

Pela licença à pura abstração: impossibilidade viável da cena expandida

Luiz Fernando Ramos

Universidade de São Paulo
 São Paulo, SP, Brasil
 lfr@usp.br
 orcid.org/0000-0003-3069-6697

Resumo | O texto é uma resposta à resenha crítica “Mimesis performativa: imediatez em ação ou a ação da mediação?” (Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 110–142, jul./dez. 2018), de Stephan Arnulf Baumgartel ao livro de Luiz Fernando Ramos, *Mimesis Performativa: a margem de invenção possível* (Annablume, 2015). Seu autor elogia a disposição de Baumgartel ao debate franco e rigoroso e tenta responder aos comentários críticos, sobretudo, abordando seus dois pontos centrais: um olhar restritivo à ideia de “puro opsis” e uma aproximação das perspectivas apresentadas pelo livro àquelas do crítico e historiador norte-americano Michael Fried. Pretende-se com a réplica abrir um debate público, estendendo as questões propostas pelos dois textos à comunidade de pesquisadores em Artes Cênicas.

PALAVRAS-CHAVE: Mimesis, Performance, Cena expandida.

For the license towards pure abstraction: Available impossibility in Live Arts

Abstract | The text is an answer to the review “Mimesis performativa: imediatez em ação ou a ação da mediação?” (Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 110–142, jul./dez. 2018), from Stephan Arnulf Baumgartel, to the book of Luiz Fernando Ramos, *Mimesis Performativa: a margem de invenção possível* (Annablume, 2015). The author praises the Baumgartel’s disposition to debate frankly and rigorously and tries to answer his critical remarks, mainly, facing their two central issues: a disapproval towards the idea of “pure opsis” and closing the book perspectives to the ones of the North American critic Michael Fried. The intention of this replica is to open a public debate, extending the questions proposed by the two texts to the community of Performing Arts researchers.

KEYWORDS: Mimesis, Performance, Live arts.

Por lo derecho de lo puro abstracto: Imposibilidad viable en la cena expandida

Resumen | El texto es una respuesta à reseña “Mimesis performativa: imediatez em ação ou a ação da mediação?” (Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 110–142, jul./dez. 2018), de Stephan Arnulf Baumgartel, al libro de Luiz Fernando Ramos, *Mimesis Performativa: a margem de invenção possível* (Annablume, 2015). El autor elogia la disposición de Baumgartel al debate franco y rigoroso y tiente responder a sus comentarios críticos, principalmente, abordando sus dos puntos claves: una mirada restrictiva a la idea de “puro opsis” e una aproximación das perspectivas presentadas pelo libro aquellas do crítico e historiador norteamericano Michael Fried. Pretende-se con a réplica abrir un debate público, extendiendo las cuestiones propuestas pelos dos textos a la comunidad de pesquisadores en Artes Escénicas.

PALABRAS CLAVE: Mimesis, Performance, Escena expandida.

Enviado em: 07/09/2021
 Aceito em: 13/10/2021
 Publicado em: 22/10/2021

O debate franco e rigoroso é mais raro no nosso meio acadêmico do que seria desejável. Quando um pesquisador se propõe a fazer uma análise crítica criteriosa e exaustiva sobre o livro de um par, deve-se, antes de tudo, parabenizar a iniciativa e agradecer a generosidade do esforço. Este é o caso do artigo “*Mimesis performativa: imediatez em ação ou a ação da mediação?*”, de Stephan Arnulf Baumgartel¹, do meu livro *Mimesis Performativa: a margem de invenção possível*². Como bem sugerido, por meio da poeta alemã Ingeborg Bachmann, ali coube mais a “audácia frente aos amigos” do que a “coragem perante o inimigo”, e foi essa disposição desassombrada que tornou imprescindível responder, tentando estar à altura de sua percuciência analítica e meticulosidade crítica.

Aqui se pretende atender os pontos cruciais da argumentação de Baumgartel, menos no sentido de justificar as deficiências do livro, que são muitas, por certo, e, mais, no de aproveitar o ensejo e estender o debate, examinando as questões apresentadas na resenha e assim, talvez, elucidar aos eventuais leitores dos dois textos os seus termos conflitantes. De fato, muitas das restrições feitas ao livro não são tomadas aqui como defensáveis, mas como limitações assumidas ou perspectivas dissonantes a serem clarificadas. Ao mesmo tempo, trata-se, sim, de pontuar que alguns dos problemas ali apontados são autênticos mal-entendidos, por fundarem-se na detecção pelo resenhista de posições a mim atribuídas que não reconheço como minhas, ou por acusarem omissões flagrantes, que não me parecem cabíveis ou necessárias à consecução de minhas intenções originais. Assim, por exemplo, é o caso do seu empenho em propor uma reflexão sobre “formações alegóricas de subjetividades e sociabilidade” na cena e no pensamento sobre a cena contemporânea, numa contrapartida aos supostos objetivos do livro de “ser contemporâneo”, ou de pretender esgotar os termos da contemporaneidade. Ainda que se reconheça este projeto “alegórico contextual” como um modo muito interessante e promissor de abordar alguns dos temas que o livro trabalhou, há que se recusar uma desejada adesão a ele e às correntes do teatro épico e da crítica benjaminiana, de onde emanam. São perspectivas legítimas e muito influentes, mas a que não cabe afirmarem-se impositivamente sobre quaisquer outras, como a argumentação apresentada deixa entender que deveriam. Afinal, o núcleo central de toda a resenha é resgatar a noção de “*mimesis performativa*” de uma incúria epistemológica e ética, fundada numa postura elitista de seu proponente, trazendo-a para o campo de um engajamento compromissado com as questões da sociedade brasileira e com o criticismo ao estágio atual da globalização e do capitalismo avançado. Esse resgate, ou apropriação, de uma noção que não chega a ser discutida em si mesma, mas é apreendida como dada, pretenderia oferecer uma reflexão alternativa à que o livro apresenta, suprimindo as suas lacunas e mobilizando a referida “noção” no modelo “alegórico contextual” que a tornaria produtiva e regenerada.

Certos temas, ou assuntos, são marcos recorrentes no debate estético do século 20 e parecem se estender incansáveis pelo atual. Entre eles o debate sobre a dialética de forma e conteúdo na extração hegeliano-marxista, e que assume a cada

¹ Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 110–142, jul./dez. 2018.

² RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis Performativa. A Margem de Invenção Possível*. São Paulo: Anna Blume, 2015

tempo feições específicas. Diria que, contemporaneamente, esse debate vem se travando em torno do quanto as obras se explicitam como referenciais ao mundo ou são refratárias a essa explicitação, sem deixar de participar dele. Vale aqui, pois, colocar uma primeira recusa ao que vai proposto na resenha, já que o livro nunca pretendeu oferecer uma resposta sociológica, ou verdadeiramente política em seu criticismo, às questões agudas da sociedade brasileira contemporânea, nem dialogar com as teorias contemporâneas da arte e da cena de forma explícita e exaustiva, ou, pelo menos, não de um modo totalizante, como uma abordagem com o viés proposto pela resenha exigiria. Exatamente por se partir de um conceito milenar complexo e a princípio aparentemente anacrônico para lidar com a chamada “cena contemporânea”, o de mimesis, todos os esforços se deram para que fosse possível colocar de pé essa ideia de uma “mimesis performativa”. É certo que, se houve a ambição de propô-la como alternativa a modelos teóricos dos estudos teatrais e performativos dominantes, todos europeus e norte-americanos, não foi para negá-los ou desqualificá-los, demonstrando sua inaptidão, mas, apenas, para oferecer uma nova mirada nesses contextos, advinda sobretudo do singular ponto de partida adotado, qual seja, as inaugurais teorizações dos fenômenos dramático e espetacular de Platão e Aristóteles, sobretudo as contidas na *República*, do primeiro, e na *Poética*, do segundo. Essa opção, advinda muito mais da experiência no ensino de graduação desses textos da antiguidade grega do que de uma perspectiva puramente epistemológica, poderia e deveria ter sido examinada criticamente, e não completamente ignorada, como foi o caso na apreciação de Baumgartel. Isto porque mais do que abordar a complexidade da cena brasileira no contexto da globalização, ou quaisquer outras das questões de cujo enfrentamento o livro teria se omitido no entender do resenhista, tratou-se de retomar os sentidos originais da noção de mimesis em Platão e Aristóteles para dar conta de um aspecto muito específico da “cena contemporânea”, mais exatamente aquele do campo das artes cênicas e performativas. O fato de, na contemporaneidade, as ditas artes visuais e plásticas confundirem-se eventualmente com as teatrais e dramáticas e terem seus contornos e fronteiras borrados, não se reflete nos estudos correspondentes a estes dois territórios tradicionalmente distinguidos. Principalmente quando se os observa nos aspectos performativos, as teorizações têm ocorrido muito mais na direção de uma diferenciação entre eles, muitas vezes de caráter depurador e essencialista. Em geral, as teorias contemporâneas das artes visuais não se detêm sobre a atual proximidade dessas áreas e costumam tratá-las isoladamente nos seus respectivos nichos. A opção por retomar a noção grega antiga de mimesis está diretamente ligada à singela evidência de que, nos três primeiros capítulos da *Poética*, Aristóteles, em diálogo com a distinção platônica entre mimesis e *diegesis*, mas avançando frente àquela pioneira distinção que apenas diferenciava o narrativo do dramático, pensa a mimesis como afeita a todas as *teknês* representacionais, estas que nós chamaríamos hoje “artes”, e que diferem, apenas, pelos meios e modos como se produzem e se apresentam. Portanto, a opção de retomar a ideia de mimesis, depois de um século em que ela se viu negada e espezinhada de diversas maneiras, deveu-se à intuição de que poderia ser produtivo pensar numa perspectiva comum as manifestações artísticas contemporâneas que cabem na definição de “cena expandida” e que costumam em geral ser abordadas em seus campos teóricos específicos. A própria teoria da performance, seja na sua linhagem norte-americana (Schechner, Carlson) ou

européia (Féral, Fischer-Lichte) ambicionou essa integração, ou pelo menos apontou para ela. O fato é que o livro em causa só alcança a noção de “mimesis performativa”, que emergiu como um corolário dessa ambição, ou dever-se-ia dizer audácia, por conta desse percurso peculiar, e tomá-la sem mencionar este “detalhe” parece problemático. Como o é ignorar que quase todos os artistas contemporâneos citados trabalham no campo das artes visuais, e, sobretudo, que dos seis artistas europeus e norte-americanos eleitos para testar o modelo alternativo operacionalmente, só dois, Samuel Beckett e Romeu Castellucci, poderiam ser aproximados dos campos dramático e teatral puros, e mesmo assim de forma muito tangencial. Quer dizer, o livro quer tratar de artistas cujas poéticas refutam os territórios estáveis das artes visuais, de um lado, e do teatro dramático, de outro. Portanto, não é trivial comentar a noção de “mimesis performativa” como algo já dado, e a sua apropriação sem o reconhecimento desse percorrido périplo conceitual, que, aliás, foi essencialmente o gesto que o livro buscou realizar, parece um movimento diversionista, visando evidenciar o que não teria sido feito, mas que nem foi pretendido, e esconder o que se fez de fato e com o que se pretendeu contribuir ao debate. Não deixa de ser lisonjeira a atitude de resgatar essa noção para o bom caminho, sinal de que para alguma coisa serviu propô-la, mas fazê-lo ignorando as razões que o livro apresentou como fundantes, e apor objetivos e tarefas não realizadas, que nunca estiveram entre as pretensões do autor, manifesta mais o livro que o resenhista gostaria de ter escrito fazendo uso dessa noção. Como já dito, se o tivesse feito, não tenho dúvida que ofereceria uma contribuição extraordinária. Retornarei a essa questão de uma vizinhança pouco trabalhada nos estudos sobre as “artes”, ou sobre a “arte” hoje, quando for discutir os comentários de Baumgartel acerca de minha crítica a Michael Fried. Por ora, avanço na resposta às críticas que a resenha apresentou e abordo um de seus dois pontos centrais, talvez o mais incisivo. Em ambos os casos a serem examinados, a argumentação de Baumgartel erige pressupostos configuradores que permitirão, mais à frente, depreciar o que foi alcançado nas análises do livro.

O primeiro ponto a comentar, nesse sentido, está na crítica à noção de *opsis*, ou de “puro *opsis*” a que o livro recorre decisivamente em sua proposição. Este caminho foi uma consequência natural da opção primeira, de partir dos termos da Poética de Aristóteles para pensar a contemporânea cena expandida. O filósofo, em sua dissecação do fenômeno da tragédia grega do século V a.C., cria um dispositivo analítico que resulta na definição dos seis elementos fundantes do espetáculo trágico – *mythos*, *ethos*, *dianoia*, *lexis*, *melos* e *opsis* (trama, caráter, pensamento, linguagem, melodia e espetáculo). Nessa operação metodológica, Aristóteles quis menos estabelecer uma compartimentação quantitativa e classificatória, do que uma discriminação qualitativa do peso de cada um desses elementos na efetivação do fenômeno, ou, em termos aristotélicos, no alcance da sua finalidade última: impactar o espectador inspirando-lhe os sentimentos de terror e piedade, e provocar-lhe uma catarse objetiva. Sem entrar no mérito da hermenêutica aristotélica e, apenas, partindo da simétrica oposição que a *Poética* estabelece entre um elemento mais relevante para a obtenção daquela finalidade, o *mythos*, frente a outro menos relevante, o *opsis*, projeta-se na contemporaneidade cênica e performativa, desde Appia e Craig, no início do século 20, e das vanguardas históricas, mas sobretudo depois de Artaud, uma inversão completa dessa perspectiva, havendo hoje, claramente, uma profusão de exemplos de poéticas cênicas em que o *opsis*, ou a

materialidade cênica que se deixa ver e afeta os espectadores, sobressai-se frente à estrutura dramática previamente composta. Não é uma tendência absoluta, mas é suficientemente recorrente nos últimos cinquenta anos, a ponto de ter ensejado formulações teóricas como a do “pós-dramático” e a do “teatro performativo”, e reverberar mesmo em estudo mais recente, focado na tradição dramática e em diálogo divergente com a própria ideia, já clássica, de uma “crise do drama moderno” (Szondi), agora expandida à condição de circunstância antidramática (fora do modelo “aristotélico-hegeliano”) dos dramas moderno e contemporâneo (Sarrazac). Quando se aponta essa dialética *mythos/opsis* operando invertida em relação ao modelo analítico aristotélico, está-se pressupondo que, como antes, por menos influente que fosse o *opsis* na efetivação das finalidades da tragédia ele nunca deixaria de compor com o *mythos* na sua efetivação. Do mesmo modo, naqueles casos em que prevalecesse uma cena não mais, ou bem menos, dramática, com narrativas fáticas - visuais, energéticas ou puramente materiais - não deixaria de haver algum inevitável *mythos* residual remanescente. Isto é dito e reforçado no livro e a resenha o admite. O que ela não reconhece, no entanto, é que quando se toma a utópica proposta de Mallarmé de uma cena completamente esvaziada de sentidos lógicos e racionais, como um delta zero no gradiente de intensidades da dialética *mythos/opsis*, e se elege o “puro *opsis*” como este marco delimitador de um dos extremos, não se está fazendo uma profissão de fé em favor de uma teatralidade estéril e anódina, como Baumgartel parece apontar. Se está, sim, demarcando um dispositivo analítico, de algum modo similar ao que o próprio Aristóteles estabelece na Poética, com sua sobrevalorização do *mythos*, ou como Peter Szondi o faz quando, em Teoria do Drama Moderno, estabelece a noção de “drama absoluto”, no século 16, para demarcar a crise que o padrão dramático enfrentaria no final do século 19. Compreende-se que a resenha precisa construir este fantasma, uma “fantasmagoria” como é dito, para levar adiante a desqualificação da análise realizada e reforçar o ponto, enfatizado desde o início, de que “a operação radicalmente não dramática tornaria irrelevante a posição do espectador e do artista”, pois, substituindo a operação cognitiva e hermenêutica do drama por uma relação alienada e de aridez suprema, deixaria ao espectador um terreno onde “nada pode ser arado”, pois estariam interrompidas quaisquer conexões produtivas possíveis. O “puro *opsis*” tomado literalmente, como alternativa programática e absoluta à “interpretação”, aparece como uma aberração que exalta o apagamento das “referências sociais” e isola o espectador em um “monólogo sensorial”. Estabelecida essa premissa, bem discutível e a contrapelo dos próprios argumentos do livro, ainda que impulsionada por alguns arroubos retóricos a que, se reconhece, em alguns momentos o seu autor pode ter se lançado, está aberto o caminho para se contrapor uma “nova mimesis performativa” que “não incorreria nesse risco”, pois, se performativa, mas ainda um pouco dramática, garantiria índices mínimos de inteligibilidade. Esta regeneração permitiria resguardar as operações semânticas e evitaria a alienação despolitizada, filiada à opção da “*vanitas* contemporânea”, este “gesto utópico e escapista, modernista, que exalta a indefinição e a impossibilidade de cognição firme”.

A primeira objeção que cabe aqui é rejeitar a ideia de que uma radical opacidade semântica proporcionada por essa “abstração” projetada, o “puro *opsis*”, gere necessariamente um vazio de elaboração hermenêutica, como um buraco negro que não deixasse vestígios de luz aos seus observadores. Verdade que Baumgartel

não deixa de reconhecer um potencial hermenêutico e gerador de reflexão nesta obscuridade, mas exige-lhe alguma moderação, por esta pureza radicalmente esvaziada de sentido lhe parecer esterilizadora de qualquer operação mental cabível por parte de seu receptor. Mas, e este é o ponto mais importante de minha refutação: como já se disse, o “puro *opsis*” mais do que uma realidade objetiva e histórica, ou uma palavra de ordem desejosa, é um mero recurso heurístico para pensar no limite uma cena que já não se quer dramática, ou que se constrói contra o drama e seu arsenal de sentidos e conteúdos supostamente imprescindíveis à boa fruição. Um dos exemplos do livro, os espetáculos de Romeo Castellucci, particularmente um epígono do que a ideia de “mimesis performativa” propõe, serve para problematizar esta leitura parcial e enviesada do “puro *opsis*”. A recepção da “mimesis performativa”, como proposta no livro, se definiria por evadir-se ao encaixe cognitivo habitual ao drama, em que referenciais suficientemente claros correspondem aos códigos disponíveis ao espectador no seu processo de cognição. Ao contrário do reconhecimento, dispositivo chave da tradição dramática, ocorreria uma espécie de não reconhecimento imediato e a busca incessante por alguma estabilidade semântica. Traduzi essa circunstância no livro com a metáfora da ficha telefônica que orbita incessante sem encaixar no aparelho, adiando o efetivar-se da ligação. É uma metáfora pobre, ou simples, mas que me parece eficaz para delimitar a impossibilidade, em alguns casos, de reconhecimento objetivo e cristalino do que um espetáculo, ou performance, apresenta, ou, de outro modo, demarcar aquilo que ele sonega ao espectador em termos de uma interpretação segura e firme. Em entrevista recente, Romeo Castellucci, respondendo ao papel do espectador em seu teatro de densa opacidade, afirma que ali

“o espectador é um monarca. Ele é o único que determina o quadro. Isso é diferente do espetáculo mediado. É a insuperável fragilidade do teatro, a arte mais forte e bela. Se o monarca virar o rosto de lado o teatro se desvanece. Tudo depende dele e daí a fragilidade inaudita do teatro. (...) Meu teatro é sem conteúdo e isto pode parecer estranho à continuidade desse projeto, que gera no fundo uma espécie de tautologia, sendo a sua representação, em si, sempre a mesma coisa. Mas o destino do espetáculo é a mente e o corpo do espectador. O espectador é a quinta parede. Chamar esse espectador, fazê-lo sentir-se tocado. Não se trata de afirmar a visão do artista, ou do dramaturgo. Detesto isso. O espectador está sempre presente; é ele que determina o que ficará dito.”³

Parece que nesses objetivos de Castellucci a inexistência de um reconhecimento imediato do que se dá a ver e sentir, antes de isolar ou esquecer o espectador, pretende exatamente torná-lo protagonista, autor de uma leitura singular e intransferível. Não deixará de ser um processo hermenêutico pleno de potenciais elaborações criativas por sua parte. Mas, sim, passa distante de uma hermenêutica indutora de racionalidade e pensamento canalizados às realidades histórico-sociais e ao devido engajamento numa dimensão crítica e política, uma que submeteria o espectador em vez de emancipá-lo. Estes elementos contextuais

³ INCONTRO con Romeo Castellucci. DAMSLab | La Soffitta, 2021. Disponível em: <<https://site.unibo.it/damslab/it/eventi/incontro-con-romeo-castellucci>>

operarão ou aparecerão a cada espectador conforme a sua inteligência permitir, sem aparas garantidoras. Defendo que o gesto mais político hoje seria propor esse jogo aberto, não com finalidades prévias e condicionantes éticas adequadas, como se fosse possível oferecer mais do que o próprio espectador será capaz de gerar na sua recepção, pressupondo que ele precisará desse apoio/controlado externo para pensar e sentir o que seria mais importante, mais necessário ou mais adequado, por, eventualmente, estar fora da bolha dos privilegiados e ser incapaz de articular uma leitura autônoma. Se assim o fosse estaríamos de volta ao reino da “conveniência” do neoclassicismo em chave didático progressista. Sem entrar no mérito do hiato entre as condições objetivas de quem pensa e faz essa teatralidade expandida e radicalmente antidramática e a grande maioria da população brasileira, carente de assistências mínimas, como saneamento básico e educação de qualidade, porque são questões que transcendem os objetivos do livro e não me parecem pertinentes ao ponto em causa, diria que essa noção de uma postura ativa do espectador diante de um espetáculo irreconhecível como forma, ou enigmático do ponto de vista dos códigos habituais das narrativas dramáticas, me parece mais mobilizadora que a conciliação com uma clareza mínima, ou uma opacidade moderada, que nos remeteria de volta ao parâmetro dos encaixes aceitáveis, ou recomendáveis.

O segundo ponto incontornável a refutar é o que diz respeito à noção de antiteatralidade e aos sentidos atribuídos à mesma, por mim e pelo crítico e historiador norte-americano Michael Fried, de acordo com Baumgartel só aparentemente distintos e no fundo convergentes. De fato, um dos esforços conceituais mais óbvios do livro foi o de trabalhar a noção de “antiteatralidade”, tomando-a como um elemento dominante no teatro do século 20. Essa empreitada, partindo da crítica de Nietzsche à Wagner, foca no entendimento do termo “antiteatral” como equivalente a “antidramático” ou “antimimético” (a resenha quer diferenciar os dois termos e se mostra perplexa de eu não o fazer), e teve de enfrentar duas premissas distintas. A primeira, e mais evidente, a de que a tradição “teatralista” (Meierhold, Evreinov), que prevaleceu no teatro moderno russo como alternativa ao drama naturalista e se consolidou no teatro épico (Piscator, Brecht), pretendeu diferenciar-se da mimesis dramática, realista e naturalista, e, portanto, assumir uma postura, até certo ponto, antidramática. Aqui a teatralidade é uma instância virtuosa, que combate o ilusionismo naturalista e se põe em favor da especificidade do teatral, sem renunciar ao drama. A segunda premissa, parelha à anterior, mas ainda convergente com ela, pensa a teatralidade na linhagem da crítica à ópera wagneriana, como uma potência negativa, que por trás da aparência de “obra de arte total” realiza efetivamente uma colonização de todos os elementos da cena sob o jugo do dramático, ou do mimético. Nesta leitura nietzschiana da ópera de Wagner, o drama submete e apequena a música aos seus ditames.⁴ Martin Puchner escreveu um livro para descrever como este gesto wagneriano de pensar a totalidade espetacular vincada no vetor dramático teve uma influência decisiva no teatro moderno, tornando a teatralidade um valor a ser assumido ou rechaçado, e gerando

⁴ NIETZSCHE, Friedrich, O caso Wagner - um problema para Músicos; Nietzsche Contra Wagner – Dossiê de um psicólogo, São Paulo, (trad. Paulo César Souza), Companhia das Letras, 1999, pp 23-4.

um viés antidramático mais radical.⁵ É a partir desta inflexão que Puchner elabora a sua própria noção de antiteatralidade, manifesta em sua análise de várias dramaturgias modernistas do século 20, e que o meu livro trabalha a noção de antidramático, como coincidente, ou sinônima, à de antiteatral. Estes são os antecedentes imprescindíveis para se entender a minha abordagem da crítica de Michael Fried à teatralidade, expressa no seu famoso artigo “Art and Objecthood”, em que acusa os artistas minimalistas norte-americanos de estarem conspurcando a tradição da pintura modernista e transformando a arte em teatro, exatamente aquilo que, em si, não poderia ser considerado uma arte.⁶ No livro, tento mostrar os aspectos contraditórios da noção de antiteatralidade proposta por Fried. Ele serve-se de seus estudos históricos da pintura francesa do século 18 e do que chama de tendência “absortiva” manifesta nas telas de seus pintores dominantes e nos textos de Diderot sobre elas, para conceituar o que configuraria um sentimento “antiteatral”, ali estabelecido, de fato, em consonância com um projeto essencialmente dramático e ilusionista. Aponto, por exemplo, a omissão de Fried em reconhecer a evidência de que o projeto de Diderot para a pintura, que seria a base da suposta antiteatralidade naquela tendência absortiva, coincidir plenamente com a proposta do filósofo francês para o teatro, expressa em seu “Discurso sobre a Poesia Dramática”, onde ele resgatou a Poética de Aristóteles, depurada das deformações neoclassicistas, e antecipou em cem anos o projeto naturalista, este mesmo que o teatro do século 20, em suas vertentes mais antiteatrais, no sentido acima proposto, abandonaria. A despeito da possibilidade de tudo isso não passar de uma questiúncula terminológica, explicita-se, de qualquer modo, um evidente descompasso entre o entendimento da modernidade e da contemporaneidade nos campos do teatro e das artes visuais, ou entre o apresentado no livro e aquele configurado por Fried. O que se fez, no livro em causa, foi abordar esse antiteatralismo de Fried, tentando compreendê-lo e revelá-lo como um antípoda, na perspectiva dos estudos do teatro e da performance contemporâneos, de uma antiteatralidade antidramática, por assim dizer. Foi uma tarefa singela, de separar o joio do trigo, mas cuja oportunidade o campo das artes visuais ignorava e pouquíssimos estudos do campo teatral tinham se preocupado em esclarecer.⁷

Curiosamente, a resenha de Baumgartel não se detém nesses argumentos, ainda que os reconheça como válidos e pertinentes. Prefere retornar à crítica ao “puro *opsis*”, aqui já apontada e rebatida, que projetaria este como um ataque frontal e eliminatório de qualquer possibilidade hermenêutica. Assim aproxima minha defesa de obras indóceis à recepção fechada, nos encaixes referenciais, da exaltação Greenberguiana de Fried, de uma autonomia absoluta das obras frente a seus observadores. É um movimento hábil que, justapondo duas noções de antiteatralidade antagônicas, alcança neutralizar as duas com um mesmo argumento redutor e contrapor-se a ambas propondo uma terceira via, “uma posição antiteatral como metáfora de relações sociais, ou como maneira de estar juntos”. Para

⁵ PUCHNER, Martin, *Stage Fright – Modernism, Anti-Theatricality & Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002. P.36.

⁶ FRIED, Michael. “Art and Objecthood”, in *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p.148

⁷ GRAN, Anne-Britt. “The Fall of Theatricality in Age of Modernity”. *Substance*, p.251-64, 1998/1999.

Baumgartel, tanto eu como Fried quereríamos extirpar as obras de arte “desses vestígios mundanos”, que temeríamos como um “perigo” ao jogo hermenêutico aberto. Daí sua proposta conciliadora para a “mimesis performativa”, que não implicaria em jogar a criança com a água do banho, ou seja, “perder-se a chance de instalar a construção de significados e representações do mundo como processo sempre autorreflexivo na interação entre performatividade material e ativação de contextos semânticos”, ou ignorar “a experiência de que a interpretação seja em parte uma projeção”. Mais uma vez, será pela questão ética que Baumgartel diferenciará seu olhar para a mimesis performativa, empurrando-me para o terreno de Fried e salvando a noção do esvaziamento que conciliar com minha ótica, ele supõe, acarretaria. Ele não chega a me colocar, como faz com Fried, na vala comum das “ideologias totalitárias” e de uma análise “narcisista”, mas percebe no “puro *opsis*”, que, como já se demonstrou, deixa na sua leitura de ser um recurso analítico para tornar-se uma coisa objetiva e nociva, “uma subjetividade privada de qualquer historicidade e intersubjetividade”. Como consequência, minha perspectiva da “mimesis performativa” alcançaria uma “estrutura espacial caracterizada por uma interação, mas não por uma ideia de comum, nem por um interesse intencional mútuo”. A isto ele contrapõe uma “ideia de mimesis performativa que seja produtiva”, livre do “erro antiteatral” e que conseguiria restaurar a “força social e ética tanto da mimesis quanto da performatividade”. Presume-se aqui que este “erro antiteatral”, pelo menos no que me diz respeito, advenha da perspectiva da antiteatralidade percebida como efetivamente antidramática, que Baumgartel recusa completamente, visto seu claro interesse em salvar o drama e seu suposto sucedâneo histórico, o teatro épico ou algum de seus herdeiros contemporâneos. Como ele diz, “do ponto de vista da mediação não interessa um enigma abstrato que se esquiva de qualquer tentativa de concretizar uma enunciação, mas o enigma que desloca as enunciações hegemônicas que pertencem ao momento histórico da apresentação da obra”. Neste projeto, a “mimesis performativa” carecerá da mediação entre a força da materialidade avessa à significação e o “contexto semântico”. Será na potencialização do que remanesce semanticamente desse confronto, e não na sua eliminação, que emergirá a “força transformadora dessa poética chamada mimesis performativa”. Aceito este comentário como uma contribuição importante, não sem reconhecer nele um travo devocional ao dramático e de cunho essencialista, propriamente adorniano, o que, ironicamente, aproximaria a posição de Baumgartel à de Fried, na medida em que ambos querem preservar as essências últimas dos respectivos campos que defendem, ele, o do drama, Fried o da pintura e escultura modernistas.

Minha perspectiva da “mimesis performativa” é menos limitadora. Pensa a ideia de cena expandida sem preconceitos de origem e sem defender territórios inexpugnáveis. Se flerta com uma fruição artística não condicionada, o faz, como já se tentou argumentar, para potencializar a dimensão estética da relação entre obra e observador para além das cognições racionais ou socialmente “produtivas”, e não para suprimir a estas completamente, ou negá-las em absoluto. O melhor exemplo que encontro para defender essa possibilidade é evocar a música, desde Aristóteles, na Política, percebida como a mimesis mais efetiva sobre o receptor, por contornar os planos racional e intelectual e afetar mais pela percepção sensível, auditiva e anímica. Os filósofos românticos alemães também elegeram a música como melhor

meio de transporte possível para atingir-se os planos intangíveis da metafísica, seja a Ideia, em Hegel, seja a Vontade em Schopenhauer. Contemporaneamente a própria música, como um meio mimético específico expandiu-se e enquanto um modo generalizou-se. A recepção das materialidades cênicas e performativas, mesmo quando mais ou menos friccionada por opacidades e esvaziamentos semânticos, aproxima-se muito da fruição musical em que o jogo hermenêutico de referenciais e reconhecimentos é muito menos mental e muito mais emocional, muito mais epidérmico do que cativo de conteúdos, diria até atmosférico, em sua amplitude de afecção. Quando se optou pela formulação “mimesis performativa”, se a quis principalmente diferenciada da mimesis dramática, ou mimética (Platão), dominante na tradição realista e cuja crise fez sombra e influenciou sobre todas as artes no século 20. Ao mesmo tempo, já é inegável que, a despeito de todo o antimimetismo, a mimesis, ou a apresentação de algo a alguém com ou sem finalidade, com ou sem conteúdo reconhecível, continua potencialmente operativa apesar de todos os esforços ou defesas que possam ter sido acionadas contra ela.⁸

Retornando à resenha, sua argumentação caminha em direção à proposição de uma abordagem alternativa, de que, segundo Baumgartel, mesmo minhas análises específicas no livro teriam se beneficiado. Uma que seria mais potente para compreender o fenômeno “não como imediatez (materialista ou simbólica) em ação, mas como uma ação de mediação.” Uma mediação que produza, além de uma compreensão hermenêutica, uma “eficácia da performatividade” da obra. Cabe registrar que o livro discute a ideia do performativo enquanto desempenho mais ou menos eficaz, ainda que a resenha não o reconheça. O sentido de eficácia no livro não é, de qualquer modo, o mesmo que a resenha conota, mas teria sido interessante contrapor essas distintas perspectivas.

Tratados os “problemas de cunho epistemológico” que Baumgartel se dispôs a apontar na noção de mimesis performativa, dependentes da hipérbole do “puro *opsis*” para vingarem, resta comentar as alternativas sugeridas para dar conta da “urgência social” que justificaria a relevância da mimesis performativa contemporaneamente. A resenha percebe nas “práticas cênicas de origem mais popular (grotescas, carnavalescas, miméticas em suas diversas formas de distanciamento)”, meios capazes de “expor cenicamente a tensão entre repetição e diferença sem que se recorra predominantemente a formas vinculadas ao poder vigente, ou a enunciados explícitos sobre as relações com esse poder”. Estas práticas, ou mimesis performativas, portadoras da “dinâmica contraditória” do mundo “não no enunciado das palavras”, mas no “enunciado de sua forma performativa referencial”, permitiriam cunhar o termo “arte parafigurativa”, uma que saiba ser “não só formalmente, mas tragicamente performativa”. Aqui, a despeito do

⁸ O comentário de Didi-Huberman sobre os artistas minimalistas norte-americanos é exemplar sobre isso, ainda que não se sirva da noção de mimesis. A proposta de seus manifestos teóricos era esvaziar a arte de toda conotação, e talvez até vê-la “esvaziada de toda emoção”, mas isso “não é tão simples (...) o paralelepípedo de Donald Judd não representa nada, eu disse, não representa nada como imagem de outra coisa. Ele se oferece como o simulacro de nada. Mais precisamente, teremos de convir que ele não representa nada na medida mesmo em que não joga com alguma presença suposta alhures – aquilo a que toda obra de arte figurativa ou simbólica se esforça em maior ou menor grau, e toda obra de arte ligada em maior ou menor grau ao mundo da crença. O volume de Judd não representa nada, não joga com alguma presença, por que ele é dado aí, diante de nós como específico em sua própria presença, sua presença específica de objeto de arte.” Didi-Huberman, Georges, *O que vemos, o que nos olha*, trad. Paulo Neves, São Paulo, Editora 34, 1998.

caráter misterioso da afirmação, quase enigmática, vale lembrar o fascínio dos modernistas brasileiros com as formas populares, vistas como os índices mais vigorosos da opção modernista para o teatro. Se já não temos Piolim como paradigma, ainda teríamos as materialidades pulsantes da cultura periférica no Brasil, que vai se tornando hegemônica diante do raquitismo das artes propostas pelas elites dominantes. Independente dessa evidência, aqui compartilhada, a proposição de Baumgartel serve-lhe a demarcar sua recusa da seleta de artistas brasileiros definida pelo livro, que não seriam os melhores exemplos de esforços performativos relevantes no país. Mais uma vez perde-se o ponto em causa e acusa-se a ausência de artistas não por mim citados, cabíveis certamente em algum outro livro. A seleção apresentada, além de não se pretender exaustiva, focou naquelas obras clara ou tendencialmente antidramáticas, que reuniam características comuns às observadas nos artistas estrangeiros examinados, e que contribuíam com o esclarecimento da ideia em causa.

Um derradeiro ponto da resenha merece comentário, o tratamento de Baumgartel ao capítulo final do livro, "Cartografia do conceito de mimesis: da similaridade à diferença e à repetição". Neste, apresenta-se ao leitor uma possível trajetória da conceptualização sobre a mimesis desde a antiguidade grega até as correntes pós-estruturalistas. Pretendeu-se com ele compor um apanhado da bibliografia percorrida e utilizada para sustentar as proposições e análises realizadas nos capítulos anteriores, sem a ingenuidade de assumir esta parte como uma "teoria" fundacional da mimesis performativa. Assim, ali contata-se, reunindo opiniões bem fundadas, algumas inflexões nos vários sentidos que a ideia de mimesis assumiu historicamente, pensada desde o século VI. a.C. até o século 20. De modo geral, apontou-se, na origem, o uso da mimesis fortemente associado a ideia de similaridade, mas, já em Aristóteles, paradoxalmente, começando a referenciar a diferença, e, no contexto pós-estruturalista, identificado à repetição. Pois bem, mais uma vez na resenha, Baumgartel partirá da presunção de certa intencionalidade que lhe servirá, à frente, para confrontar o autor a partir de uma interpretação forçada, que desconsiderará os pressupostos apresentados e a própria função dessa última parte no todo do livro. Aproveita-se de citações de Derrida e Deleuze ali utilizadas para mobilizá-los contra uma suposta posição fechada que estaria sendo defendida no geral. Segundo ele, esta postura implicaria em tomar erroneamente o interesse dos referidos filósofos na repetição como "diferença sem referência", ou "diferença sem conceito", fazendo um uso espúrio de suas ideias. Isso se daria, segundo Baumgartel, pela suposta tese, que seria por mim proposta, de uma dessementização, entendida não como ruptura, mas como gesto de suplementar o status quo empírico com uma potência enigmática indefinida", o que faria com que o horizonte último da referida "invenção possível" fosse este status quo. Como ele diz, num engenhoso xeque mate, "mesmo que o suplemento possa desestabilizar esse status quo, ele não se propõe a articular uma transformação deste no sentido de superá-lo". Para Baumgartel, o interesse de Deleuze e Derrida na repetição seria apenas tático, para "solapar uma compreensão essencialista da escrita textual ou cênica e manter perceptível nela um gesto vazio de não referencialidade, mas inseparável da referencialidade na qual atua com essa força solapante". Segundo ele, a "tensão entre diferença e similaridade, provocada pelo jogo da mimesis performativa", só concretizada na recepção aberta do espectador de um referencial

instável, garantiria que este jogo não virasse “formalismo ou um círculo retroativo vazio”, ou que se interrompesse e se fixasse em “um centro”. Antes, deslocaria “constantemente esse centro”, sem estabelecer “sua própria dinâmica como funcionamento de um novo centro”.

Pois bem, nessa argumentação, novamente, além do raptó retificador da noção de mimesis performativa, trazendo-a ao caminho justo e não degenerado, há, ironicamente, um resgate dos próprios argumentos do livro a favor de uma recepção que não se enfeixasse, ou encaixasse em um apaziguamento hermenêutico, agora utilizados para poder contraditá-lo, articulando nessa nova investida as armas pós-estruturalistas contra ele. Na verdade, o que se fez nesse referido último capítulo, e não à guisa de conclusão, foi incluir algumas das reflexões de ambos os filósofos citados sobre a mimesis a colaborar nessa sumária, e certamente precária, breve história do conceito que se propôs. Sobretudo, o pós-estruturalismo localizava-se diferencialmente frente ao momento, à época já distante, da tradição modernista de ruptura teleológica em direção ao novo. Nos seus termos desencantados, em que a repetição se tornou a possibilidade de esburacar a realidade e esvaziar a metafísica dos conteúdos, a mimesis ainda pulsava. Este como os demais entendimentos e atualizações do conceito de mimesis ameadados no processo de pesquisa e ali expostos, não ambicionaram mais do que ser, como já se disse, continentes de uma cartografia, que oferecessem ao leitor possíveis caminhos de abordagem do tema. Mas a interpretação de Baumgartel não só ignorou aquela finalidade como, pior, imputou-lhe uma inexistente, a fim de apropriar-se dos argumentos do livro favoráveis ao espectador atuante, instância última na produção de sentidos, à despeito da opacidade e inconsistência hermenêutica das obras, ou seja, os mesmos pressupostos que antes refutara frontalmente.

Como se enfatizou no início, julgo imprescindível e valiosíssimo o olhar crítico que Baumgartel antepôs ao livro, por si justificando o esforço de tê-lo escrito. Não me furtei, contudo, em rebater essa crítica, principalmente quando ela me pareceu injustificada, atribuindo-me intenções infundadas e associando consequências negativas e conclusões distorcidas a estas atribuições. Ao mesmo tempo, a iniciativa de resposta, além de retribuir à gentileza da provocação, demarca a possibilidade de ampliar o diálogo com ela e estendê-lo àquelas vozes que desejassem colaborar no debate.

Referências

- BAUMGARTEL, Stephan Arnulf. Mimesis performativa: imediatez em ação ou a ação da mediação?. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 110–142, 2018. DOI: 10.20396/conce.v7i2.8653351. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8653351>>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, **O que vemos, o que nos olha**, trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 1998.
- FRIED, Michael. “Art and Objecthood”, in **Art and Objecthood**, Essays and Reviews, Chicago: The University of Chicago Press: 1998, p.148.
- GRAN, Anne-Britt. “**The Fall of Theatricality in Age of Modernity**”. Substance, p.251-64, 1998/1999
- INCONTRO con Romeo Castellucci. **DAMSLab | La Soffitta**, 2021. Disponível em: <<https://site.unibo.it/damslab/it/eventi/incontro-con-romeo-castellucci>>
- NIETZSCHE, Friedrich, **O caso Wagner - um problema para Músicos**; Nietzsche Contra Wagner – Dossiê de um psicólogo (trad. Paulo César Souza), São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp 23-4.
- PUCHNER, Martin, **Stage Fright – Modernism, Anti-Theatricality & Drama**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002. P.36.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa. A Margem de Invenção Possível**. São Paulo: Anna Blume, 2015