõe (e se expõe) exhibe seus pressupostos e

¹⁶ Tais tensões entre narrativa e drama são discutidas por Sarrazac, 2002.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

procura orientar a atividade interpretativa da recepção. Atravessa toda a representação uma contínua ação avaliativa, interpretativa, imaginante da audiência, ajustado-se ao que observa. Para dar conta dessa ação, os dramaturgos antecipam-se formulando pouco a pouco a audiência em potencial de seu espetáculo, testando o nexo entre espetáculo e recepção. A materialização das referências se dá na relação entre um espaço figurado na representação e a posição dos agentes dramáticos em relação a este espaço. Espaço é igual à acontecimento. O acontecimento precede o agente e o agente torna compreensível o espaço reagindo e refigurando-o. O agente é avaliado espacialmente como algo que tem posição, extensão, duração e sobrepresença. Esta quadratura do agente dramático integra-o em uma situação de observância, fazendo com que os traços e as referências as quais ele nos remete sejam contextualizadas em função da atividade imaginativa-interpretativa do espetáculo que correlaciona a ficção que se mostra com o esforço cognitivo da recepção. O espaço de representação é o acontecer da compreensão do que é representado. O que se representa é mais do que se apresenta, mas o que se mostra não se esvazia na sua exibição.

Nunca esquecer que como estamos sujeitos somente à visualidade e a audição, não havendo contato físico direto, tudo é recebido em termos de observação. Tudo que se mostra é construído em função de ser observado. A espacialização do que é mostrado é sua transformação em conhecimento audiovisual. Os agentes são pontos focais dos quais partem e para os quais chegam referências e orientações a respeito do que é representado e como se dá a representação. Toda referência é uma orientação, um índice de espetáculo. A continuidade da representação é construção de sua observância, é a operacionalização de sua focalização dramática. Não é o seguir de uma ideia ou o confirmar uma expectativa que define o modo de ser da representação. Partindo do estabelecimento de um contato, é preciso criar as condições de sua inteligibilidade. É preciso converter-se em

fato observável o que propõe ser um feito de ficção. Mas o espaço de representação não é uma homogeneidade. Como textura de observação, articula-se seus vários níveis, a simultaneidade das díspares presenças da atividade imaginativa do espectador e da atividade ficcional da representação.

Assim, tudo é explicitado. Não há o abscondito, o profundo, o misterioso. O espaço de representação e a textura observacional nos lembram dos limites e das possibilidades do espetáculo.

c- atos personativos. Este conceito nos auxilia na tentativa de melhor compreender o que chamamos personagem. A cultura personalista e individualista na qual nos movemos sobrecarrega a ficção como forma de reforço de uma identidade sem diferenças, identificável. A mal compreendida teoria do distanciamento de Brecht nos auxilia na atividade de descentrar a ficção da personagem. Ora ao partirmos mesmo de uma assimetria fundamental que se prolonga pelo espetáculo e que a ficção empreendida por este espetáculo é a tentativa de integrar a assimetria em uma situação de observância, é impossível a absoluta fusão personagem/espetáculo, personagem/audiência.

Fundamental para isso é perceber a diferença entre contexto de cena e situação dramática. Não esvaziando a localidade do que se mostra nem perpetuando a literalidade do que se apresenta, esta distinção é útil para determinar a focalização dramática proporcionada pelos agentes dramáticos. Eles agem em um contexto de cena, uma mínima referência tempo-espacial identificável, com a qual contracenam e a qual tornam inteligível. Mas o agente dramático não se reduz à sua ambiência, pois ele tem outros atos. A iluminação do contexto de cena frente ao todo do espetáculo se dá quando ele evoca a situação dramática que o sobredetermina. O contexto de cena se vê integrado em uma compreensão que ultrapassa o reconhecimento de seu presente imediato, compreensão esta proporcionada pelos atos



personativos, mas que muitas vezes o próprio personagem não incorpora como algo que entendeu. A plateia sabe mais que os agentes dramáticos, pois eles têm um destino de escritura. O prosseguir do espetáculo é a continuidade da diferença de saberes da recepção e dos agentes dramáticos. Há níveis de realidade em cena como diferenças de saber. Esta diferença pode ser marcada pelos termos contexto de cena (saber restrito aos atos representados) e situação dramática (saber ampliado pelo fazer-se do espetáculo).

É nos agentes dramáticos e em seus atos que a exploração do contato entre representação e audiência é desenvolvida. Eles duplicam a relação cena-audiência. A contribuição da personagem para o espetáculo não se restringe somente a feitos de caracterização. A realidade multitarefa de um agente dramático ultrapassa também sua instrumentalização como porta-voz autoral. De qualquer forma, sabemos que somos mais complexos, variados e mutáveis que uma figura. Como bem nos demonstrou Pirandello em "Seis personagens em busca de um autor". Os atos das personagens contribuem tanto para sua individuação quanto para a individuação do espetáculo. As personagens mesmas são atos, são essas ações explícitas e diferenciadas. São atos personativos. É preciso desusbtancializar o conceito de personagem, retirando-o de uma instância reprodutiva que providencia uma única estratégia de vinculação da audiência ao espetáculo. Desusbtancializado, o agente dramático se materializa no conjunto de nexos que ele efetiva em sua situação de representação.

d- marcação emocional do espetáculo. Correlacionando representação e compreensão, dimensionamos a ficção audiovisual em tarefas inteligíveis que solicitam atos complexos e interligados. O contínuo recurso à compreensão é o dar-se conta de que alguém vê e avalia e imagina o que você mostra. E a convivência com este olhar e sua internalização por parte de quem faz arte ou aprecia arte é um modo de desnaturalizar nossa habitual tendência de

resolver tudo que se representa em termos de discurso ou de elogio místico. O reenvio para uma contextura de observância e de inteligibilidade não nega de maneira alguma a emoção na arte audiovisual. Antes, a situa frente à sua atividade representacional. Pois emoção é marcação, é focalização de algo que se entende ou busca compreender. Como não se pode tocar ou sentir o que o outro é ou sente, só podemos pressupor, imaginar de acordo com o confronto entre o que sabemos e o que já sabíamos. Frente à eventual dispersão da recepção, a emoção é marcada, separada, reconhecível, sendo uma variação da compreensão do que se representa. A dimensão cognitiva da marcação emocional de modo algum elimina seus efeitos sensíveis. Antes, efetiva a racionalidade presente em todas as etapas da elaboração, performance e recepção de uma obra.

e- integração dramática. É preciso reforçar uma visão global dos problemas de uma dramaturgia audiovisual. Vendo o drama como uma categoria de composição, e não de conteúdo, através do qual se ficcionaliza uma memorável experiência de observância, notamos que aquilo que é assimétrico e assíncrono é explorando, possibilitando uma integração dos díspares em uma pervivência mais extensa. Ao fim o espetáculo é a exposição de sua inteligibilidade, sua metaficcionalidade. A diferença entre o que é mostrado e o que é compreendido, torna não coincidentes o fim da apresentação e o término do espetáculo. A morte das personagens contribui para marcar e lembrar a separação entre ficção e realidade encenada na representação. A forma de apresentação da ficção é esclarecida pelo modo como se integra a recepção.

3-revisão do conceito de dramaturgia como meio de acesso aos específicos contextos de produção do espetáculo teatral visto como ficção audiovisual. A dramaturgia apresenta-se como exploração das potencialidades representacionais do espetáculo (Mota, 2016).

MOTA, Marcus. Metafísicas cênicas: Um debate em aberto sobre conceitos em estudos teatrais. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 39-60.

Organização de Dossiê: Juliana Santana
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Um dos fortes obstáculos da tradição espiritualizante-modernista foi a palavra. Artaud paradoxalmente condenou o texto valendo-se liricamente da palavra (Mota 1998b)¹⁷. Após tivemos colagens e atomizações do texto. O forte contexto reativo de então fazia crer que a melhor maneira para se autonomizar o espetáculo teatral, atingindo sua essência, era acatar uma antítese entre corpo e palavra. A plasticidade do corpo seria um remédio contra a abstração da linguagem.

Mas dramaturgia não é sinônimo de distribuição de falas. Assim como a palavra tem sua plasticidade. A hipótese regressiva de o teatro possibilitar um encontro total e sagrado entre as pessoas é uma utopia que não tem realização. O espetáculo, em sua articulação finita, não dá conta de tamanhos empreendimentos. Daí a dramaturgia. Frente às escalas do espetáculo e à situação de representação, é preciso tornar essas limitações as possibilidades mesmas do que se encena. A dramaturgia explora os parâmetros de composição, realização e recepção, efetivando uma configuração específica. A dramaturgia é um roteiro de representação, onde a correlação entre os parâmetros é especificada. Dramatizar é estabelecer os vínculos e os nexos entre audiência e espetáculo a partir do espetáculo. A dramaturgia é a compreensão em expressão desses vínculos e nexos. Não se trata somente de escrever, não se trata apenas da palavra. Dramaturgo é quem realiza os parâmetros estéticos do espetáculo. E drama?

Muitas vezes não há linguagem para aquilo que parecemos compreender bem. Ou ainda que a raridade de um fazer criativo envolva sem piedade as amarras de sua sustentação. Vejamos o caso do drama. O contínuo recurso à palavra efetivou não um gênero mais um estilo interpretativo tornado índice de valorização quase absoluto e por isso alvo de recusa. A ininterrupta sobreposição de aplicações ao drama, contudo, retira-o de seu contexto produtivo e das questões

composicionais. Não é em vão que se busque um filme dramático, uma música dramática, uma pintura dramática. O recurso extensivo ao drama comparece na apropriação de uma experiência de ordenação, disposição e inteligibilidade dos materiais audiovisuais. O modo como se estabelece uma marcação distinguível das sucessões apresentadas, fazendo com que a duração do que se mostra revele sua integração em uma atividade representacional desencadeada, apela para a qualificação 'dramático'. A disposição de partes do espetáculo reconhecíveis em sua estruturação de forma a fazer notar uma suspensão do que é exibido, sonogando uma continuidade na apresentação para promover uma reorganização orientadora do espetáculo rumo à não localidade do que se mostra, delinea a elaboração dramática da representação. De sorte que o dramático aponta para a compreensão da forma do espetáculo da atividade audiovisual. Partindo da posição, duração, extensão e sobrepresença da disposição de materiais sonoros e visuais, dramatizar é argumentar e integrar em um espetáculo tarefas composicionais.

A dramaturgia é a exploração de e trato com estas tarefas. A escritura de uma obra audiovisual necessita não só do conhecimento dos materiais e dos meios de sua viabilização, mas do defrontar-se com problemas estético-realizacionais. Por isso a textualidade específica da dramaturgia se esclarece melhor quando melhor é compreendida como elaboração de um roteiro de representação.

Há uma tradição de se propor sons e imagens para uma plateia, fato que nos dá a opção de escapar de muitos de nossos entraves pop-pós-modernista. Ultrapassando a separação entre texto e espetáculo, vemos a dramaturgia como roteiro do drama, como roteirização de situações de enfrentamento da assimetria entre pressupostos da audiência e pressupostos da representação. A macroestruturação que um roteiro das

¹⁷Analisei diversas posturas em relação aos teóricos-chave em artes da cena da primeira metade do século XX em Mota, 2010; 2012.



performances possibilita é uma análise da representação e da atividade imaginante.

Enfim, assimetria entre espetáculo e recepção, atos vinculantes, duplicação das relações entre espetáculo e recepção, integração dramática, focalização dramática, correlação referência/orientação, marcação emocional, audiovisualidade, metareferencialidade teatral, atos personativos, atos representacionais são mais que entradas em um dicionário. O enfrentamento desses problemas básicos torna-se a própria compreensão do contexto produtivo das artes de espetáculo.

APÓS... CODA: SÉCULO XX

Os autores até aqui focalizados desenvolveram suas teorias a partir das dificuldades de seus processos criativos. Eles comungam vários pontos que aos poucos definem a formação de uma herança de modernização da prática e da reflexão sobre as artes de espetáculo que será referente para um contexto reativo no interior mesmo dessa herança. A desestabilização do que se pode chamar 'campo artístico das atividades de performance' advém justamente do entrelaçamento entre o esforço de constituição de uma tradição criativa em bases mais específicas e o recrudescimento do niilismo vanguardista que explode no pós-guerra e se avulta nos experimentalismos irracionais dos anos 60-70.

Em um primeiro momento a modernização das artes do espetáculo não se viu reduzida ao confronto com seu contexto. A recusa da dependência da representação à reprodução de uma mundividência discursiva e genérica não foi o maior impulso para a busca da especificidade da linguagem de cena. A dimensão crítica do projeto modernista era cativeira da articulação estética e do deslumbramento com a manipulação criativa dessa linguagem.

Por isso vemos em Appia, Stanislavski, Piscator e Brecht uma aproximação mais

produtiva entre história, teoria e crítica no campo das artes de espetáculo. A autonomia da realização para a cena está diretamente relacionada com a especificidade de seus processos criativos que, ao mesmo tempo, singularizam determinada representação e individualizam também a estruturação de sua inteligibilidade.

Dessa forma, as artes de espetáculo se convertem em uma experimentação do modo como estratégias de representação e de compreensão se interrelacionam, impedindo qualquer tentativa de transformar o representado em ilustração de uma indiferenciada idéia totalizadora do que venha a ser o que se quer chamar de realidade. O artista moderno de espetáculo não mais vale-se de meios mágicos ou demiurgos para legitimar o que faz ou para se definir.

Dentro desse paradigma de inteligibilidade, a interpenetração entre teoria e realização não se reduz pois a defesa de uma determinada estética, vista como um programa ou como uma idéia geral. Não são também estéticas artificiais, conjunto de discussões que se validam apenas dentro da argumentação que as defende. A ruptura com o idealismo artístico, com a tradição metafísica secular que reduziu o aspecto cognoscente de feitos estéticos à mera aplicação de temas filosóficos e distinções genéricas previamente dadas, impulsionou a especificidade de questões e de uma tradição reflexiva no campo das artes cênicas. A racionalidade deste campo refuta tanto uma metafísica que se apropria de temas abstratos como espontaneísmo feitiço e obscuro que reforça um pretense aspecto periférico da realização de espetáculo. Note-se como se conjugam a legitimidade discursivo-abstrata da arte e a negatividade mágica.

Ora, a materialidade, a referencialidade factível e a corporeidade das emoções não prolongam um substrato abscondido e recôndito, uma profundidade abissal que se contradiz com a superfície da representação. O cálculo dos efeitos se adensa na frontalidade do exposto. Conjugam-se a eficiência da atuação

MOTA, Marcus. Metafísicas cênicas: Um debate em aberto sobre conceitos em estudos teatrais. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 39-60.

Organização de Dossiê: Juliana Santana
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

com a ciência da preparação. A catástrofe das oposições (observador-observado) faz irromper a marcação das experiências em um roteiro de representação.

Mas no interior das recusas há sempre a recusa das recusas. É com a emergência do ator A. Artaud que mesmo esta orientação construtiva, inteligível das artes cênicas vai receber seu veto e o espaço para uma radicalização da crítica das representações. E é a partir das implicações dessa hiper crítica que faço minhas considerações finais.

Em termos simples, Artaud recusa toda a tradição ocidental, generalizando a crítica modernista ao teatro literário dos últimos duzentos anos para toda a tradição que ele chama ocidental de teatro. Vai buscar em um pressuposto teatro oriental (o Oriente dele) o rumo para uma nova prática de teatro, uma prática intensa, espiritual, lírica, extrema. Atribui ao texto e ao psicologismo de toda a tradição ocidental a falta de vitalidade que ele encontra na cena comercial de seu tempo. A representação da figura humana e de sua cotidianeidade empanturram o teatro de uma arte menos sublime. O novo teatro, o teatro da crueldade, é um teatro de redenção, onde a negatividade é o sacerdote.

A negatividade se articula como uma forma de abstrair tudo o que se representa vindo de uma idéia de mimesis, para daí então figurar o irrepresentável. A separação entre vida e representação, que segundo Artaud caracteriza o teatro ocidental, deve dar lugar a uma assepsia de toda e qualquer referência a atos, pensamentos e palavras que não sejam compromisso com a vida em toda a sua plenitude. O teatro detém a vida nas periferias da representação. O que vem à cena é o controle do inefável, pois o inefável é excessivo e violento. Isso de acordo com o intelectualismo místico de Artaud, intelectualismo contra o logos da e na representação.

Daí sua recusa da palavra falada em prol da representação pura. A operatividade do negativismo de Artaud converte a cena em

uma máquina de gestos, gritos, luzes, símbolos onde há a experiência de revelação do sagrado. O teatro sagrado de Artaud, aberto ao indizível das sensações, se fecha sobre o lirismo egóico de seu autor. Novamente a mente amplia-se sem o recurso da realidade da representação. Anacronicamente, o primitivismo intelectualista de Artaud é irresponsável frente aos processos criativos contemporâneos. Não exhibe nada além de si mesmo. Não consegue ultrapassar seu cógito postural ao fazer coincidir as bravatas com a ausência de representação. A crítica que Artaud empreende não se fundamenta em um processo criativo mas em idéias sem realização, idéias que seriam modificadas pela irreversibilidade transformadora de um contexto de efetivação. O fantasma de Artaud é a ilusão de haver um modelo original para a composição e para a performance. As bases mais compreensivas da linguagem das artes de espetáculo não opõem exploração-experimentação e realização. Artaud é uma performance que recusa a composição, é uma performance contra a composição.

Mais um exercício sobre a negatividade para terminarmos. Alinha-se na tradição negativista que permeia o século XX. Podemos chamar de exploração de alternativas à representação. Eis a complexa figura de Grotowski. Em sua obra como pensador e homem de teatro convergem estas duas tradições da modernidade – uma constituidora de linguagem e outra hiper crítica. O percurso criativo e intelectual de J. Grotowski fundamenta a conclusão e as projeções para o novo século.

Reagindo contra a comercialização do teatro, Grotowski busca desenvolver e devolver-nos a essência do teatro. Trabalhando no que ele chama de via negativa, correlato cênico da redução eidética da fenomenologia, Grotowski procura eliminar o supérfluo na representação e na concepção mesma da arte para a cena. Vendo que a relação entre público e ator é a essência do teatro, ele se concentra na preparação do ator em situação de representação. Daí o seu



TEATRO: criação e construção de conhecimento

teatro pobre, restrito à autoexploração das possibilidades expressivas do ator a partir da eliminação das resistências de seu organismo.

Contudo, posteriormente, esta autoexploração fica independente da representação. O trabalho do ator não é para um papel. Há um vínculo entre a via negativa e situações arcaicas de iniciação. A disciplina formal, a autopenetração e o transe são experiências não somente análogas a um ritual mas são rituais mesmos. Há o apagamento entre as fronteiras da preparação de atores e a ascetismo dos iniciados. Eis as chamadas experiência parateatrais que proporcionam a ampliação consciente das percepções e não objetivam um contexto de audiência. Não há platéia nem espetáculo. A via negativa, rumando para a abstrata essência, confina-se no silêncio dos corpos em movimento para a luz.

O impacto da liberação da representação impulsionou o ritualismo teatral. Tal paradigma logo encontrou franca acolhida nas instituições universitárias. A crise da racionalidade nas Ciências Sociais e a busca de uma opção, de uma modelo explicativo para comportamentos humanos providencialmente se acasalou com o paradigma teatral ritualizante.

Observamos hoje uma exploração conceptual deste paradigma que logo se converteu em referendo estético. Previamente justifica-se a qualidade de uma prática por sua conformidade a uma energia ritual. Logo, não se distinguem o cerebralismo que produz imagens mítico-impactantes isoladas e um convencionalismo melodramático apelativo. Todos fazem sentir. E impedem pensar uma realização maior que seu impulso.

A antropologia em que se tem convertido muita dessa ritualização revoa em abundante vocabulário para pouca sintaxe. Até publica dicionário. A extensão imaginativa que uma audiência experimenta mobiliza o esforço para que o processo criativo articule um horizonte compreensivo da representação. Problemas, dificuldades, articulação entre tempo espaço da performance e soluções composicionais desenvolvem uma exploração de possibilidades de representação que vão nos dando uma tradição, um campo histórico-expressivo com conceitos operatórios e repertório. Foi o que procuramos apresentar quando falamos de Appia, Stanislavski, Piscator e Brecht. Há toda uma infinidade de questões inerentes a esta tradição. A realização para a cena é uma correção de nossas generalidades figurativas. A representação nos expõe em nosso destino de proporcionar meios para interpretar os eventos e os sentidos do mundo.

Creio que o pensamento contra a representação já teve sua hora. Chega de culpar as pernas pelo tropeço. O projeto construtivo moderno abarca tanto a hipercrítica como a renovação do campo das artes de espetáculo. As abordagens aqui descritas não se reduzem a um registro historiográfico, pois não foi pretensão minha apresentar um panorama exaustivo de obras e autores, mas sim exercitar uma forma de reflexão na qual arte e sua inteligibilidade interpretativa se interpenetram. Creio que mais do que uma lembrança de inovações e bizarrias, a modernidade teatral fica na história dos espetáculos como sua memória metareferencial, momento onde tivemos investigações para explicitar seus processos criativos através da mútua implicação entre composição e performance.

REFERÊNCIAS¹⁸ (Não Abreviar nomes dos autores)

¹⁸ Disponibilizo meus textos em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

MOTA, Marcus. Metafísicas cênicas: Um debate em aberto sobre conceitos em estudos teatrais. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 39-60.

Organização de Dossiê: Juliana Santana
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento

- APPIA, Adolph (1981). *Music and The Art of the Theatre*. Miami: University of Miami Press.
- APPIA, Adolph (1997). *The Work of Living Art and Man is the Measure of All Things*. Miami: University of Miami Press.
- ARANTES, Paulo Eduardo (1994). *Um departamento francês de Ultramar*. São Paulo: Paz & Terra.
- AUERBACH, Erich (1987). *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva.
- AUMONT, Jacques (2008). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia.
- BACHELARD, Gaston (1972). *L'engagement rationalist*. Paris: PUF.
- BANNERMAN, Christopher; SOFAER, Joshua & WATT, Jane (Orgs.) (2006). *Navigating the Unknown: The Creative Process in Contemporary Performing Arts*. Londres: Middlesex University Press.
- BARISH, Jonas (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. Oakland: University of California Press.
- BARONE, Tom & EISNER, Elliot (Orgs.) (2012). *Arts Based Research*. Thousand Oaks: Sage.
- BERGHAUS, Günter (Org.) (2001). *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Berlin: De Gruyter.
- BENNET, Susan (1997). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Abingdon: Routledge.
- BROWN, Ross (2009). *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Londres: Macmillan Education.
- CARLSON, Marvin (1993). *Theories of the Theatre*. Ithaca: Cornell University Press.
- COSTA LIMA, Luiz (1981). *Dispersa Demanda*. Campinas: Livraria Francisco Alves.
- CSAPO, Éric & MILLER, Margaret (Orgs.) (2007). *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DI BENEDETTO, Steve (2010). *The Provocation of the Senses in the Contemporary Theatre*. Abingdon: Routledge.
- DIXON, Wheeler Winston (1998). *The Transparency of Spectacle: Meditations on the Moving Image*. Albany: State University of New York.
- GADAMER, Hans-Georg (1985). *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- GADAMER, Hans-Georg (1998). *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes.
- GOFFMAN, Erving (2012). *Os quadros da experiência social*. Petrópolis: Editora Vozes.
- HOME-CROCK, George (2015). *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. Londres: Palgrave Macmillan.
- ISER, Wolfgang (1996/1997). *O ato da leitura (vols I e II)*. São Paulo: Editora 34.



- JAUSS, Hans Robert (1994). *A História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática.
- JACOB, François (2001). *A lógica da vida*. São Paulo: Graal.
- KENDRICK, Lynne & ROESNER, David (Orgs.) (2011). *Theatre Noise. The Sound of Performance*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- KENDRICK, Lynne (2017). *Theatre Aurality*. Londres: Palmgrave Macmillan.
- KERSHAW, Baz & NICHOLSON, Helen (Orgs.) (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edimburgo: Edinburg University Press.
- KOSELLECK, Reinhart (1985). *Future past. On semantics of historical time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOSELLECK, Reinhart (1992). Uma história dos conceitos. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n. 10, p. 134-146.
- KOSELLECK, Reinhart & GADAMER, Hans-Georg (1997). *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- KOTTE, Andreas (2010). *Studying Theatre: Phenomena, Structures and Functions*. Londres: Internacional Specialized Book Service Incorporated.
- KRASNER, David & SALTZ, David (2006). *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- LAGAAY, Alice (2001). *Metaphysics of Performance: Performane, Performativity and the Relations between Theatre and Philosophy*. Berlin: Logos.
- LEAVY, Patricia (2015). *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*. New York: Guilford Press.
- LEAVY, Patricia (Org.) (2017). *Handbook of Arts-Based Research*. New York: Guilford Press.
- LINGAN, Edmund (2014). *The Theatre of the Occult Revival. Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present*. Londres: Palgrave Macmillan.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1973). *Écrits sur le Théâtre*. La Cité-L'Age d'Homme. L'Age d'Homme: Lausanne.
- MARQUES, Oswaldino (1989). *Acoplagem no Espaço*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- MOSSE, Ramona (2018). Thinking Theatres beyond Sight: From Reflection to Resonance. *Anglia*, 136(1), p. 138-153.
- MOTA, Marcus (1998a). *Imaginação Dramática*. Brasília: Texto & Imagem.
- MOTA, Marcus (1998b). *Ler e depois*. Brasília: Texto & Imagem.



- MOTA, Marcus (2008). *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, Marcus (2010). Por uma abordagem não agonística das teorias teatrais: O caso Meyerhold. *Revista Fênix*, v. 7, n. 3, p. 1-16.
- MOTA, Marcus (2012). Fontes para os estudos teatrais: Contribuições de A. Appia e E. Piscator. *Revista Urdimento*, v. 1, n.18, p. 43-58.
- MOTA, Marcus (2013). *Nos Passos de Homero. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade*. São Paulo: Annablume.
- MOTA, Marcus (2014). *Imaginação e Morte. Ensaios sobre a Representação da Finitude*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- MOTA, Marcus (2016). Uma nova Revista? *Revista Dramaturgias*, v. 1, n. 1, p. 2-9.
- MOTA, Marcus (2017). *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- MOTA, Marcus (2018). *Cenologias: Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema*. Lisboa: Movimento Internacional Lusófono.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2011). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2012). *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PAREYSON, Luigi (1984). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins fontes.
- PAREYSON, Luigi (1993). *Estética – Teoria da Formatividade*. Trad. Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes.
- PAVIS, Patrice (1998). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PAVIS, Patrice (2008). *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PAVIS, Patrice (2017). *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PISCATOR, Erwin (1968). *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- POSTLEWAIT, Thomas. & DAVIES, Tracy. (2003). *Theatricality: An Introduction*. In: *Theatricality*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 1-40.
- PUCHNER, Martin (2010). *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theatre and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- ROESNER, David (2014). *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham: Ashgate.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

ROZIK, Eli (2012). *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa City: University of Iowa Press.

SANTOS, Milton (2002). *O país distorcido*. São Paulo: Publifolha.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2002). *O futuro do drama*. Prior Velho: Campo das Letras.

SZONDI, Peter (2001). *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosaic & Naify.

THOMAS, Richard (2018). *Music as Chariot. The Evolutionary Origins of Theatre in Time, Sound, and Music*. Londres: Routledge.

WAGNER, Richard (1995). *Opera y Drama*. Sevilla: Asociación Sevillana Amigos de la Ópera.

WISE, Jennifer (1998). *Dionysus Writes: The Invention of Theatre In Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.